

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

# Samisk kunst i norsk kunsthistorie

## *Historiografiske riss*

—  
**Monica Grini**

*Avhandling levert for graden Philosophiae Doctor – Juni 2016*







# **SAMISK KUNST I NORSK KUNSTHISTORIE**

Historiografiske riss

---

Monica Grini

Avhandling levert for ph.d.-graden i kunsthistorie  
Institutt for språk og kultur  
Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning  
Universitetet i Tromsø – Norges arktiske universitet  
Juni 2016







## Forord

Tusen takk til veileder Svein Aamold for støtte, oppfølging og gode innspill gjennom hele prosjektperioden, og for at jeg fikk være med i SARP-prosjektet! Takk til resten av prosjektgruppen Hanna, Tone, Irene, Elin, og de andre kollegaene ved kunsthistorie i Tromsø, Rognald, Hege og Ingebjørg.

Håkan Rydving har vært en utrolig sjenerøs sluttleser. Takk for at du har bidratt med din kompetanse, takk for grundig, kritisk og konstruktiv lesning, takk for tips og kommentarer, og takk for å ha satt av så mye av din tid til å hjelpe meg.

Uvurderlig hjelp har også kommet fra Anniken Greve i forbindelse med fremleggingsseminarene og ellers. Du skal ha særlig takk for å ha hjulpet meg med avhandlingens spørsmålsinventar og i å arbeide frem kapittel 4.

Takk også til alle mine medstipendiater på fremleggingsseminarene, og til alle andre som har kommet med gode råd og kommentarer på kurs, konferanser og seminarer jeg har deltatt på underveis i prosjektet.

Takk til alle som har tatt så godt i mot meg, svart på spørsmål og funnet frem materiale under mine institusjonsbesøk i forbindelse med datainnsamlingen. Uten denne velvilligheten hadde ikke prosjektet vært mulig å gjennomføre.

Takk til Gunnar Danbolt for at det var kunsthistoriker jeg ble! I møte med deg og din tilnærming til kunsthistoriefaget ble dette også mitt fag, takk for samtaler og innspill gjennom mange år.

Mot slutten av arbeidet med denne avhandlingen fikk jeg et sjenerøst stipend fra Professor Oluf Kolsrud og hustru Borghild Kolsruds legat, og det var det som gjorde det mulig å dra det hele i havn. Tusen takk!

Sist men ikke minst, går takken til venner og familie. Bjørn, du er tvers gjennom solid. Takk for å ha vært klippen og for å ha gitt meg tid, rom og mot til å fullføre. Erik, min kloke gutt som har lært meg så mye om at svarene ikke er gitt på forhånd og at spørsmål alltid kan stilles, nå skal du endelig få oppleve at mamma ikke jobber med avhandlingen! Takk til besteforeldrene som har passet



på i nord og i sør, i øst og i vest. Takk for at jeg har en familie som alltid stiller opp!

Tromsø, mai 2016

# Innhold

<b>FORORD .....</b>	<b>5</b>
<b>INNHold .....</b>	<b>7</b>
<b>KAPITTEL 1. UTGANGSPUNKT .....</b>	<b>9</b>
Refleksjon .....	10
Teoretiske og metodiske utgangspunkt.....	18
Innsirklinger, avgrensinger og kilder.....	25
Etiske betraktninger .....	34
Avhandlingens struktur.....	45
<b>KAPITTEL 2. DET NASJONALE PARADIGME .....</b>	<b>52</b>
Nasjonsbygging og kunsthistorie i Norge .....	57
Blant "indianeres og sydsø-vildes kostumer og husgeråd" .....	84
Samisk nasjonsbygging i Norge og "samisk kunst" .....	104
Oppsummerende betraktninger.....	132
<b>KAPITTEL 3. "EN GOD OG REPRESENTATIV FORMIDLING AV SAMISK KULTUR" .....</b>	<b>134</b>
Nasjonalgalleriet.....	135
Kunstindustrimuseet.....	139
Kulturhistorisk museum .....	145
Intermesso i Karasjøk .....	155
Norsk Folkemuseum .....	159
<b>KAPITTEL 4. ET UNNTAK I EN UNNTAKSTILSTAND: HARRY FETT OG "FINNMARKSVIDDENS KUNST" .....</b>	<b>176</b>
"Fra Athen til Trangvik". Biografisk bakgrunn .....	178
"Finnmarksviddens kunst" .....	193
"Det var mørke og høst, men også varme over sinnet" .....	210
Publikasjons- og resepsjonshistorie .....	216
"Finnmarksviddens kunst" i <i>Møte mellom tid og sted</i> .....	220

Postkoloniale kronotoper .....	225
Oppsummerende betraktninger.....	239
<b>KAPITTEL 5. INNSKRIVNINGER I “NORSK KUNSTHISTORIE” OG ANSLAG TIL “SAMISK KUNSTHISTORIE” .....</b>	<b>244</b>
“Samisk kunst” i Nasjonalmuseet? .....	246
Oversiktsverk over norsk kunsthistorie.....	251
I oversiktsverk over “norsk samtidskunst” .....	268
Momenter til en samisk kunsthistorie .....	290
Oppsummerende betraktninger.....	304
<b>KAPITTEL 6. UTSYN: “SAMISK KUNST” I GLOBALE SAMMENHENGER .....</b>	<b>310</b>
Fremstilling av “primitiv kunst” .....	312
Globale samlinger .....	324
Fremveksten av et globalt urfolksfelleskap.....	330
Global urfolkskunst.....	335
<b>AVRUNDENDE BEMERKNINGER .....</b>	<b>344</b>
<b>ILLUSTRASJONER .....</b>	<b>354</b>
<b>REFERANSELISTE, ILLUSTRASJONER .....</b>	<b>376</b>
<b>KILDER OG LITTERATUR .....</b>	<b>379</b>
Arkiv .....	379
Upubliserte kilder.....	379
Litteratur og publiserte kilder .....	379
<b>VEDLEGG .....</b>	<b>405</b>



## Kapittel 1. Utgangspunkt

I 1940 beskrev kunsthistorikeren Harry Fett (1875–1962) det han kalte “samenes kunst” som “et kapittel for sig i menneskehetens kunstmyte, en Finnmarksviddas egen levende kunst, om man vil”.<sup>1</sup> Han så denne kunsten i relasjon til “en større gruppe, nemlig de folkestammers kunst som lever langs Sibirs, Nord-Amerikas og Grønlands store vidder op mot Polhavet”.<sup>2</sup> Han regnet samtidig denne “Finnmarksviddas egen levende kunst”, som en del av Norges kunst, selv om kunsten i landet forøvrig som regel ikke ble satt i slike transnasjonale nordområde-relasjoner, men heller ble satt i relasjoner sørover som deler av en europeisk kunsthistorie. Hvordan står det Fett griper som et “kapittel for seg” i relasjon til øvrige “kapitler” i norsk kunsthistorie?<sup>3</sup>

Min hovedproblemstilling i avhandlingen er å spørre hvordan “samisk kunst” har blitt fremstilt i norsk kunsthistorie. Dette vil jeg forsøke å svare på gjennom å gjøre en historiografisk undersøkelse av hvordan begrepet, og i videre forstand begrepskomplekset eller formasjonen, har blitt etablert og brukt, hva det i ulike sammenhenger har kommet til å vise til, og hvordan det som har blitt plassert med begrepet har blitt fremstilt og mottatt i ulike sammenhenger.<sup>4</sup> Gjennom å gjøre dette håper jeg å kunne si noe om formasjonen “samisk kunst”, men også noe om strukturer, perspektiv og prioriteringer som implisitt eller eksplisitt har preget kunsthistoriefaget i Norge.

---

<sup>1</sup> Harry Fett, “Finnmarksviddens kunst. John Savio”, i *Kunst og kultur*, årgang 26, 1940, s. 232, s. 237. Fett og hans artikkel diskuteres nærmere i kapittel 4.

<sup>2</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst. John Savio”, s. 232–233.

<sup>3</sup> Begrepet “transnasjonal” brukes i denne avhandlingen om relasjoner på tvers av nasjonalstatelige grenser. Begrepet brukes gjerne for å unnsnippe vektleggingen av nasjonalstatlige aktører i begrep som “internasjonal”, samtidig som de nasjonale forankringene ikke forlattes helt, som i begrep som “global”. Om bruken av begrepet i forhold til samiske kontekster, se for eksempel Andrea Phillips, “Making It Up: Aesthetic Arrangements in the Barents Region”, i Hilde Methi og Kristin Tårnesvik (red.), *Hotel Polar Capital: Accounts from the Sámi Art Festival 2008–2011*, Kirkenes: Sámi Art Festival/Sámi Dáiddačehpiid Searvi, s. 55–68.

<sup>4</sup> “Begrep” kan defineres som “en bestemmelse (egenskap, trekk, kjennetegn) eller et kompleks av bestemmelser som karakteriserer eller avgrenser, altså *definerer*, en klasse av ting”, Eivind Tjønneland, “Begrep – filosofi”, i *Store norske leksikon*, <https://snl.no/begrep%2Ffilosofi>, sist besøkt 11.01.2016.

Tilnærmingen er i hovedsak begrepsfølgende. Jeg har lett etter artikuleringer av “samisk kunst” og gått til de kildene dette har ledet meg til, for deretter å undersøke disse nærmere, gjennom å forsøke å sette dem inn i større kontekster og interne sammenhenger. Min interesse har vært å se etter hvordan begrepet eller formasjonen “samisk kunst” dannes og trer frem i norsk kunsthistorisk diskurs, med kunsthistorisk tekstmateriale som hovedfokus. Men begrepsfølgingen – og ikke minst all letingen – har også gjort meg oppmerksom på fraværene, de mange stedene der formasjonen, eller beskrivelser av samiske forhold mer generelt, ikke har dukket opp. Dette har også vært interessante momenter å undersøke nærmere. Sagt på en annen måte kan “samisk kunst” sies å ha fungert som et prisme for å med avhandlingen avdekke noen tendenser i kunsthistoriefaget i Norge, både når det skrives om samiske forhold og når dette ikke gjøres. Jeg skal med andre ord også egne relativt mye plass til historier om “norsk kunst” og “norsk kunsthistorie”.

Betegnelsen “formasjon” brukes her for å understreke at jeg ikke bare fokuserer på tilsynekomsten av den spesifikke språklige termen “samisk kunst” – oppmerksomheten rettes mot det begrepet til enhver tid blir brukt til å peke på og sammenhengene dette inngår i, og omfatter ikke bare rent språklige dimensjoner, men også praktiske og materielle forhold. Å snakke om noe som en “formasjon” er også hendig for å betegne at undersøkelsen fokuserer på prosess, at noe dannes, blir til, tar form og er foranderlig. Jeg forsøker altså ikke å gripe “samisk kunst” som et fastlagt objekt med et statisk og selvinnlysende innhold, snarere ligger det som en grunnforutsetning for å i det hele tatt gjennomføre en slik undersøkelse at begreper får sin mening gjennom bruk, og det er denne bruken jeg ønsker å se på.

## **Refleksjon**

Arbeidet startet med en nysgjerrighet på hvorfor samiske kontekster har spilt en såpass lite synlig rolle i norsk kunsthistorie, slik jeg hadde opplevd faget gjennom min utdanning og praksis, fra slutten av 1990-tallet og i løpet av det første tiåret

av 2000-tallet. Ikke en eneste gang gjennom utdanningsløpet i Bergen i perioden 1997–2005, kan jeg huske å ha møtt en samisk tromme, eller eksempler på samisk treskjæringskunst, eller støtt på de sentrale begrepene *duodji* eller *dáidda*, i pensum eller undervisning.<sup>5</sup> Dette var heller ikke gjenstander, begrep og praksiser jeg ble kjent med i de kunsthistoriske museene jeg ofte besøkte på denne tiden.<sup>6</sup> Mens norsk kunsthistorie var konstituert utfra kunstbegrepets tilbakevirkende kraft med vikingtid, stavkirker og “bondekunst” i pensum og annen faglitteratur, virket samiske tradisjoner å ha hatt en mer fraværende rolle i fagets dominerende fortellinger.

På en annen side la jeg av og til fra slutten av 1990-tallet merke til benevnelsen “samisk kunst” eller “samisk kunstner” i aviser og dagligtale. Slik jeg oppfattet det dreide dette seg særlig om nålevende kunstnere med samisk bakgrunn eller identitet, og det var kunsten de laget som ble omtalt som “samisk kunst”. I likhet med mesteparten av øvrige samtidige kunstnere i Norge eller Norden var ikke dette kunst eller kunstnere jeg møtte på forelesningene; undervisningseksempelene var gjerne hentet fra etablert eldre og/eller internasjonal kanon og det som kan kalles “norsk samtidskunst” var i større grad overlatt til selvstudium.<sup>7</sup>

Kunsthistoriefaget ved Universitetet i Bergen var teoretisk og metodologisk orientert, med en pragmatisk tilnærming preget av det som har blitt kalt Bergens-skolen i estetikk.<sup>8</sup> Kritiske refleksjoner rundt fagets formasjoner lå

---

<sup>5</sup> I ordbokdefinisjonen oversettes *duodji* med “håndarbeid, håndverk” og *dáidda* med “kunst”, *Giellatekno*, nordsamisk – norsk bokmål, <http://gtweb.uit.no/webdict/index.html>, sist besøkt 12.01.2016. Men i oversettelsesprosesser går mange dimensjoner tapt og nye legges til, dette diskuteres nærmere nedenfor og er spørsmål jeg kontinuerlig forsøker å problematisere i avhandlingen.

<sup>6</sup> For eksempel Nasjonalgalleriet eller Kunstindustrimuseet i Oslo (fra 2003 en del av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design), eller Bergen Kunstmuseum og Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum (fra 2013 en del av KODE. Kunstmuseene i Bergen).

<sup>7</sup> Det er verken overaskende eller kontroversielt at eksemplene som ble benyttet i de kompakte undervisningssituasjonene på grunn- og mellomfags-nivå var hentet fra de etablerte paradigmatisk eksemplene. På hovedfagsnivå var forelesningene stort sett konsentrert rundt teori og metode, som ramme rundt fordypningene i selvvalgte emner.

<sup>8</sup> Betegnelsen henviser til et samarbeid mellom Kunsthistorisk institutt og Filosofisk institutt fra siste halvdel av 1970-tallet. Via begrepet “estetisk praksis” fra filosofen Kjell S. Johannesen, stod særlig Ludvig Wittgenstein (1889–1951) sine teorier om sammenhengen mellom språk, mening



særlig fra mellomfag av som grunnprinsipp bak undervisningen. Og sannsynligvis var det refleksiviteten som preget fagmiljøet her som fikk meg til å i det hele tatt legge merke til det jeg grep som fravær av samiske kontekster. Vi møtte utfordringene fra blant andre kulturteoretikeren Mieke Bal og kunsthistorikeren Norman Bryson og det som ble kalt “New Art History” om å avsløre og utfordre positivistiske kunnskapssyn med nye tilnærminger, ofte lånt fra andre disipliner, der for eksempel møtet mellom semiotikk og kunsthistorie medførte fokus på forhold mellom avsender, kontekst, resepsjon og meningsproduksjon.<sup>9</sup> For meg var møtet med tilnærminger fra litteraturvitenskapen betydningsfull, særlig resepsjonsteorien slik jeg møtte den hos teoretikere som Hans Robert Jauss (1921–1997) og Wolfgang Iser (1926–2007), som jeg ble introdusert for i pensum gjennom kunsthistorikeren Michael Ann Hollys *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*.<sup>10</sup> Den grunnleggende innsikten at fagtekster også kunne leses som “litterære artefakter” og underlegges de samme undersøkelsesmetoder møtte jeg også i pensum, gjennom historikeren Hayden White sine lesninger av historiefagets klassikere.<sup>11</sup> Da jeg skulle finne tema for mitt eget forskningsarbeid i

---

og virkelighet sentralt. Estetiske begrep ses i denne tradisjonen i relasjon til bruk og kontekst, som noe historisk og kulturelt betinget, der jakten på en fullstendig og uttømmende kunstdefinisjon (som har preget mye av den filosofiske estetikken) blir irrelevant. Kunstverk behandles her ikke som noe som eksisterer objektivt (verken lingvistisk eller ontologisk), med et meningsinnhold som kan avklares en gang for alle, men heller noe som får/gir mening i skiftende praksiser/kontekster, som det derfor blir viktig å kartlegge. Se for eksempel Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam, *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget: Bergen, 1979.

<sup>9</sup> “[T]he contemporary encounter between semiotics and art history involves new and distinct area of debate: the polysemy of meaning; the problematics of authorship; context, and reception; the implications of the study of narrative for the study of images; the issue of sexual difference in relation to verbal and visual signs; and the claims to truth of interpretation”, Mieke Bal og Norman Bryson, “Semiotics and art history: a discussion of context and senders”, i *The Art Bulletin*, vol. 73, nr. 2, 1991, s. 174–298.

<sup>10</sup> Michael Ann Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca: Cornell University Press, 1996. Se for eksempel Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982 eller Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

<sup>11</sup> Vi leste utdrag fra Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973. Se også Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978, som blant annet inneholder essayet “The historical text as literary artifact”.

hovedfagsprosjektet, var mine tidligste tanker å undersøke resepsjonen av kunsten og kunstnerne som jeg møtte i aviser og dagligtale omtalt med begrepet “samisk kunst”. Jeg var opptatt av å diskutere fagets kanon og muligheter for å skrive andre og nye fortellinger inn i kunsthistorien. En undersøkelse av resepsjonen av det som ble samlet under betegnelsen “samisk kunst” kunne tilby en posisjon for fagkritikk, tenkte jeg, men valgte isteden å gå til annen empiri – til fremstillingen og resepsjonen av Rafael og hans maleri *Madonna della Sedia* – for å fokusere på hegemoniske formasjoner innenfor kunsthistorien og forsøke å vise hvordan disse var produkt av skiftende forhold i tid og rom som like fullt var blitt naturalisert i faget.<sup>12</sup>

Da jeg i 2007 flyttet til Tromsø og begynte å jobbe på Tromsø kunstforening møtte jeg noen av kunstnerne jeg tidligere hadde hørt om i media, og problemstillingen blusset opp på ny. Med beliggenhet i Sápmi ble det her ført en tydelig diskurs om “samisk kunst” både i kunstinstitusjonene, på universitetet og i lokalavisene.<sup>13</sup> Jeg fikk oppleve hvordan betegnelsen “samisk” foran begrep som “kunst” og “kunstner” både kunne trigge og utfordre stereotypiske forestillinger hos publikum. Samtidig fremsto emnet som større, rikere og mer komplekst enn

---

<sup>12</sup> En undersøkelse av ulike forhold som innrammer den ustabile relasjonen mellom kunstner, verk og betrakter i tid og rom. Med særlig fokus på hvordan “Rafael” (representasjonen av kunstnersubjektet Raffaello Sanzio, 1483–1520) både skapes *av* og bidrar *til* å forme kunsthistoriediskursens hegemoniske strukturer, blant gjennom sentreringen rundt formasjonen “the man-and-his-work”. En formasjon som Bal og Bryson påpeker at har “enjoyed a hegemonic influence within the discipline, naturalizing a whole series of ideological constructs (among them, genius, genius as masculine, the subject as unitary, masculinity as unitary, the artwork as expressive, the authentic work as most valuable), Bal og Bryson, “Semiotics and Art History”, s. 182–184, men det betydde altså ikke at de mente avsender/subjekt-posisjon var uinteressant som et analysefokus, snarere tvert i mot, se også Monica Grini, Rafael og “Madonna della Sedia” i klassismen og romantikkens resepsjon: en resepsjonshistorisk analyse av kunstneren og hans verk, Universitetet i Bergen: Bergen, 2005. At det har vært fokus på kunstverkets avsender i kunsthistorien betyr naturligvis ikke at verk og objekt uten identifiserbar avsender har vært utestengt fra fagtradisjonen, men at fokuset på én unik avsender kan ha naturalisert noen tema og valg.

<sup>13</sup> “Sápmi” er det nordsamiske språkets navn på samenes historiske bosetningsområde. På sørsamisk kalles det Saepmie og på lulesamisk Sábmme. Navnet kommer av samisk benevnelse for å betegne egen identitet, *sámit* eller *sápmelaččat* (nordsamisk). Det geografiske området som termen blir sett å dekke har ingen formelle grenser, men strekker seg over de territoriale grensene til Norge, Sverige, Finland og Russland. Termen dekker også geografien som kyttes til det som regnes som de tradisjonelle samiske språkområdene, bestående av 11 samiske språk, Harald Gaski og Mikkel Berg-Nordlie, “Samer”, i *Store norske leksikon*, <https://snl.no/samer>, sist besøkt 12.12.2015.

jeg hadde oppfattet i Bergen noen år før. At koplingen mellom kunstnerens identitet og begrepet “samisk kunst” var selvforklarende, slik jeg noen ganger kunne få inntrykk av i en del samtaler jeg hadde og i tekster jeg leste, at kunstnerens biografi/identitet/etnisitet skulle være eneste gyldige demarkasjonskriterium for hva som kunne rammes inn av begrepet, fremsto ikke som like opplagt når jeg ble bedre kjent med feltet i praksis.<sup>14</sup>

Flere spørsmål reiste seg: Hvordan står begrepet i forhold til objekt og arkitektur med relasjon til Sápmi, men med uvisst eller udefinert etnisk opphav?<sup>15</sup> Hvordan blir begrepet brukt i forhold til ikonografi, form eller tematikk som kan relatertes til samiske forhold? Og hva med samiske praksiser og kunnskapssystem som ikke nødvendigvis har noe med én spesifikk opphavsperson og hennes identitet å gjøre, var slike kontekster og erfaringsområder omfattet av begrepet?

Og hvordan står begreper som “samisk kunst” og “norsk kunst” i forhold til hverandre? Det sistnevnte begrepet kan romme det førstnevnte. Samiske geografier og kontekster er en del av den norske nasjonalstaten, men Sápmi, ulike samiske språk og andre samiske forbindelser strekker seg i tillegg utover de norske nasjonalstatlige grensene og over i andre nasjonalstaters territorium, til Sverige, Finland og Russland. Hvordan står transnasjonale aspekter frem i begreper som “samisk kunst” og “norsk kunst”? Blir for eksempel den samiske transnasjonale identiteten reflektert i norsk kunsthistorisk diskurs, eller sagt på en annen måte; får kunstnere med samisk-svenske, samisk-finske eller samisk-

---

<sup>14</sup> Se for eksempel Wikipedia-artikkelen om “samisk kunst” som fastslår at “samisk kunst er kunst laget av samiske kunstnere”, i “Samisk kunst”, *Wikipedia*, [https://no.wikipedia.org/wiki/Samisk\\_kunst](https://no.wikipedia.org/wiki/Samisk_kunst), sist besøkt 12.03.2016, eller katalogen *Same, same but different* som setter opp kontrollspørsmålet: “What makes your art Sami art?” Answer: “The fact that I am a Sami”, Jan-Erik Lundström, “Being Sami”, i Anna-Lena Lundmark og Jan-Erik Lundström (red.), *Same, same but different*, Umeå: Bildmuseet. Umeå universitetet, 2004, s. 7, mens kunstneren Geir Tore Holm er mer kritisk til en slik automatikk: “Det enkleste er selvfølgelig å si at samisk kunst er kunst laga av samer, men for meg blir det for statisk”, sier han i et intervju med kunsthistoriker Hanna Horsberg Hansen. Holm foretrekker å tenke på “samisk kunst” som “en egen kontekst hvor det skjer utveksling og møter”, Hanna H. Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, Karasjok: Davvi Girji, 2007, s. 93.

<sup>15</sup> Dette kan for eksempel dreie seg om gjenstander eller verk som var laget lenge før etnisitetsbegrepet kom i bruk, som for eksempel helleristningene langs Finnmarkskysten.



russiske bakgrunner spille noen rolle i norsk kunsthistorisk diskurs, eller følger kunsthistoriediskursen linjen med hovedvekt på “norsk” (det vil i dette tilfelle si samisk-norsk) tilknytning i sitt kunstnerutvalg, også når det kommer til “samisk kunst”?<sup>16</sup>

Begrepet “norsk kunst” virker å være vokst frem parallelt med nasjonsbygging og etableringen av et kunsthistoriefag i Norge.<sup>17</sup> “Norsk kunst” er et begrep “i vorden”, skrev Norges første kunsthistoriker Lorentz Dietrichson i 1887, “vi kunne snakke om dets historie i den nærmeste fortid i kraft av at “vi” trodde på

---

<sup>16</sup> Angivelser knyttet til nasjonalitet praktiseres på forskjellig måte i norsk kunsthistorie til ulike tider og av ulike personer. Mens Nasjonalgalleriet i lang tid opererte med distinksjoner mellom “norsk” eller “utenlandsk” kunst når de skulle formidle sin innkjøpspolitikk, se for eksempel Leif Østby, *Katalog over utenlandsk malerkunst*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 1973, eller den spanske kunstneren Ramon Isern i sin tid hadde problemer med å få medlemskap i Norsk billedhoggerforening, fordi han ikke var norsk statsborger, Svein Aamold, *Ramon Iserns skulpturer*, Oslo: Universitetet i Oslo, 1998, s. 204–207, synes ikke lenger slike skiller å være like dikotomiske. Øystein Ustvedt påpeker i boken, *Ny norsk kunst etter 1990*, at “[s]lik betegnelsen norsk brukes her, er den ikke knyttet til fødested og bostedsadresser”, når boken snakker om “norsk kunst” handler det om kunst og kunstnere som har “bidratt til å forme kunstscenen i Norge”, Øystein Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, Bergen: Fagbokforlaget, 2011, s. 6. En rask gjennomgang av boken viser imidlertid at det aller fleste kunstnerne som er tatt med i boken synes å ha det som kan kalles en “majoritets-norsk” tilknytning (se for eksempel Anders Vassenden og Nils Asle Bergsgard, “Et skritt tilbake? Valg av kunstnerkarriere blant unge med innvanderbakgrunn og familiens aspirasjon om sosial mobilitet”, i *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 2012, vol.15, s. 97–120, for slik begrepsbruk), og de som ikke har en slik bakgrunn presenteres i hovedsak i et eget kapittel om “Det multikulturelle”, s. 184–191, og det er også i dette kapittelet samiske kontekster i hovedsak diskuteres, se mer om dette i kapittel 5. Dette er et tema det er skrevet lite om og her behøves det mer forskning. Øyvind Storm Bjerke skriver at “ekspisitte referanser til etnisitet er sjeldne i nyere norsk kunsthistorieskrivning, muligens fordi denne homogeniteten i etnisk bakgrunn for kunstnerne [at “norsk kunst” er laget av “nordmenn”] inntil nylig ble tatt som en selvfølge”, Øyvind Storm Bjerke, “Skåret i tre – men ikke hogd i stein”, i *Prosa. Tidsskrift for fagprosa*, nr. 4, 2014, <http://prosa.no/essay/skaret-i-tre-ikke-hogd-i-stein/>, men jeg kjenner ikke til noen større systematisk undersøkelse av dette.

<sup>17</sup> Som det fremgår i kapittel 2 var etableringen av et kunsthistoriefag og av andre kunstinstitusjoner i den nyslåtte nasjonalstaten Norge viktige ledd i nasjonsbyggingsprosjektet. Ganske snart etter at hovedinstitusjoner (som et Storting) var på plass etter løsrivelsen fra Danmark i 1814, kom for eksempel spørsmålet om å etablere et Nasjonalgalleri opp, og Det Kongelige Fredriks Universitet i Christiania, som var blitt opprettet i 1813 – til tross for at kong Fredrik VI var redd for at det skulle bli en politisk separatistinstusjon, ble det første universitetet i Norden som fikk et universitetsprofessorat i kunsthistorie. På lignende vis synes også avgrensningen av en egen kunst og oppbyggingen av egne kunstinstitusjoner, å spille en viktig rolle i en samisk nasjonsbyggingsprosess, se kapittel 2. Det er ikke uvanlig å beskrive institusjonalisering, politisering og styrking av fellessamisk identitet for en nasjonsbyggingsprosess, selv om det altså ikke dreier seg om konstitueringen av en nasjonalstat, se for eksempel Harald Eidheim, “Ein nasjon veks frem: Sápmi”, i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 3–8, eller Bjørn Bjerke og Per Selle, “Samisk offentlighet og makt”, i Bjørn Bjerke og Per Selle (red.), *Samer, makt og demokrati. Sametinget og den nye samiske offentligheten*, Oslo: Gyldendal, 2003, s. 22.

dets fremtid, påpekte han videre.<sup>18</sup> Underforstått, historien om “norsk kunst” måtte skapes og institusjoner måtte bygges, før begrepet virkelig kunne manifestere seg. Hvilken plass fikk samiske kontekster i denne begreps- og institusjonsbyggingen? Hvordan bidro kunsthistoriefaget i skapelsen “samisk kunst”, slik formasjonen etter hvert materialiserte seg institusjonelt og diskursivt? Slike spørsmål var det jeg ønsket å få klarhet i gjennom den videre undersøkelsen. Fra mine innledende rekognoseringer var hypotesen at mens kunsthistorikere hadde vært aktive initiativtagere til diskursen om “norsk kunst”, hadde diskursen om “samisk kunst” i større grad blitt skapt av kunstnere selv, i et ønske om å skape et felt for å synliggjøre samisk identiteter og kontekster.

Som eksempelet fra Fett viser, kunne ikke kunsthistorikere sies å være totalt fraværende i prosessen. Da jeg i 2010 startet opp mitt prosjekt ved Universitetet i Tromsø var det avlagt tre doktorgradsavhandlinger i kunsthistorie som alle hadde bidratt til å utvide diskursen rundt “samisk kunst”, og en fjerde avhandling var under ferdigstilling.<sup>19</sup> I 1999 kom Eli Høydalsnes (1960–2003) sin avhandling, *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*, som blant annet viser hvordan et eurosentrisk blikk på samisk kultur har sementert det hun kaller en “sameikonografi”.<sup>20</sup> I 2001 kom Gunvor Guttorm og Maja Dunfjeld sine avhandlinger, *Duoji Bálgat – En studie i duodji: kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk* og *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, begge skriver med utgangspunkt i samiske kunnskapshorisonter og tar for seg samiske praksiser og gjenstandsmateriale særlig knyttet til *duodji*.<sup>21</sup> Alle tre pekte på

---

<sup>18</sup> Lorentz Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker: et bidrag til den norske kunsts historie*. Bind 1. *Tidemands ungdomsliv (1814–1850)*, Christiania: Chr. Tønsbergs Forlag, 1878, s. 3. Dette tas opp igjen i kapittel 2.

<sup>19</sup> I dag er navnet skiftet til UiT – Norges arktiske universitet. Kunsthistoriefaget ved UiT endret navn til “kunstvitenskap” i 2003. Med virkning fra 2017 endres imidlertid navnet tilbake “kunsthistorie” for å være i overenstemmelse med den dominerende navngivningstradisjonen til faget i Norge, og det er dette navnet jeg i bruker i avhandlingen.

<sup>20</sup> Eli Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted: bilder av Nord-Norge*, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 1999. Avhandlingen ble senere utgitt som bok, Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted: bilder av Nord-Norge*, Oslo: Forlaget Bonytt, 2003.

<sup>21</sup> Gunvor Guttorm, *Duoji bálgat - en studie i duodji: kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk*, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2001; Maja Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie: form og innhold i*

spenninger mellom begreper som “kunst”, “samisk kunst”, *duodji*, *dáidda*, og andre begrepsavgrensninger, og beskrev hvordan møter mellom samiske kunnskapssystem og mer hegemoniske strukturer kunne slå ut på ulike måter. I løpet av 2010 kom Hanna Horsberg Hansen sin avhandling, *Fluktlinjer: Forståelser av samisk samtidskunst*, som fokuserte på det hun grep som “samisk samtidskunst”.<sup>22</sup> Hansens avhandling tar blant annet for seg Samisk kunstnergruppes rolle i organisasjonsutviklingen rundt “samisk kunst” på slutten av 1970-tallet, og plasserer kunstnerne tydelig i billedkunstfeltet, altså innenfor rammene av *dáidda*.<sup>23</sup> Min egen avhandling inngår i samme forskningsprosjekt som Hansens avhandling, SARP – The Sámi art research project. Prosjektet har som målsetting “å bringe fram ny empiri om samisk kunst og utvikle teoretiske og metodiske tilnærminger til diskursen omkring denne kunsten”.<sup>24</sup> Prosjektet, og selvfølgelig også mitt bidrag, inngår som deler av denne diskursen, og må dermed selv ses som sentrale bidrag til formasjonen “samisk kunst”.

De nevnte arbeidene har, sammen med SARP-prosjektet, lagt viktige grunnlag og rammer for mitt arbeid, gjennom å peke på sentrale problemstillinger, tilføre verdifullt kontekstmateriale og få frem ny empiri. Samtidig utgjør de også aktuelt kildemateriale for å studere hvordan begrepskomplekset “samisk kunst” har blitt formet, inkorporert og problematisert i fagets diskurser. Gjennom å rette fokus mot fremstillingen av “samisk kunst” i kunsthistoriefaget i Norge, stiller jeg også spørsmål om hvordan kontekster som disse tidligere avhandlingene har løftet

---

sørsamisk ornamentikk, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2001, senere utgitt som bok, Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie: form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, Snåsa: Saemien sijte, 2006.

<sup>22</sup> Hanna H. Hansen, *Fluktlinjer: forståelser av samisk samtidskunst*, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2010. Hansen har også skrevet boken *Fortellinger om samisk samtidskunst*.

<sup>23</sup> Også i denne avhandlingen illustreres spenninger mot *duodji*. Hansen skriver om kunstnerne i Samisk kunstnergruppe, “Alle hadde kunstutdannelse fra utdanningsinstitusjoner i Oslo, Trondheim eller Göteborg. [...]. De var samiske kunstnere uten å kunne *duodji*. [...]. De representerte derfor på mange måter en diskontinuitet i forhold til samiske tradisjoner, samtidig som de insisterte på å være *samer*”, Hansen, *Fluktlinjer*, s. 71, s. 83.

<sup>24</sup> SARP. The Sámi art research project, UiT,

[https://uit.no/prosjekter/prosjekt?p\\_document\\_id=300799](https://uit.no/prosjekter/prosjekt?p_document_id=300799), sist besøkt 13.12.2015. Prosjektet er ledet av kunsthistoriker Svein Aamold. I prosjektet er også stipendiatene Tone Thørring Tingvoll, som arbeider med en avhandling om Lena Stenbergs kunstnerskap og Irene Snarby som arbeider med en avhandling om Iver Jáks’ kunstnerskap. En antologi knyttet til prosjektet er planlagt utgitt i 2017.

frem, har blitt tatt opp i fagets mer dominerende fortellinger, slik de viser seg for eksempel gjennom kunsthistoriske oversiktsverk, monografier eller annen kanondanning.

## **Teoretiske og metodiske utgangspunkt**

Flere av avhandlingens grunnpremisser hviler i den pragmatisk/praksisorienterte holdningen til undersøkelsesobjektet som jeg har med fra kunsthistorieutdannelsen i Bergen. Når jeg i avhandlingen spør hvordan “samisk kunst” har blitt fremstilt i norsk kunsthistorie, og forsøker å svare på det ved å analysere bruken som er blitt gjort av begrepet i ulike sammenhenger, hviler tilnæringsmåten på Wittgensteins senfilosofi som kan sies å ha gitt opphavet til mottoet om at “mening er bruk”, en innfallsvinkel der “[b]egrepet om kunst og beslektede begrep er blitt analysert i lys av den *bruk* vi gjør av dem i ulike sammenhenger”.<sup>25</sup> Tilnærmingen oppgir tanken på en fullstendig og uttømmende definisjon av for eksempel “kunst”, og avviser det meningsteoretiske grunnlaget som gjør en slik definisjon ønskelig. Snarere fokuseres det på at det ligger historiske og kulturspesifikke aspekter bak enhver begrepsdannelse.<sup>26</sup> Avhandlingen har altså ikke et definisjons- eller essenssøkende formål. Jeg forsøker ikke å finne svaret på hva “samisk kunst” er, og mener heller ikke at det er mulig å gi noe uttømmende og fullstendig svar på det (slik det heller ikke er mulig å gi noe endelig svar på hva “norsk kunst” er).<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Kjell S. Johannesen, “Kunst, språk, handling”, i Danbolt, Johannesen og Nordenstam, *Den estetiske praksis*, s. 13.

<sup>26</sup> Johannesen, “Kunst, språk, handling”, s. 15; Siri Meyer, “Institusjonsbegrepet som tolkningskontekst”, i *Nordisk estetisk tidsskrift*, nr. 1, 1988, s. 64.

<sup>27</sup> Med dette mener jeg naturligvis ikke at det ikke kan være både nyttig og nødvendig å avgrense hva man legger i begreper som “samisk kunst” eller “norsk kunst” i gitte situasjoner, for eksempel til analytiske formål, å gjøre dette vitner tvert imot om et aktivt forhold til begreperes foranderlige aspekt. I denne avhandlingen vil det derimot virke mot sin hensikt å på forhånd avgrense begrepet fordi det nettopp er de mange brukene av begrepet jeg er ute etter å undersøke.



Arbeid i såkalte poststrukturelle eller postkoloniale teoridanninger legger også mye av grunnlaget for å kunne utføre en avhandling som denne. Som teoretiske retninger assosieres de i sin begynnelse kanskje særlig med litteraturvitenskaplige tilnærminger fra 1970- og 1980-årene som interesserte seg for hvordan dominerende men omskiftelige strukturer skaper og regulerer mening og representasjon.<sup>28</sup> Idéhistoriker Michel Foucault (1926–1984) knyttes gjerne til begge tilnærmingene, særlig med hensyn til hans utvikling av diskursbegrepet i tilknytning til kunnskapsproduksjon sett i maktperspektiv.<sup>29</sup> Diskurs kan beskrives som den sammenhengen språk og andre praksiser inngår i, både som kontekstavhengige og kontekstgenererende, som samspill eller nettverk som danner forutsetninger for at mening kan oppstå.<sup>30</sup> I kulturteoretikeren Stuart Hall (1932–2014) sin tolkning blir Foucault sitt

---

<sup>28</sup> “Post” i “poststrukturalisme” kan vise til en bearbeiding av – eller reaksjon mot – strukturalistens formalisme og tiltro til lovmessighet, at for eksempel en tekst kunne tilbakeføres til visse objektive og lovmessige strukturer. Forskere med poststrukturalistiske perspektiv var snarere innrettet mot å avdekke hvordan slike tilsynelatende objektive og lovmessige strukturer er kontekstavhengige og singulære, konstruert utfra dominerende posisjoner, som produserer og marginaliserer andre posisjoner, som samtidig fungerer til å produsere og opprettholde “sentrumsposisjonen” eller “majoritetsposisjonen”, se for eksempel Sverre Raffnsøe, “Poststrukturalismen”, i Poul Lübcke (red.), *Fransk filosofi: engagement og struktur*, København: Politikens Forlag, 2003, s. 217–285. Mens “post” i “postkolonialisme” ikke bare brukes til betegne en historisk periodisering i relasjon til politisk frigjøring i tidligere europeiske kolonier (tidlig på 1900-tallet skal totaliteten av jordklodens landmasser i stor grad ha vært kontrollert av europeiske statsmakter og deres allierte, som USA), men kan betegne teori som forsøker å gripe mer implisitte strukturer som fortsetter å gjøre seg gjeldene som følge av kolonialisering (også i en eventuell postkolonial situasjon), der for eksempel europeisk epistemologi eller begrepsapparat har blitt naturalisert til å gjelde hele verden. Mye teori i såkalt postkolonial tradisjon har vært utviklet for å “provinsialisere” dominerende begreper og kunnskapsregimer, for å vise at det ofte dreier seg om lokalt europeisk tankegods med utspring i bestemte lokale historiske forhold universalisert til å gjelde hele verden, samtidig som mye teoriutvikling har vært konsentrert om å gripe at til tross for asymmetriske maktforhold har ny kunnskap kontinuerlig blitt produsert i møter (i “kontaktsonen”) mellom ulike begrepsverdener og kunnskapstradisjoner, se for eksempel Robert J. C. Young, *Postcolonialism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2003.

<sup>29</sup> Se for eksempel Robert Nichols, “Postcolonial studies and the discourse of Foucault: Survey of a field of problematization”, i *Foucault Studies*, nr. 9, 2010, s. 111–144.

<sup>30</sup> Etymologisk er ordet avledet av det latinske *discurrere*, løpe frem og tilbake, og brukes gjerne om drøfting eller samtale. Diskurs ble etter hvert et emne i lingvistikken for å betegne språket i bruk. Diskursen overskrider setningen, slik blir hele den sammenhengen det levende språket inngår i en del av betydningsproduksjonen. Diskurs kan for eksempel bestemmes individuelt, som produktet av den enkelt språkbrukers diskurs, eller typologisk, som en diskurstype, slik for eksempel Roland Barthes gjør når han skriver om den historiske diskursen i “Le discours de l’histoire” fra 1967, Karin Gundersen, *Roland Barthes: teori og litteratur*, Oslo: Aschehoug, 2010, s. 35–37.

diskursbegrep først og fremst et forsøk på å overkomme tradisjonelle distinksjoner mellom det som sies (språk) og det som gjøres (praksis), og å vise hvordan “discourse produces the object of knowledge”.<sup>31</sup> Det vil si at diskurs i denne forståelsen er noe mer enn bare språk, den har også en materiell side. Utsagn, som til sammen kan forme en diskurs, er ikke bare “lette som luft”, skriver idéhistoriker Espen Schaanning i sin diskusjon av Foucaults diskursbegrep, de er del av materielle relasjoner som utgjøres av diskursen.<sup>32</sup> Hver gang et utsagn utsies eller en tekst publiseres, så iscenesettes en rekke relasjoner. Det er disse relasjonene som gjør at “objektet framtrer som særegent objekt”.<sup>33</sup> Eller for å knytte diskusjonen opp mot avhandlingens tema, en utsigelse om “samisk kunst” har også en materielle side, det trykkes bøker, lages utstillinger, opprettes institusjoner, lages forskingsprosjekt og knyttes visse objekter til utsigelsen, i en kontinuerlig, selvforsterkende og foranderlig prosess. Slik trer begrepskomplekset eller formasjonen “samisk kunst” frem som noe mer enn bare en språklig term og det er denne prosessen jeg har satt meg fore å studere med avhandlingen.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Stuart Hall, “The work of representation” i Stuart Hall (red.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, s. 44.

<sup>32</sup> Espen Schaanning, *Vitenskap som skapt viten: Foucault og historisk praksis*, Oslo: Spartacus, 1997, s. 193. Foucault bruker også begrepet “tegnsekvenser”. Et utsagn kan være noe som representerer noe annet, og som gjør noe, som setter noe i spill, se Schaanning, *Vitenskap som skapt viten*, s. 181–188, s. 193–200, for mer om utsagns-begrepet.

<sup>33</sup> Schaanning, *Vitenskap som skapt viten*, s. 202. Et eksempel fra Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, Frederiksberg: Roskilde universitetsforlag, 1999, kan illustrere diskursens materielle side. De tar utgangspunkt i at barn i dag blir oppfattet som en egen gruppe, forskjellig andre grupper. “Barn” som en egen gruppe er ikke bare etablert lingvistisk, men har også materialisert seg som eget felt i et fysisk rom med egne institusjoner. Mens for bare noen hundreår siden ble barn i større grad behandlet som “små voksne”. Jørgensen og Phillips påpeker hvordan diskursen om barn nå er blitt så etablert at den er blitt naturalisert, slik at dens ustabilitet ikke lenger ses, s. 46–48. Dermed må det diskursanalyse til for å vise diskursens historiske og kulturelle forankring.

<sup>34</sup> “Diskursiv formasjon” er en omdiskutert betegnelse hos Foucault som kan være vanskelig å skille fra hans diskursbegrep. Schaanning tolker termen som et forsøk på å gripe at noe har stabilisert seg midlertidig som et system av utsagn, hjelpemidler, praksiser og institusjoner, Schaanning, *Vitenskap som skapt viten*, s. 189. Når jeg bruker begrepet “formasjon” et det ikke nødvendigvis med direkte henvisning til Foucault. Jeg forsøker å gripe at noe har tatt form som mer en bare en språklig term og materialisert seg som eget felt i et fysisk rom. For eksempel med egne institusjoner dedikert til “samisk kunst” og at dette er noe som konstant “tar form”, det er altså en dynamisk og foranderlig prosess.

I antropologen Bruno Latour sitt begrepsapparat kan prosesser der utsagn stabiliseres midlertidig rundt objekt, hendelser og mening, gripes som innskrivningsprosesser.<sup>35</sup> I vitenskapelige meningsproduksjon har han særlig vist hvordan vitenskapen produserer sine "fakta" gjennom slike prosesser, der ideer gjennom innskriftsanretninger kan materialiseres som kunnskap ved hjelp av for eksempel grafer, tabeller, fotnoter eller fotografier som bygger opp under den vitenskapelige fremstillingen.<sup>36</sup> Kunsthistoriske oversiktsverk eller museumsutstillinger kan ses som innskriftsanretninger som stabiliserer objekter eller praksiser som "kunst".<sup>37</sup> Med Latours metaforbruk kan noen fremstillinger etter hvert ha blitt tingliggjort, de er blitt "sorte bokser", der de mange prosessene som ligger bak manifesteringen av for eksempel begrep, ikke lenger er synlig, fordi manifestasjonen er blitt naturalisert og selvfølgeliggjort i bestemte kontekster. Slike selvfølgeligheter kan fremstå som sorte bokser fordi brukerne ikke ser reisene, kompleksitetene, teknologiene, oversettelsene, artikulasjonene og instruksjonene som ligger bak formasjonen.<sup>38</sup> For eksempel består en bil av mange avanserte komponenter, komplekse system ligger rett under panseret eller dekselet – som får objektet til å fremstå som en lukket enhet. Først når bilen ikke starter kan brukeren komme til å tenke på den som en samling av enkeltdeler i stedet for en fastlagt enhet. For å søke å åpne opp "sorte bokser" foreslår Latour en "defamiliarisering".<sup>39</sup> Det kjente må gjøres ukjent. Dette kan for eksempel skje gjennom historisering. Ved å gå tilbake til det punkt

---

<sup>35</sup> Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Milton Keynes: Open University Press, 1987.

<sup>36</sup> Schaanning, *Vitenskap som skapt viten*, s. 209–211.

<sup>37</sup> Alt kan i prinsippet bli "kunst". Poenget her er bare å vise at "kunst" er blitt stabilisert som noe som finnes, som fakta, som materielt felt, via et helt system av innskriftsanretninger som utgjør en del av det samme materielle feltet.

<sup>38</sup> Schaanning, *Vitenskap som skapt viten*, s. 207, s. 221–226. For en som kommer utenifra, som ikke er en del av felleskapet/nettverket/diskursen behøver ikke formasjonen å være selvfølgeliggjort. Som utenforstående til et felleskap deler en ikke nødvendigvis de samme naturaliserte oppfatningene om hvor grensene skal trekkes mellom teknikk, samfunn, vitenskap, natur, osv. Latour henter derfor inspirasjon fra antropologifaget når han skal studere vitenskap, ved å forsøke å innta "den fremmedes" posisjon, Ragnar Braastad Myklebust, "Vitenskapsantropologi, filosofi og 'vitenskapsøkologi'", etterord i Bruno Latour, *Vi har aldri vært moderne. Essay i symmetrisk antropologi*, oversatt av Ragnar Braastad Myklebust, Oslo: Spartacus, 1996, s. 205.

<sup>39</sup> Ragnar Braastad Myklebust, "Vitenskapsantropologi, filosofi og 'vitenskapsøkologi'", s. 206.

da for eksempel en "bil" ikke var en selvfølge, men i ferd med å bli til som objekt og som begrep.<sup>40</sup>

For å ta et mer relevant eksempel: "Norsk kunst" er en formasjon som kan fremstå som tingliggjort. Oppslagsverk med "norsk kunst" i tittelen bidrar til å befeste et bestemt materiale som "norsk kunst", med sine billedgjengivelser og andre innskriftsanretninger, på samme måte som institusjoner som Nasjonalgalleriet befester at begrepet svarer til en materiell virkelighet. En historisering av materialiseringens tilblivelsesprosess viser imidlertid hvordan formasjonen ikke fremstod som selvsagt for mindre enn noen hundreår siden, jamfør for eksempel sitatet av Dietrichson. Det ble imidlertid jobbet med en slik materialisering (selv om dette slettes ikke betyr at alle aktørene involvert i prosessen hadde samme agenda), ved å for eksempel etablere et norsk kunsthistoriefag, samt andre "innskriftsanretninger" som kunne tingliggjøre "norsk kunst".<sup>41</sup> Dette betyr naturligvis ikke at "norsk kunst" har en iboende kjerne av betydning, og bare kan vise til noen objekt eller praksiser, men at bruken kontinuerlig etablerer visse objekter og praksiser som "norsk kunst". Det er selvfølgelig også viktig å understreke at "norsk kunsthistorie" selv er produkt av disse prosessene. Gjennom å produsere sitt eget forskningsobjekt produserer faget også seg selv.<sup>42</sup>

Gjennom dette eksempelet søker jeg å anskueliggjøre min relasjon til de teoretiske perspektivene. Verken diskursteori i tradisjonen fra Foucault eller Latours "vitenskapsantropologi" vil utgjøre begrepsapparat som jeg konsekvent

---

<sup>40</sup> Schaanning, *Vitenskap som skapt viten*, s. 207.

<sup>41</sup> Slike historiske prosesser diskuteres i kapittel 2. Jeg kjenner dessverre ikke til noen større undersøkelse av hvordan og hvorvidt et begrep som "norsk kunst" trer frem i dansk diskurs eller det som etter hvert ble etablert som dansk kunsthistorie. I følge kunsthistoriker Einar Lexow er lærer og forfatter Lyder Sagen (1777–1850) den først som nevner "norsk kunst som et selvstendig begrep", med en liten artikkel med tittelen "Bidrag til Norges Kunst" utgitt i 1800, Einar Lexow, *Norges kunst*, Oslo: Steenske, 1926, s. 191. Min diskusjon begynner hovedsakelig med etableringen av et kunsthistoriefag i Norge i 1875, men behandler noen prosesser fra og med etableringen av "Norge" som selvstendig nasjon i 1814.

<sup>42</sup> Se for eksempel, Dan Karlholm, "Historiografins konstvetenskap: diagnos av grundutbildningen och förslag till en historiotopisk reform", i *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 70, nr. 1–2, 2001, s. 32–33.

setter undersøkelsesmateriale inn i, snarere tilføyer de noen teoretiske grunnperspektiv som har motivert en del valg og tilnærminger.

Den overordnede tilnærmingen kan sies å være historiografisk. Jeg ser på hvordan historie skrives, eller, for å være mer konkret, på hvordan “samisk kunst” skrives om når den skrives inn i norsk kunsthistorie eller i enda videre forstand om hvordan kunsthistorie skrives i Norge, slik dette fremtrer med formasjonen “samisk kunst” som innfallsvinkel. Som jeg har forsøkt å illustrere ovenfor er heller ikke historien om hvordan “samisk kunst” trer frem nødvendigvis direkte sammenfallende med historien om hvordan formasjonen skrives inn i norsk kunsthistorie, selv om det er overlappinger. Jeg må derfor også undersøke hvordan formasjonen ble etablert utenfor kunsthistoriefaget.

En av de viktigste metodene jeg benytter for å si noe om etableringen av formasjonen “samisk kunst” er som sagt begrepsfølgende. Denne inngangen kan omtales som begrepshistorie i tradisjonen fra historikeren Reinhart Koselleck (1923–2006), i den forstand at jeg forsøker å spore diakront når og hvordan begrepet “samisk kunst” kom i bruk, hva og hvem som brakte det frem, og hvordan det siden er blitt brukt, slik dette viser seg i tekstmateriale. Dette innebærer også at jeg må ta høyde for hvordan begrepet eller formasjonen har blitt navngitt ulikt, for eksempel fra “finsk kunst” til “samisk kunst”, eller hvordan begreper som “Finnmarksviddens kunst” viser seg å tilhøre begrepskompleks som “samisk kunst”, noe som fremkommer ved å se på kontekster, samt intertekstuelle referanser og relasjoner.<sup>43</sup> Slike sonderinger kommer jeg tilbake til nedenfor. Begreper kan ses som møtepunkter der tekst og historie overlapper. Eller sagt med Koselleck, begreper kan betraktes “både som faktorer og som

---

<sup>43</sup> Koselleck skiller begrepet fra ordet, skriver litteraturviter Helge Jordheim: “Et begrep, hevder han [Koselleck], er alltid et ord, men et ord er ikke alltid et begrep. Begge er betydningsbærende dels i kraft av sitt indenterte innhold, dels i kraft av sin talte eller skrevne kontekst, altså den historiske situasjonen, og er dermed nødvendigvis flertydige. Men mens ordet kan gjøres entydig gjennom fortolkning, må begrepet – for å kunne være et begrep – forbli flertydig. Ordet blir til begrep ‘når den politisk–sosiale betydningssammenhengen som ordet henviser til – og anvendes i – i sin helhet inngår i ordet’”, Helge Jordheim, “Innøvelser i en ny filologi”, i *Arr – idéhistorisk tidsskrift*, nr. 2–3, 1998, <http://www.rrvev.no/artikkel/innvelser-i-en-ny-filologi>.

indikatorer for historisk endring”.<sup>44</sup> De kan med andre ord ses som både produkt og produsent av historiske prosesser, slik det påpekes av forfattergruppen i boken *Tekst og historie: å lese tekster historisk*:

Både begrepet og de sosiale og politiske sammenhengene det inngår i vil være arenaer for en rekke forskjellige aktører, interesser og tendenser. Politiske konflikter og betydningsmekanismer vil kontinuerlig gå over i hverandre og spille sammen.<sup>45</sup>

Videre ser jeg på hvordan formasjonen “samisk kunst” er blitt behandlet i norsk kunsthistorieskrivning. Slik er også eventuelle fravær av begrepet og av kontekster eller tema som undersøkelsen har vist at gjerne gripes med det, interessante for undersøkelsen, fordi dette også sier mye om formasjonens plass (eller fravær) i den norske kunsthistoriske diskursen. Måtene “samisk kunst” er blitt skrevet inn (eller ut) av kunsthistorien på, kan også si noe om kunsthistoriefagets dominerende emnevalg, skrivemåter og fortellinger generelt, og om faghistorien i Norge og dominerende trekk ved fagtradisjonen her.

Tilnæringsmåten er også nærlesende. Mange av lesestrategiene er hentet fra resepsjonsteori hos eksempelvis Jauss og Iser.<sup>46</sup> Spørsmål om hvordan tekstene spiller opp mot forfatterposisjoner, leserforventninger og sjangertilhørighet har vært viktige. Hvor skrives tekstene fra og hvem henvender de seg til? Hvilke kompetanser impliserer tekstene at leserne har? Hvordan viser tekstene historisitet gjennom tattforgittheter og/eller utelatelser? Hva er tekstenes

---

<sup>44</sup> Koselleck i *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, her sitert fra Kristin Asdal (et al.), *Tekst og historie: å lese tekster historisk*, Oslo: Universitetsforlaget, 2008, s. 18.

<sup>45</sup> Asdal (et al), *Tekst og historie: å lese tekster historisk*, s. 19. Som Jordheim har påpekt kan begrephistorie tangere diskurshistorie, fordi begrep hos Koselleck bestemmes diskursivt: “Begrepene lar seg ikke ‘folde sammen’ om en iboende kjerne av betydning, men må tvert imot ‘brettes ut’ slik at et mangfold av mulige betydninger og bruksmåter kommer til syne, slik at man, sier Koselleck, ‘kan slutte fra deres rekkevidde og anvendelse til strukturer og store hendelsessammenhenger’ [...]. Igjen er det ikke begrepet selv som står i fokus, men dets funksjon og rolle i en “argumentasjonsstruktur”, Jordheim, “Innøvelser i en ny filologi”, <http://www.arrvev.no/artikkel/innvelser-i-en-ny-filologi>.

<sup>46</sup> Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*; Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Se også James L. Machor og Philip Goldstein (red.), *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, New York: Routledge, 2001; James L. Machor og Philip Goldstein (red.), *New Directions in American Reception Study*, New York: Oxford University Press, 2008, og Asdal (et al), *Tekst og historie: å lese tekster historisk*, s. 261–304.

anliggender? Hva eller hvem defineres inn som relevante aktører i tekstene, og hva eller hvem utelates? Slike spørsmål stilles sammen med kontekstualiserende spørsmål knyttet til for eksempel tekstenes avsender, historiske og politiske miljøer tekstene ble skrevet i og/eller senere har inngått i, eller tekstenes resepsjonshistorie.<sup>47</sup>

Lesningene er med andre ord historiserende og forsøker å se tekster (eller objekter, utsigelser, hendelser, praksiser) i lys av historiske kontekster, både i synkrone og i diakrone sammenhenger. Eller sagt på en annen måte, jeg forsøker å lese tekster (eller objekter, utsigelser, hendelser, praksiser) på en måte som understreker eller utforsker deres historisitet.

### **Innsirklinger, avgrensinger og kilder**

“In the meantime, my advice is to pack as little as possible, don’t forget to pay your ticket, and prepare for delays”.<sup>48</sup>

Jeg startet undersøkelsen med en bred tilnærming. Mange institusjoner ble besøkt og et heterogent materiale samlet inn, som brosjyrer, bøker, avisutklipp og fotografier. Jeg besøkte Árran lulesamisk senter i Tysfjord, Saemien Sijte i Snåsa, Senter for nordlige folk i Kåfjord og Verdensarvsenteret for bergkunst i Alta. I Kautokeino ble Samisk høgskole og Kautokeino Bygdetun besøkt. I Karasjok besøkte jeg De Samiske Samlinger, Sametinget og Samisk senter for samtidskunst. I Oslo besøkte jeg Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Kulturhistorisk museum, Interkulturelt museum, Norsk folkemuseum og Nasjonalbiblioteket. Jeg besøkte Ájtte. Svensk fjäll- och samemuseum i Jokkmokk, Bildmuseet i Umeå og Nordiska museet, Nasjonalmuseet og Etnografiska museet

---

<sup>47</sup> Disse spørsmålene kan naturligvis stilles til alle typer tekster, det være seg hele bokverk, tekstfragment eller tittelskilt i en utstilling. Spørsmålene kan også stilles til andre enheter enn tekster, til objekter, bilder, til utstillinger og så videre. Se for eksempel Michael Ann Holly, “Past Looking”, i *Critical Inquiry*, vol. 16, nr. 2, s. 371–396, for ulike bilders “implisitte betraktere”.

<sup>48</sup> Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 25.



i Stockholm. I Finland besøkte jeg Siida. Sámi Museum og Sametinget i Inari, samt Rovaniemi kunstmuseum og Oulu kunstmuseum. I Tromsø ble naturligvis Nordnorsk kunstmuseum og Tromsø kunstforening besøkt, i tillegg til andre institusjoner med skiftende utstillinger eller andre hendelser som syntes relevante. Jeg interesserte meg for institusjonenes varierende arrangement, utstillinger, samlinger, arkiv, bibliotek og museumsbutikker og generelle presentasjon (eller fravær av presentasjon) av samiske forhold. I undersøkelsens begynnelse var hensikten å forsøke å bli kjent med noen kontekster samiske forhold kunne inngå i, uten å la meg lede av naturaliserte oppfatninger om hvor grensene burde trekkes for et kunsthistorisk materiale. Ikke minst var reisene i seg selv – ofte lange bilturer – en mulighet til å kjenne noen plasser som hittil bare hadde vært navn: Máze, Jergul, Sautso (Čávžu), Lappoluobbal, Hetta (Heahttá), Jukkasjärvi, Sennalandet... Selv om deler av materialet som ble samlet inn på disse besøkene ikke direkte kommer til uttrykk i den ferdige teksten, bidro de likevel til tenkearbeidet i avhandlingsprosessen.

Flere avgrensninger ble naturligvis nødvendige underveis. Undersøkelsen avgrenses hovedsakelig av det jeg omtaler som “norsk kunsthistorie”. Her må det presiseres at jeg med denne avgrensningen ikke begrenser meg til kunsthistorikerne med norsk identitet eller statsborgerskap, ei heller mener jeg emner som utelukkende relaterer seg til norske kontekster, eller at tekstene bare skrives på norsk – snarere viser begrepet her til fagdisiplinens historie og virke i Norge. Det er med opprettelsen av et kunsthistoriefag ved det som den gang het Det Kongelige Fredriks Universitet (fra og med 1939, Universitetet i Oslo) at undersøkelsesmaterialet avgrenses historisk. Det vil si at tekstene jeg diskuterer strekker seg fra omkring midten av 1800-tallet og frem til i dag.

Denne avgrensningen er imidlertid ikke strengt definert. Verken faget kunsthistorie eller en bestemt norsk kunsthistorietradisjon, opererer i lukkede rom. Nettverk av aktører og arenaer virker inn på kunsthistoriefeltet, som naturligvis også tar del i nettverk og er med på å absorbere, muliggjøre og utløse vendinger i en kontinuerlig prosess. Kunsthistoriedisiplinen kan for eksempel

ikke tenkes løsrevet fra museumsfeltet, et tema som for eksempel er utforsket i antologien *The Two Art Histories: The Museum and The University*, basert på tekster fra konferansen med samme navn.<sup>49</sup> Som jeg allerede har antydnet kan dessuten emnet “samisk kunst” synes å særlig være løftet frem av andre aktører enn kunsthistorikere, for eksempel kunstnere, eller av andre, ofte samiske aktører og organisasjonsbyggere. Også andre forskningsdisipliner og enkeltforskere knyttet til andre fag kan ha bidratt til forskningsfeltet. Her synes særlig etnografi- eller sosialantropologifaget å ha bidratt. Norsk kunsthistorie foregår naturligvis heller ikke i et eget diskursivt felt helt løsrevet fra andre lands fagdiskusjoner, således kan også tekster på andre språk enn norsk bidra til feltet, selv om hovedfokuset vil ligge på tekster skrevet på norsk eller som en del av en norsk kunsthistoriedisiplin.

I behandlingen av spørsmålet om hva som kan utgjøre en “norsk kunsthistorisk diskurs” reiser det seg umiddelbart ytterligere spørsmål. Hvorfor fokusere bare på diskursen i Norge? Sápmi overskrider landegrensener, hvorfor ikke ta med fagdiskursene i Sverige, Finland og Russland? Avgrensningen har både praktiske og metodologiske årsaker. En grundig undersøkelse av de kunsthistoriske diskursene i alle disse landene ville bli for omfattende innenfor rammene av et enkelt doktorgradsprosjekt, det ville dessuten bli vanskeligere å holde et analytisk fokus.<sup>50</sup> I tillegg ligger det språklige begrensninger for rammene av utforskningen, ettersom jeg ikke behersker russisk og finsk.

---

<sup>49</sup> “The Two Art Histories: The Museum and the University”, 9 – 10. april 1999, Sterling and Francine Clark Art Institute. Charles W. Haxthausen (red.), *The Two Art Histories: The Museum and The University*, Williamstown: Sterling and Francis Clark Art Institute, 2002. Temaet ble nylig tatt opp igjen ved Universitetet i Birmingham i 2014, med konferansen “Curating Art History: dialogues between museum professionals and academics”, *University of Birmingham*, og <http://www.birmingham.ac.uk/schools/lcahm/departments/historyofart/events/2014/annual-colloquium-2014.aspx>, sist besøkt 15.07.2014.

<sup>50</sup> Men som sagt, i den grad tekster på andre språk fremstår som viktige for diskursen i Norge vil jeg selvfølgelig forfølge og diskutere også disse tekstene. Den svenske etnografen Ernst Manker kan stå som et illustrerende eksempel på hvordan feltene virker inn på hverandre. Manker var utdannet i Sverige, og altså innenfor et annet fagfelt enn kunsthistorie, han publiserte gjerne på svensk og tysk, samtidig er flere av tekstene hans er oversatt til norsk. Noen av hans tekster kan både indirekte og direkte sies å være en del av en “norsk diskurs” om “samisk kunst”, uavhengig av hans statsborgerskap, av språket han benytter eller av faglig eller institusjonell tilknytning.

Det samme forbeholdet gjelder samiske språk. Også spørsmålet om samiske språk dreier seg om analysens fokus. Kunsthistoriefaget ble som sagt etablert i Norge som en viktig del av nasjonsbyggingen og institusjonsbyggingen etter løsrivelsen fra Danmark, og fagspråket var hovedsakelig norsk (eller snarere dansk, før “dansken i Norge [var] reformert nok til å kalles sitt eget språk”, rundt 1907).<sup>51</sup> Eventuelt foregikk fagdiskusjonene på tysk, engelsk, fransk eller italiensk – avhengig av aktørenes forskningsinteresser og som følge av kunsthistoriefagets historie som et barn av et særskilt europeisk kultur og språkområde, og det er først i senere tid at samisk kan sies å ha kommet inn i fagdiskusjonen, for eksempel gjennom Guttorms og Dunfjelds avhandlinger. Selv om begge har skrevet sine avhandlinger, og andre tekster som jeg benytter meg av, på norsk, er det brukt mange samiske begrep som kan ha virket til å bevege norsk diskurs (og hadde forfatterne i disse tekstene ikke anvendt både norsk og samiske språk, men bare hadde skrevet på samisk, er det vel tvilsomt om tekstene ville hatt samme evne til å bevege den *norske* diskursen).<sup>52</sup> Kjente begrep som *duodji* og *dáidda* synes å ha blitt naturalisert i norsk diskurs om “samisk kunst”, og disse begrepene inngår i mange av tekstene jeg har diskutert.<sup>53</sup> Jeg har naturligvis, så godt det har latt seg gjøre, forsøkt å lære meg litt om samiske språk for å i det hele tatt kunne forholde meg til samiske tekster

---

<sup>51</sup> Landsmål, utviklet av Ivar Aasen (1813–1896), etter hvert kalt nynorsk, ble likestilt med dansk i 1885, og ble godkjent som undervisningsspråk i skolen i 1892, mens riksmål (etterhvert bokmål), ble regnet som eget språk fra 1907, “Norsk”, *Språkrådet*, <http://www.sprakradet.no/Spraka-vare/Norsk/>, sist besøkt 15.02.2015.

<sup>52</sup> Guttorm benytter i hovedsak nordsamiske begrep, mens Dunfjeld i hovedsak benytter sørsamiske begrep. Dunfjell benytter for eksempel det sørsamiske *duedtie*, som tilsvarer det nordsamiske *duodji*. Jeg bruker i avhandlingen stort sett den nordsamiske skriveformen, dersom ikke tekstene jeg diskuterer bruker andre skriveformer. Samiske språk utgjør et omfattende og sammensatt språkområde. De samiske språkene kan deles inn i to hovedgrupper, vestsamisk og østsamisk. Vestsamiske språk og den østsamiske hovedgruppen danner til sammen fire undergrupper, sør-, nord-, fastlands- og kolasamisk. Språkene sør-, ume-, pite-, lule-, og nordsamisk tilhører hovedgruppen vestsamisk, mens enare-, skolte-, akkala-, kildin- og tersamisk tilhører hovedgruppen østsamisk. Innenfor hvert det hoved-dialekter og sub-dialekter, Svern-Egil Knutsen Duolljá og Harald Gaski, “Samisk”, *Store norske leksikon*, <https://snl.no/samisk>, sist besøkt 25.03.2016.

<sup>53</sup> Begrepet *duodji* synes å i særlig grad ha gått inn i diskursen, kanskje fordi det betegner noe som ikke uten videre kan erstattes med et norsk begrep (som for eksempel “håndverk”) uten at mye går tapt, eller legges til, og må forklares – mens *dáidda* er et begrep utviklet for å tilsvare billedkunst-begrepet).

og enkeltord, men siden avhandlingen fokuserer på norsk kunsthistorisk diskurs avspeiler dette seg også som hovedspråket i avhandlingens kildeutvalg.

Jeg anvender i hovedsak skriftlige kilder. Det anvendte materialet kan grovt deles inn i fem kategorier, der de to første kategoriene er dominerende, med hovedvekt på den første: 1) fagbøker og artikler i kunsthistorie, 2) bøker og artikler skrevet i andre fagtradisjoner eller av andre aktører, 3) utstillingstekster, kataloger eller annet dokumentasjonsmateriale knyttet til utstillinger og samlinger, 4) tekster i aviser og ukeblader og 5) brev eller annen skriftlig kommunikasjon. Materialet er heterogent. I mange tilfeller dreier det seg om trykte kilder, men utvalget omfatter også utrykte kilder, som internettsider eller folietekster på vegg brukt i utstillingssituasjoner eller annet utstillingsmateriale. Kildematerialet omfatter heller ikke bare skriftlige kilder. Også tekstmaterialets øvrige semiotiske ressurser (som billedbruk) kan utgjøre interessante kilder.<sup>54</sup> Eller så har tekstene vist meg vei til *annet* visuelt materiale; dersom et bilde eller et objekt er referert til i en tekst, har det i noen tilfeller ført til nærmere undersøkelse av det nevnte bildet eller objektet, selv om det ikke ble benyttet som illustrasjon i den gitte teksten.

Kildene ble blant annet funnet gjennom brede søk i databaser som Retriever (Atekst), BIBSYS Ask, Oria og Nasjonalbibliotekets database, eller de har fremkommet gjennom sekundærkilder, som bibliografier eller indekser i bøker. Jeg har gått gjennom klipparkiv (arkiv med avisutklipp) i Nasjonalmuseets bibliotek, i Sámiid Vuorká-Dávvirat – De Samiske Samlinger og i Samisk senter for samtidskunst (Sámi Dáiddaguovddás, SDG), samt utvalgte nummer ved Universitetsbiblioteket i Tromsø sitt mikrofilmarkiv. Mikrofilmarkivet har hovedsakelig vært benyttet for å finne aviskilder som har vært oppgitt i annen litteratur, men jeg har også gjort konsekvente gjennomganger av et bestemt avismateriale over perioder.<sup>55</sup> Ved å oppsøke kildene har jeg ikke bare fått

---

<sup>54</sup> Om teksters ulike "semiotiske ressurser", se for eksempel Asdal (et al), *Tekst og historie: å lese tekster historisk*, s. 137–174.

<sup>55</sup> For eksempel har jeg gjennomgått alle morgen- og aftenutgavene av *Aftenposten* i perioden oktober 1940 til januar 1941, i forbindelse med leting etter informasjon i tilknytning til Harry Fetts artikkel i *Kunst og kultur* 1940.

verifisert opplysninger som andre allerede har funnet frem til, men jeg har også funnet ny informasjon ved å selv undersøke kildene. I forbindelse med letingen etter allerede kjente kilder har også nye kilder fremkommet.<sup>56</sup> Jeg har også fått hjelp av ansatte ved Nasjonalmuseet til å gjennomføre søk i arkivene etter Nasjonalgalleriet og Kunstindustrimuseet.

Undersøkelsen forutsatte en systematisk søken etter termen “samisk kunst”, men også etter beslektede begrep. Samiske termer som for eksempel *duodji* og *dáidda* stod frem som benevnelser som ofte ble knyttet til “samisk kunst” og utgjorde derfor viktige søke kategorier. Siden avhandlingen avgrensner seg historisk fra midten av 1800-tallet frem til i dag har jeg dessuten måttet ta hensyn til ulik navngivning opp gjennom historien. Betegnelser som “samisk” kunne vise seg gjennom i dag forkastede betegnelser som “lappisk” eller “finsk”, eller gjennom mer geografiske avgrensinger som “arktisk”, “cirkumpolar” eller “nordlig”. Andre stedsbetegnelser i bruk kunne være “Lappland”, “Sameland” eller “Sápmi”. Betegnelser som “Finnmark” eller “Finnmarksvidden” ble noen ganger brukt nesten synonymt med begrepet “samisk”. I noen tilfeller kunne også betegnelsen “norsk” eller “skandinavisk” vise til noe samisk, noe som kunne fremkomme ved å se på tekstens øvrige horisont. I den lingvistiske betydningen av betegnelsen “diskurs” var det altså at ordene fant sin mening. Jeg måtte se på hele språksituasjonen, konteksten, for å avgjøre om begrepene sa noe om mitt fokusområde.

En av tekstene som får en sentral plass i avhandlingen er nevnte Harry Fetts artikkel “Finnmarksviddens kunst”. Han sier aldri noe sted “samisk kunst”, men bruker betegnelser som “samenes kunst” eller, som i overskriften, “Finnmarksviddens kunst”, gjennom selve diskusjonen i teksten fremkommer det at bruken samsvarer med avhandlingens avgrensninger. Et annet poeng er at siden Fetts artikkel har blitt så betydningsfull for mye det som senere er skrevet

---

<sup>56</sup> I de tilfellene jeg har benyttet meg av kilder som andre først har funnet frem til, er dette oppgitt sammen med kildereferansen. I de tilfellene der jeg selv ikke selv har sjekket originalkilden, men baserer meg på andres undersøkelser er naturligvis også dette oppgitt.

om emnet, har artikkelen fått en sentral plass i den senere diskursen om “samisk kunst”, uavhengig om det var Fetts hensikt eller ei.<sup>57</sup>

På samme måte som jeg har lett etter begrep har jeg systematisk lett etter kunstnernavn som på en eller annen måte har blitt skrevet inn i betegnelsen. Det kan være gjennom at kunstneren har meldt seg inn i Samiske kunstneres forbund (SDS), eller deltatt på utstillinger med gruppebetegnelsen “samisk kunst” eller beslektede begrep, eller på andre måter plassert seg i samiske kontekster via tekst og handling, eller blitt plassert der av andre. Det er altså ikke min oppgave i denne avhandlingen å bestemme om noen er “samiske kunstnere”, eller lager “samisk kunst” eller ei. Jeg forsøker å favne en formasjon som skapes av diskursen. Likevel er det ikke til å unngå at mine forhåndskunnskaper, eller mitt “blikk”, er styrende for valgene jeg har tatt. Ingen leser eller skiver fra en nøytral posisjon. Det er også viktig å understreke at mitt bidrag i sin tur naturligvis bidrar til formasjonen. Også min tekst inngår i rekken av tekster om “samisk kunst” og blir slik deltager i diskursen.

Oddmund Kristiansen (1920–1997), som debuterte som billedkunstner i Trondheim kunstforening i 1944, kan stå som et eksempel på hvordan jeg metodisk har kommet frem til mitt materiale. Kristiansen fremstår som en kunstner som gradvis vokser frem med en samisk kunstneridentitet, slik det fremkommer i intervju og omtaler i avisartikler samlet og bevart i Nasjonalmuseets mapper om kunstneren. Museet har et forholdsvis stort klipparkiv i tilknytning til Kristiansen og det strekker seg ganske konsekvent over hele hans karriereløp, fra hans debut i Trondheim Kunstforening på 1940-tallet til han døde i 1997, og det er interessant å se hvordan fremstillingene beveger seg fra å ikke fokusere på hans personlige identitet i det hele tatt i omtalene på 1940- og 1950-tallet, til at han begynner å kommentere sin egen bakgrunn på 1980- og 1990-tallet, og etter hvert begynner å delta på utstillinger

---

<sup>57</sup> Se kapittel 4.

under benevnelsen “samisk kunst” eller omtales som “samisk kunstner”.<sup>58</sup> Denne egenbenevnelsen ser ut til å vokse frem i takt med at han stadig får flere spørsmål om sin nordnorske eller samiske identitet (Kristiansen var født i Balsfjord i 1920, men bodde store deler av livet av livet i Trondheim, Oslo og Numedal), og dessuten i takt med at begrepet “samisk kunst” institusjonaliseres og får en større bruk.<sup>59</sup> Inskripsjonen som “samisk kunstner” og av hans kunst som “samisk kunst” skjer altså i dialog mellom ulike aktører i nettverket og kan ikke bestemmes som et kausalt forhold av årsak og virkning. Dersom Kristiansen ikke selv hadde plassert seg med begrepet, og heller ingen andre aktører i diskursen hadde gjort det, hadde det heller ikke vært min oppgave å gjøre det på bakgrunn av det som måtte fremkomme av biografisk informasjon. Slike plasseringer strekker seg som sagt utenfor denne avhandlingens siktemål.

I mange tilfeller gav ikke de brede søkene uttelling, i den forstand at verken begrepet “samisk kunst”, beslektede begrep, eller kunstnere som kunne plasseres med begrepet dukket opp i materialet. Det vil *ikke* si at søkene ikke gav resultat. Når formasjonen ikke viste seg, var selvfølgelig også det en interessant observasjon. At formasjonene ikke viste seg basert på mine søkekriterier behøver naturligvis heller ikke å bety at kildene til samiske kontekster ikke fantes. De kan være kategorisert med begreper som har unnslipt min horisont, eller kategorisert på en måte som ikke kunne knytte dem til samiske kontekster og slik omgikk mitt siktemål. Når det gjelder for eksempel objekter i museumssamlinger kan det finnes objekter som ikke er katalogisert i det hele tatt og slik ikke vil dukke opp i katalogsøk, eller de er kategorisert etter ulike kriterier i tråd med skiftende normer knyttet til tid, sted og vitenskapelige paradigmer. En samisk hornskje kunne for eksempel katalogiseres bare som “skje” og ikke med opplysninger om kulturell tilknytning. En annen variant var å kategorisere etter personen som hadde ført objektet inn i samlingen, noe som

---

<sup>58</sup> Kristiansen omtaler seg som “kvart same” i *Drammens Tidende* 20.04.1989. Først gang jeg har funnet at hans kunst benevnes som “samisk kunst” i materialet i klipparkivet er i *Laagendalsposten* 21.02.1992.

<sup>59</sup> Klipparkivet i Nasjonalmuseet ble undersøkt 29.–30.05.2012 og 24.05.2014. Institusjonaliseringen av samisk kunst diskuteres i kapittel 2.



ikke nødvendigvis plasserer objektet i en kulturell kontekst. Andre ganger kunne objekter være katalogisert utelukkende som representanter for større objektkategorier, som eksempler på noe som essensielt ble betraktet som en del av det samme (i eldre kategoriseringer som “primitiv kunst” eller “naturfolks kunst”, eller som “urfolkskunst”, som er en kategori som av og til benyttes i dag) og den spesifikke kulturelle tilknytningen forsvant.<sup>60</sup> At noe ikke ble kategorisert på basis av kulturelle tilknytninger kan også ses som uttrykk for ulik implisert kunnskap i tid og rom, det kan bety at en opplysning ble sett på som så selvfølgelig at den ikke fremsto som en nødvendig opplysning den gang objektet ble innført i samlingen.<sup>61</sup>

Som nevnt utgjør fagbøker og artikler i kunsthistorie den dominerende kategorien i kildematerialet. I en historiografisk avhandling som dette, som forsøker å analysere hvordan et kunsthistorisk emne er blitt fremstilt, vil nødvendigvis tidligere forskning om emnet inngå som kildemateriale, slik jeg allerede har vært inne på. Det er først og fremst Eli Høydalsnes som tidligere har undersøkt skriftlige og visuelle fremstillinger av samiske kontekster. Dette utgjør en del av hennes avhandling der hun særlig fokuserer på det hun kaller en “sameikonografi” og diskursen i tilknytning til denne, slik hun mener den viser seg skriftlig og visuelt i norsk og utenlandsk diskurs, i det som “først og fremst er en representasjonsanalyse av Nord-Norge”.<sup>62</sup> Mens jeg hovedsakelig fokuserer på

---

<sup>60</sup> Joanna Bosse i personlig kommunikasjon om eventuelle objekter knyttet til samisk kultur i det som i dag omtales som The Leonhard Adam Collection of International Indigenous Culture, ved The Ian Potter Museum of Art, University of Melbourne, e-post 18.05.2015. Se også Joanna Bosse, “Trademark: international indigenous culture from the Leonhard Adam Collection”, i *University of Melbourne Collections*, nr. 8, 2011, <https://www.unimelb.edu.au/culturalcollections/research/.../bosse.pdf>. Se nærmere diskusjonen av dette i kapittel 6.

<sup>61</sup> Om vanskeligheten av å lokalisere objekter med samisk tilknytning i museumssamlinger, se for eksempel Gunilla Edbom, “Samiskt kulturarv i samlingar: rapport från ett projekt om återföringsfrågor”, i *Arkeologisk rapport: 1*, Jokkmokk: Åttte. Svenskt fjäll- och samemuseum, 2005, <http://www.ajtte.com/publikationer/rapporter-mm/arkeologisk-rapport/>, og Eeva-Kristiina Harlin, *Recalling Ancestral Voices: Repatriation of Sámi Cultural Heritage. Projektets Intrereg IIA slutrapport*, Inari: Siida Sámi Museum, 2008, <http://www.samimuseum.fi/heritage/english/index.html>.

<sup>62</sup> Høydalsnes arbeid har som sitt utgangspunkt “materiale som berører regionen, som utsier noe om den – om hvilke forestillinger og oppfatninger av landsdelen som råder”, Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 11. Visuelle og skriftlige kilder synes her å være likestilt. Også Hansen

norsk diskurs og på skriftlige kilder, begrepshistorie og nærlesninger, trekker altså Høydalsnes opp linjer og strukturer i en større og mer generell visuell og skriftlig diskurs, med representasjoner av “Nord-Norge” og ikke samiske forhold som hovedfokus. Arbeidene kan slik utfylle hverandre, samtidig som mitt arbeid vil tilføre noen perspektiv på Høydalsnes tekst.

## Etiske betraktninger

Maktovergrepene som har foregått i forskningens tjeneste har satt håndfaste og traumatiske spor i mange samfunn og enkeltindivid.<sup>63</sup> På et generelt grunnlag kan det sies at all forskning som knytter an til samiske kontekster krever særlige forskningsetiske forbehold. Dette har både å gjøre med historier knyttet til fornorskingspolitikk og strukturelle ekskluderingsmekanismer i det norske samfunnet, samt at selve forskningen på samiske forhold har vært gjennomført på måter som har vært krenkende for både enkeltpersoner og kollektiv.<sup>64</sup> Dette ga særlig skjebnesvangre utslag i mellomkrigstiden da en kombinasjon av nasjonalisme, sikkerhetspolitiske forhold og sosialdarwinistisk tankegods kunne føre til direkte rasisme mot den samiske befolkningen.<sup>65</sup> En del av denne

---

har undersøkt visuelle og tekstlige fremstillinger av “samisk kunst” i norsk kunsthistorie, med et perspektiv tett opp mot Høydalsnes. I *Fortellinger om samisk samtidskunst* studerer hun det hun mener er fremstillinger av “[s]amisk kultur som primitiv”, “som romantisk” og “som primitiv og eksotisk”, i Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 19–42. Høydalsnes og Hansens arbeider diskuteres særlig i forbindelse med resepsjonen av Harry Fetts, “Finnmarksviddens kunst”, i kapittel 4. Også Fett så på den visuelle representasjonen av samisk kultur. Gjennom å diskutere det han omtalte som “gamle samebilder” på den ene siden – bilder som han mente hadde utenifra-perspektiv på Finnmark og samiske forhold – og på den andre siden det han så som bilder med innenifra-perspektiv på samiske forhold.

<sup>63</sup> Se for eksempel Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London & New York: Zed Books, 2012 [1999].

<sup>64</sup> Einar Niemi og Anne Julie Semb, “Forskningsetisk kontekst: historisk urett og forskning som overgrep”, *De nasjonale forskningsetiske komiteene*, 22. mai 2009, <https://www.etikkom.no/fbib/temaer/forskning-pa-bestemte-grupper/etniske-grupper/forskningsetisk-kontekst-historisk-urett-og-forskning-som-overgrep/>.

<sup>65</sup> Einar Niemi, “History of Minorities: The Sami and the Kvens”, i William H. Hubbard (et al.), *Making a Historical Culture: Historiography in Norway*, Oslo: Scandinavian University Press, 1995, s. 333–336. Det ble gjennomført fysiske-antropologiske studier av befolkningen i Norge fra slutten 1800-tallet og med særlig intensivitet i første halvdel av 1900-tallet, noe som inkluderte åpning av graver og fjerning av skjelettmateriale over hele landet, men også fysiske målinger av befolkningen. Det ble i mange tilfeller operert med hierarkier som forsøkte å bekrefte en

tidligere forskningen fremstilte samiske samfunn og enkeltindivid som tilhørende lavere “utviklingstrinn”. Samfunnstenkningen i Europa var særlig fra slutten av 1800-tallet og frem mot andre verdenskrig preget av evolusjonistiske ideer. Det lå ulike teorier og grunnsyn bak disse ideene, men de hadde til felles en forestilling om at verdens befolkning kunne rangeres i

et hierarki av evolusjonære utviklingstrinn, der enkelte grupper (nasjoner, klasser, raser, kjønn) befant seg på et tilbakeliggende utviklingstrinn, mens andre, i første rekke hvite mannlige medlemmer av den nordeuropeiske samfunnseliten, ble plassert på toppen av hierarkiet og i fremskrittets fortropp.<sup>66</sup>

Lappologien, en betegnelse fra siste halvdel av 1800-tallet for det “vitenskapelige studiet av samisk kultur og språk”, ble i hovedsak gjennomført nettopp av såkalte “hvite mannlige medlemmer av den nordeuropeiske samfunnseliten”, ofte med paternalistiske og nedvurderende perspektiv på sitt studieobjekt.<sup>67</sup> Denne historien og dens konsekvenser er noe enhver ny studie må forholde seg til, og ikke minst ta lærdom av. I denne forbindelse reiser det seg flere viktige forskningsetiske spørsmål knyttet til for eksempel hvem som kan forske på samiske forhold, hvordan denne forskningen kan utføres og hvordan den står i forhold til den historiske uretten som er begått.

Filosof Alf Isak Keskitalo er en av dem som har påpekt asymmetrien i forskning på samiske forhold. I 1974 argumenterte han for et paradigmeskift der samiske begrep og kunnskapssystemer gis forrang i en forskning med forankring

---

østnorsk “langskallet urrase”, og som kunne gi såkalte rasehygieniske utslag med motstand mot å blande “raselement”, der noen argumenterte for sterk segregering mellom “samisk” og “norsk” befolkning for å hindre at “samenes mindreverdige arveanlegg ville flyte over i den norske befolkningen”, Jon Røyne Kyllingstad, “Menneskeåndens universalitet”. Instituttet for sammenlignende kulturforskning 1917–1940. Ideene, institusjonen og forskningen, doktorgradsavhandling, Oslo: Universitetet i Oslo, 2008, s. 371–388. Se også Bjørg Evjen, “Measuring heads: physical anthropological research in North Norway”, *Acta borealia*, vol. 14, nr. 2, 1997, s. 3–30, der det særlig er beskrevet målinger og fotografier av samisk befolkning i Tysfjord på begynnelsen av 1900-tallet. I rapportene som fulgte dokumentasjonene er det beskrevet hvordan noen protesterte, men at dette ikke ble tatt hensyn til, tvert imot ble målingene utført med tvang.

<sup>66</sup> Kyllingstad, “Menneskeåndens universalitet”, s. 366.

<sup>67</sup> Kyllingstad, “Menneskeåndens universalitet”, s. 306.

innenifra, i det samiske samfunnet selv.<sup>68</sup> Religionsviteren Jelena Porsanger er blant dem som følger dette opp, og argumenterer for bruk av samiske begrep som analytiske kategorier som bedre kan legge til rette for å gripe samiske perspektiv enn “importerte” begrep fra andre språk og forskningsverdener.<sup>69</sup> Porsangers prosjekt kan i et større perspektiv ses i relasjon til det for eksempel Linda Tuhiwai Smith kaller å dekolonialisere metodologier via en tilnærming som også omtales som “indigenous methodologies”, som forsøker å gripe nettopp det helhetlige båndet mellom kontekst, tilhørighet og forskning på en kulturspesifikk respektfull måte:

Indigenous methodologies tend to approach cultural protocols, values and behaviours as an integral part of methodology. They are “factors” to be built into research, to be thought about reflexively, to be discussed as part of the final results of a study and to be disseminated back to the people in culturally appropriate ways and in a language that can be understood.<sup>70</sup>

Teori, metode og etikk går som Tuhiwai Smith påpeker hånd i hånd. Både fra etiske og forskningsmessige synspunkt er det viktig i å finne metoder som legger til rette for å reflektere kulturspesifikke dimensjoner, uten at dette gjøres på måter som forsterker ideer om kulturelle forskjeller og står i fare for å videreføre alteritets-prosedyrer.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Alf Isak Keskitalo, “Research as an inter-ethnic relation”, i Alf Isak Keskitalo og Harald Eidheim *Samfunnsforskning og minoritetssamfunn: foredrag på Nordisk etnografimøte, Tromsø, 1974* (Acta Borealia B. Humaniora 13), Tromsø: Tromsø museum, 1976, s. 15–42.

<sup>69</sup> Jelena Porsanger, “The problematisation of the dichotomy of modernity and tradition in indigenous and Sami contexts”, i *Diedut*, nr. 1, 2011, s. 225–252.

<sup>70</sup> Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies*, s. 15–16. Se også Jelena Porsanger, “An essay about indigenous methodology”, i *Nordlit*, vol. 8, nr. 1, 2004, s. 105–120. For en historisk oversikt over forholdet mellom de som har forsket og de som tradisjonelt har blitt forsket på og hvordan den sistnevnte gruppen har jobbet for å forstyrre denne asymmetrien, eller å “forske tilbake” (som Tuhiwai Smith kaller det, Smith, *Decolonizing Methodologies*, s. 8,) i skandinaviske og nordamerikanske kontekster, se Bjørg Evjen og David R. M. Bech “Growing indigenous influence on research, extended perspectives, and a new methodology: a historical approach”, i Kathryn W. Shanley og Bjørg Evjen (red.), *Mapping Indigenous Presence: North Scandinavian and North American Perspectives*, Tucson: The University of Arizona Press, 2015, s. 27–56.

<sup>71</sup> På engelsk brukes gjerne termen “othering” om prosesser der “den andre” skapes som noe annet enn en selv, der de “fremmede” aspektene vektlegges, noe som gjerne skjer i et maktperspektiv – der noen inntar sentrum og andre marginaliseres, se for eksempel Alison Mountz, “The other”, i Carolyn Gallaher (et al), *Key Concepts in Political Geography*, London: Sage, 2009, <http://dx.doi.org/10.4135/9781446279496.n1>.

De senere årene har oversettelsesbegrepet blitt satt i spill for å gripe prosesser der språk, eller andre praksiser og kunnskapssystem som ofte gripes som kulturspesifikke, møtes og “kryssfertiliserer” hverandre, slik at “cultural truths that are continuously ‘carried across’, transformed and reinvented in practice”.<sup>72</sup> Oversettelsesprosesser medfører ikke direkte overføring. Noe forandres, noe går tapt og noe tilføres på veien, og prosessene er ujevne, aldri konstante og endelige, påpeker historiker James Clifford.<sup>73</sup> Og som litteraturviterne Wolfgang Iser og Sanford Budick understreker med et mer spesifikt blikk på språklige oversettelsesprosesser, forgår ikke disse i et maktvakuum:

Translation between any two languages sets in motion a tug-of-war around those aspects of each language that are least accessible to agreed-upon equivalents, around those aspects of expression and understanding that are unique to a given culture. This struggle – between possession and dispossession, or between reinscription and obliteration – is necessarily perilous for the culture that has less power to retain the usages of its language. Since translation wields powerful forces of cultural change, it is an arena both of the global coercions of national cultures and of the local dominations of everyday others by everyday selves. Thus the ethics of translation are both the ethics of cross-cultural discourse and the unit problem of ethical discourse itself.<sup>74</sup>

Oversettelser og avgrensinger mellom begrep som “kunst”, “håndverk”, *duodji* og *dáidda* kan kanskje illustrere slik tautrekking mellom språk, forståelser og kunnskapssystem. Eller ses som eksempel på det Porsanger sikter til når hun skriver at “Sami research is full of noteworthy examples of the struggle to find a legitimate place between the playgrounds of different epistemologies”.<sup>75</sup>

Filosof Linda Martín Alcoff fremhever i en diskusjon av litteraturviteren Walter Mignolos epistemologi, at ulike kunnskapssystem kan være svært forskjellig innrettet. Hun mener man kan skille mellom hegemoni-søkende

---

<sup>72</sup> James Clifford, *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Cambridge: Harvard University Press, 2013, s. 48. Om kryssfertiliseringsbegrepet, se for eksempel Maja Mikula, *Key Concepts in Cultural Studies*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, s. 202–203.

<sup>73</sup> Clifford, *Returns*, s. 48.

<sup>74</sup> Sanford Budick og Wolfgang Iser (red.), *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

<sup>75</sup> Porsanger, “The problematisation of the dichotomy of modernity and tradition in indigenous and Sami contexts”, s. 230.

versus lokale kunnskapssystem.<sup>76</sup> Hegemonisøkende kunnskapssystem kjennetegnes ved at de forsøker å appellere til universelle standarder, skriver Alcoff. Kunsthistoriker Donald Preziosi er en av dem som har rettet oppmerksomheten mot “kunst” som et hegemonisøkende kunnskapssystem:

Art provided the means for envisioning all times and places and peoples within a common and universal and “neutral” frame. For every people and ethnicity, for every race and gender there could be imagined proper art histories, theories and criticisms [...]. The sheer brilliance of such colonization is quite astonishing. There is no “artistic tradition”, no “aesthetic practice” anywhere in the world today which is not formatted or scripted through the terms of this epistemological technology and its system of representation. All takes place, quite naturally (of course), in the very hand of the colonized (ourselves and others).<sup>77</sup>

Preziosi peker her på en bestemt bruk av kunstbegrepet som kan sies å ha kommet på plass i Europa omkring 1750, da et eget spesialisert system for kunst, i betydningen billedkunst, i grove trekk ble institusjonalisert, med egne utdanningsinstitusjoner, visningssteder, evalueringssystem og markedsmekanismer.<sup>78</sup>

Kunst som et slikt institusjonalisert system finnes i dag over hele verden, og kan ikke lenger kalles et “europeisk” system, men et system som inkorporerer og oversetter (eller som inkorporeres og oversettes til) lokale forhold rundt om i verden. Alle praksiser kan i teorien tas opp i kunstsyste­met, og kan dermed potensielt virke tilbake på systemet, samtidig som kunstsyste­met, med dets utdanningsinstitusjoner, visningssteder, evalueringssystem, markedsmekanismer og kunsthistoriefag, fortsetter å utgjøre en overordnet

---

<sup>76</sup> Linda Martín Alcoff, “Mignolo’s epistemology of coloniality”, i *CR: The New Centennial Review*, vol. 7, nr. 3, 2007, s. 80.

<sup>77</sup> Donald Preziosi, “Collecting/Museums”, i Robert S. Nelson and Richard Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press, 2003, s. 416.

<sup>78</sup> Herunder kommer naturligvis også fortellingen om kunstens historie, som kunsthistoriefaget etter hvert kunne tilby cirka et hundreår etter 1750, se kapittel 2. Filosof Larry Shiner argumenterer for at kunstsyste­met, i betydningen “fine art”, også kalt “det moderne kunstsyste­met”, etablerer seg i perioden 1680–1830, med midten av 1700-tallet som kjerneperioden da “kunst” stabiliserer seg som et eget felt, Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

matrise.<sup>79</sup> Det må understrekes at slike globale aspekt ikke nødvendigvis kan sies å være nye fenomen, kunstkomplekset kan i seg selv sies å være oppstått i “kontaktsoner”.<sup>80</sup> Det er ikke slik at Europa på 1700-tallet bare omfattet det geografiske området som kalles “Europa”. Tvert imot kan perioden som gjerne kalles opplysningstid (ca. 1700–1800), ses i nær tilknytning til europeisk oversjøisk kolonialisme og imperialism, representert ved for eksempel Frankrike og England. Selv om maktforholdet var asymmetrisk virket koloniene indirekte og direkte tilbake på Europa, og selv om “europeiske” system ble etablert i kolonene ble de også transformert til noe eget og annet.<sup>81</sup> Såkalt “provinsialisering” av kunst som et produkt av et hegemonisøkende europeisk system må derfor ikke lede over i en dikotomi som ser “kunst” som noe fremmed alle andre steder i verden, slik historikeren Dipesh Chakrabarty har påpekt:

The project of provincializing ‘Europe’ therefore cannot be a project of ‘cultural relativism’. It cannot originate from the stance that the reason/science/universals that help define Europe as the modern are simply ‘culture-specific’ and therefore belong only to the European cultures. For the point is not that Enlightenment rationalism is always unreasonable in itself but rather a matter of documenting how – through what historical process – its ‘reason’ which was not always self-evident to everyone, has been made to look ‘obvious’ far beyond the ground where it originated.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Se for eksempel Charlotte Bydler, *The Global Art World inc.: On the Globalization of Contemporary art*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004 eller Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2004. Om kunsthistoriefaget som en del av dette globaliserte systemet, se for eksempel James Elkins (red.), *Is Art History Global?*, New York: Routledge, 2007.

<sup>80</sup> Begrepet ble utviklet av antropolog Mary Louise Pratt for å gripe “the space of colonial encounters, the space in which people geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict”, Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel and Transculturation*, London: Routledge, 1992, s. 6–7.

<sup>81</sup> Disse perspektivene kan gripes med begrepet transkulturasjon, utviklet av Fernando Ortiz (1881–1969) i boken *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, utgitt i 1940, i et forsøk på å utvide det dominerende begrepet “akkulturasjon” som ikke nødvendigvis tok hensyn til kryssfertilisering og resiproke prosesser: “Transculturation is a set of ongoing transmutations; it is full of creativity and never ceases; it is irreversible. It is always a process in which we give something in exchange for what we receive: the two parts of the equation end up being modified. From this process springs out a new reality, which is not a patchwork of features, but a new phenomenon, original and independent”, Fernando Ortiz, sitert i *Gira. Interdisciplinary Research Group on the Americas*, <http://gira.info/en/about-us/research-questions-and-key-notions/transculturation-and-cultural-hybridity>, sist besøkt 05.12.2014.

<sup>82</sup> Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press, 2000, s. 43.



Historisk sett har imidlertid noen objekter og praksiser funnet en lettere vei inn i kunstsystemet en andre. Som blant andre Gunnar Danbolt har påpekt, fikk kunstbegrepet “etter 1750” tilbakevirkende kraft, slik at noen objekter som var laget i andre kontekster og med andre funksjoner ble “homogenisert ” til “kunst”, når for eksempel alberttavler ble flyttet fra kirker til museer for å betraktes som autonome, estetiske objekt.<sup>83</sup> Fra å være gjenstander der estetisk praksis var inkorporert i for eksempel liturgisk praksis, ble fokuset flyttet slik at objektene ble gjenstand for estetisk opplevelse som mål i seg selv, innenfor et institusjonelt system utviklet spesielt for dette formålet.<sup>84</sup> Samtidig som slike objekter i utgangspunktet kan ses som premissleverandører for kunstbegrepet etter 1750, som del av en bestemt type objekt og praksiser som kunstsystemet og fortellingen om kunstens historie i særlig grad ble bygget opp omkring. I dette systemet var det de billedliggjørende, mimetiske praksisene, som ble prioritert (skulptur, billedkunst), sammen med arkitektur.<sup>85</sup>

Historisk er det altså særlig noen objekt og praksiser som kan sies å ha fått merke kunstbegrepets tilbakevirkende kraft, som ble “opphøyet” til “kunst” i autonomisert forstand.<sup>86</sup> Ofte ble verk med en bruksfunksjon som ble sett å overskygge den estetiske – eller som var laget med rot i en annen estetikk enn den dominerende – kategorisert med de fra “kunst” utskilte restbegreper som “kunsthåndverk” eller “husflid”, eller ble ikke kategorisert som kunst i det hele

---

<sup>83</sup> Gunnar Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, Oslo: Samlaget, 2014, s. 164.

<sup>84</sup> Se for eksempel Gunnar Danbolt, “Bilde og praksis”, i Danbolt, Johannesen og Nordenstam, *Den estetiske praksis*, s. 64–96.

<sup>85</sup> James Elkins, *Stories of Art*, New York: Routledge, 2002, s. 58–63.

<sup>86</sup> Se for eksempel kunsthistoriker Jorun Spord Borgen som i sin avhandling, *Kunnskapens stabilitet og flyktighet. Om forholdet mellom amatører og profesjonelle i kunstfeltet*, Bergen: Universitetet i Bergen, 1998, har vist hvordan begreper som “kunst”, “kunsthåndverk”, “husflid”, “design” og “håndverk” signaliserer ulik status, og ordnes hierarkisk utfra nærhet til kunstbegrepet, som troner øverst i hierarkiet. Se også kunsthistorikeren Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, Oxford: Berg, 2007, som utforsker forsøk på å komme bortenfor slike hierarkier, en tendens han observerer i samtidens kunstpraksis hos mange designere og kunstnere.

tatt.<sup>87</sup> Utviklingen av separate institusjoner som “kunstgallerier”, “kunstindustrimuseer”, “folkemuseer” eller “etnografiske museer” korresponderer med distingveringer av kunstbegrepet, der noe regnes som kunst, mens andre ting utstyres med prefiks eller suffiks før de tangerer kunstkategorien med begreper som “folkekunst” eller “kunsthåndverk”.<sup>88</sup>

Iver Jåks er blant dem som har påpekt at et begrep som *duodji* ikke uten videre kan oversettes inn i et system som distingverer mellom kunst og håndverk eller husflid:

Det nordsamiske *duodji* er det videste begrep som finnes i det samiske språk når det gjelder kunst. Tradisjonelt sett har begrepet dekket alle kunstneriske uttrykk. Men etter hvert har *duodji* blitt sterkt preget av det norske begrepet husflid – man har overført det norske begrep og dermed redusert *duodji* til et kunsthåndverksbegrep.<sup>89</sup>

Også Gunvor Guttorm har påpekt at *duodji* kan brukes i vide betydninger som på norsk kan konnotere begrep som “gjøremål”, “verk” og “virkning”.<sup>90</sup> Begrepet kan altså brukes abstrakt og vise til for eksempel “den hellig ånds verk”, eller i betydningen “Picassos verk”, og brukes både om skapelsesprosessen, det å skrive en bok for eksempel, men også om det konkrete resultatet, det fysiske bokverket.<sup>91</sup> I sin doktorgradsavhandling omtaler Guttorm *duodji*-begrepet som “det opprinnelige ordet for all skapende aktivitet på samisk”.<sup>92</sup> Begrepet har slik flere overlapp mot det norske kunstbegrepet, som i sin etymologi har rot i det tyske ordet for “å kunne” og brukes om både “det å kunne utføre noe” og om

---

<sup>87</sup> Adamson argumenterer for at den rigide distinksjonen av “håndverk” (*craft*) som egen kategori særlig kom på plass mot slutten av 1800-tallet i forbindelse med industrialiseringen, da håndverk ble satt opp som synonym til tradisjon, og begge distinksjonene ble grepet som motsats til modernitet og utvikling. Det var også i denne perioden håndverk ble assosiert med “kulturell forskjell”, som noe som i særlig grad kunne ses som autentiske uttrykk for en kultur, Glenn Adamson, *The Invention of Craft*, London: Bloomsbury, 2013. Denne prosessen ser ut til å sammenfalle med konsolideringer av de europeiske nasjonalstatene, uten at dette er et poeng Adamson går særlig inn på i sin bok.

<sup>88</sup> Se for eksemel James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1988, s. 215–251.

<sup>89</sup> Iver Jåks i samtale med Per Kvist, *Aage Gaup*, Tromsø: Tromsø kunstforening, 1996, s. 6.

<sup>90</sup> Gunvor Guttorm, “Duodji: som begrep og som del av livet”, i Irene Snarby og Eva Skotnes Vikjord (red.), *Gierdu: bevegelser i samisk kunstverden/Sirdimat sámi duodje- ja dáiddamáilmmis*, Bodø: SKINN/RiddoDuottarMuseat, 2009, s. 13.

<sup>91</sup> Guttorm, “Duodji: som begrep og som del av livet”, s. 13–14.

<sup>92</sup> Gunvor Guttorm, *Duodji bálgát – en studie i duodji*, s. 42.

selve verket som er et resultat av utføringen.<sup>93</sup> Men som historien ovenfor skisserer bærer begrepet også en annen betydning i “fortellingen om 1750”, dermed er det heller ikke nødvendigvis uproblematisk å oversette *duodji* med “kunst”.<sup>94</sup> Mens *dáidda* derimot er et begrep utviklet nettopp for å gripe “kunst” som et eget spesialisert felt i denne fortellingen.

Ingen av begrepene som her er kastet frem – verken *dáidda*, *duodji*, “kunst”, “samisk kunst”, “kunsthåndverk”, “folkekunst” eller “husflid” – lar seg naturligvis favne som fullstendig avgrensede enheter, forhandlinger foregår hele tiden mellom dem. Det er heller ikke slik at “kunst”, i betydningen billedkunst eller *dáidda*, nødvendigvis er noe mer “fremmed” i samiske kontekster enn i norske. Behovet for å ha et eget ord for billedkunst i det samiske språket synes å ha vært der lenge før 1970-tallet, da *dáidda* kom inn i ordbøkene og et eget samisk billedkunsts system etter hvert ble utviklet, slik jeg argumenterer for senere i avhandlingen.<sup>95</sup> Det er nettopp slike prosesser og overlappinger jeg har satt meg fore å studere. Poenget her er i hovedsak å reflektere over hvordan metodevalg og etikk er to sider av samme sak. Mitt metodevalg i avhandlingen har vært motivert av et ønske om å finne en metode som åpner opp for heterogeniteten i debatten skissert over, og som ikke griper “samisk kunst” som en allerede fastlagt og entydig kategori.

Antropologen Anna Lowenhaupt Tsing spør hvordan forskere kan tilegne seg kunnskap om kulturer, nasjoner og regioner uten å konstruere avgrensinger som

---

<sup>93</sup> “Kunst”, *Ordnnett*, <https://www.ordnett.no/search?search=kunst&lang=no>, sist besøkt 20.11.2015. Denne betydningen ligger også til grunn for begrepet på engelsk, *art*, som konnoterer det romerske *ars*, eller greske *techne*, som i antikken refererte til menneskers evne til å utføre noe, se for eksempel Shiner, *The Invention of Art*, s. 19–27. Siden “norsk” etter hvert ble et språk fullstendig dominert av det danske språket, følger det norske språket dansk språkhistorie når det kommer til begrep som kunst eller håndverk.

<sup>94</sup> Formuleringen “fortellingen om 1750” brukes for å understreke at dikotomien før/etter 1750 nettopp er en fortelling, som brukes i min avhandling som et analytisk skille bare for å gripe noen hovedtendenser. Diskusjonen rundt *duodji* og “kunst”, eller “kunst” og “kunnen”, viser jo nettopp at dette skillet ikke er absolutt. Se for eksempel kunsthistoriker Jørgen Lund sin avhandling, *Gjenstand, verk, bilde. Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet*, Bergen: Universitetet i Bergen, 2008, for nyansering av “fortellingen om 1750”.

<sup>95</sup> Se kapittel 2.

bidrar til å lukke, eller tingliggjøre, feltene man søker å åpne opp.<sup>96</sup> Hun mener en mulig tilnærming til problemstillingen ligger i å forfølge ord, for å få frem nyanser og bevegelser: “Following words in and out of cosmopolitan discussions, national languages, institutional configurations, and imperial impositions brings out the motion inherent in cultures, nations, and regions”.<sup>97</sup> Metoden legger til rette for å forfølge dynamiske strukturer snarere enn å beskrive statiske enheter, mener hun. Min vei inn i materialet kan ses i lys av slike ambisjoner. Som motivasjon for å følge ord og begrep ligger et forsøk på å få frem alt det ulike “samisk kunst” kan vise til i tid og rom, at det er snakk om foranderlige, dynamiske og tilbakevirkende prosesser. Den historiografiske tilnærmingen er også motivert av at jeg, som verken har samisk identitet eller snakker noen samiske språk, ikke kan sies å ha noen innenifra-forankring i det samiske samfunnet. Min tilnærming har derfor i hovedsak vært å studere det som er mitt eget felleskap, kunsthistoriefaget slik det fremstår i Norge, men altså med “samisk kunst” som prisme.<sup>98</sup>

Hvem er så jeg i alle disse relasjonene, friksjonene, mellom norske og samiske forhold? Som oppvokst i Norge spiller også samiske kontekster inn i formingen av min horisont. Så lenge jeg kan huske har jeg – som vel de fleste som er oppvokst i Norge – hatt en bevissthet om at det finnes noe som defineres som samisk. At samisk kan referere til egne språk, at det finnes egne samiske tradisjoner og geografier. Men i likhet med spørsmål om hva som er “norsk”, synes dette nærmest umulig å gripe som én entydig, statisk og avgrenset enhet. Hva som er samiske og hva som er norske kontekster må dessuten sies å være overlappende. Hva “samisk” representerer for meg har vist seg i forskjellige formasjoner og på forskjellige måter, til forskjellige tider. Hjemme på loftet står

---

<sup>96</sup> Anna Lowenhaupt Tsing, “Worlds in motion” i Carol Gluck og Anna Lowenhaupt Tsing, *Words in Motion: Toward a Global Lexicon*, Durham: Duke University Press, 2009, s. 11.

<sup>97</sup> Tsing, “Worlds in motion”, s. 11.

<sup>98</sup> Dette forbeholdet betyr ikke at jeg mener at samiske forhold er så mye mer “fremmede” enn andre forhold, slik at det er umulig for meg å nærme meg materialet som utenforstående, men at et mer omfattende studium av spesifikke samiske kontekster ville kreve andre forkunnskaper og tilnærminger enn det er rom for å få til innenfor tidsperspektivet i denne doktorgradsavhandlingen. Dette er også et etisk poeng, med tanke på den asymmetriske forskningshistorien og med påpekningene fra for eksempel Kesitalo og Porsanger *in mente*.

to par skaller. Da mamma var ung jente på 1960-tallet var disse perfekte å bruke i det kalde innlandsklimaet på Østlandet. Dessuten var det mote den gangen, sier hun. Faren hennes, som var fra Nord-Norge fortalte at de måtte fylles med sennagress, men mamma brukte ullsokker, og fikk satt på såler da fottøyet ble slitt. At bestefar skulle ha en samisk identitet har jeg aldri hørt noe om.<sup>99</sup> Hans bestefar, min tippoldefar, står derimot registrert i folketellingen av 1865 som "Halv-Lap". (Hvem har registret han slik? Var det han selv som oppgav dette? Kanskje var han av den grunn interessant for forskningen på den tiden?) Og på ulike sider av den nordnorske delen av familien dukker folk opp i folketellingene kategorisert som "finn", eller "bufinn", eller det er oppgitt at familien har drevet reinsdyrshusholdning.<sup>100</sup>

Samiske kontekster viste seg også på andre måter da jeg vokste opp, ikke bare som personlige historier, men som en del av nyhetsbilder og populærkultur som jeg delvis fikk med meg. Mellom klokken 13.30 og klokken 14.00 var det nyheter på samisk på radioen, men da jeg var barn var det særlig tv-serien *Ante*, med handling og kontekst lagt til Finnmark, som ga meg inntrykk av samiske forhold. Det må ha vært i 1982 jeg fulgte serien, med stor interesse, i reprise på NRKs barne-tv.<sup>101</sup> At jeg noen tiår senere skulle møte han som spilte Ante, Sverre Porsanger, på gaten i Tromsø visste jeg ingenting om den gang, for meg var han en virkelighetens gutt som levde et sted der ute i en annen, spennende verden. Tv-serien fortalte om noe jeg skjønnte at jeg ikke tilhørte, et annet liv enn mitt eget. Jeg kunne ramset opp mange slike forhold, mange av dem nok preget av

---

<sup>99</sup> Jeg tror ikke at personlig identitet nødvendigvis ble tematisert den gang på samme måte som i dag. Det utbredte ønsket om å kartlegge, bestemme og uttrykke egen identitet (for eksempel basert på DNA-prøver eller slektsgransking) ses av mange som et typisk trekk ved det 21. århundre: "In the early twenty-first century we confront a proliferation of cultures and identities. People claim membership and distinguish themselves by a seemingly endless array of markers that are both crosscutting and productive", Clifford, *Returns*, s. 29. Se også Slavoj Žižek, "Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism", i *New Left Review*, nr. 225, 1997, s. 28–51 eller John L. Comaroff og Jean Comaroff, *Ethnicity, Inc.*, Chicago: University of Chicago Press, 2009.

<sup>100</sup>For mer om slike distinksjoner i ulike registre i Nordland, se Bjørg Evjen og Lars Ivar Hansen, "One people – many names: on different designations for the Sami population in the Norwegian county of Nordland through then centuries", i *Continuity and Change*, vol. 24, 2011, s. 211–243.

<sup>101</sup>"Ante", *Wikipedia*, <https://no.wikipedia.org/wiki/Ante>, 06.05.2015.

forenklende, romantiske og ganske sikkert også stereotypiske forestillinger (slik man gjerne også kan finne i fremstillinger om hva som er “norsk”), men som likefult har preget min horisont.<sup>102</sup>

Den verden som bestefar vokste opp i, i Rognan på begynnelsen av 1900-tallet, hadde andre markører som kunne fortelle noe om det som i dag vil kunne omtales som etnisitet, kulturell tilhørighet eller identitet. Andre markører for hva som kunne være samisk enn det som ble fremstilt i tv-serier som *Ante* på 1970- og 1980-tallet. Markører som man måtte ha lokale kunnskaper for å gjenkjenne, og som det i ettertiden også kreves historiske kunnskaper for å få øye på. Små tegn på tilhørighet som ikke nødvendigvis lot seg nedtegne som tydelige dikotomier i skjemaer for kulturell forskjell. Slik de heller ikke nødvendigvis kan i dag – kulturell kunnskap er nødvendig for å fange dem opp – og kanskje må man endre noen perspektiv, flytte på eller brytes med noen horisonter, skape noen friksjoner, for at tegnene skal tre frem.

## Avhandlingens struktur

Kapittel 2 har som utgangspunkt det nasjonale paradigmet som kan sies å ligge som en generell forutsetning for begrep som “norsk kunst” og “samisk kunst”.<sup>103</sup> Her undersøker jeg norsk nasjonsbygging på 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, og ser på betydningen av å etablere en egen nasjonal kunst i denne prosessen. Det har vært viktig å gå litt i dybden på denne prosessen fordi dette

---

<sup>102</sup>“Cultures’ do not stand still for their portraits. Attempts to make them do so always involve simplification and exclusion, selection of a temporal focus, the construction of a particular self-other relationship, and the imposition or negotiation of a power relationship”, James Clifford, “Introduction: partial truths”, i James Clifford og George E. Marcus (red.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press, 2010 [1986], s. 10. Om dannelsen av en stereotypisk fremstilling av aspekt ved reindrifsamers kultur som emblematiske fremstilling for all samisk kultur, se Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 112

<sup>103</sup> For begreper som “det nasjonale paradigme”, se for eksempel Matthew Rampley “Introduction”, i Matthew Rampley (et al.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden: Brill, 2012, s. 1–17 eller Margaret Olin, *The Nation Without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. Begge forfatterne peker på det paradoksale i at selv om paradigmet dominans er både kritisert og myket opp, er dets fortsatte virkinger på fagets strukturer overaskende lite undersøkt.

utgjør viktig bakgrunnsmateriale for fremstillingen av “samisk kunst” i norsk kunsthistorie. Hvilke objekter og praksiser fikk merke kunstbegrepets tilbakevirkende kraft og fikk inngå i historien om nasjonens kunst og i representasjonen av denne, slik den ble fremstilt i de nasjonale fortellingene og i museene som etter hvert kom på plass? Fikk objekter og praksiser fra samiske kontekster spille noen rolle her? Sentrale omdreiningspunkt i denne delen av kapittelet er Nasjonalgalleriet, Etnografisk Museum, Kunstindustrimuseet, Norsk Folkemuseum, og aktører i universitetsmiljøet i hovedstaden generelt. At Etnografisk Museum etableres som det sentrale visningsstedet for samiske gjenstander kan ses som symptomatisk for forsøket på å skape et bilde av Norge som en monokulturell nasjon, der konkurrerende fortellinger ble skrevet ut som “noe annet”.

Denne prosessen knyttes så an til samisk nasjonsbygging som kan ses som en parallell og overlappende prosess fra begynnelsen av 1900-tallet. Hvordan ble samiske kontekster og perspektiv artikulert innenfor rammene av norsk nasjonsbygging? Den strukturelle marginaliseringen av samiske kontekster synes å ha forsterket betydningen av å få på plass egne samiske institusjoner. Blikket rettes blant annet mot enkelte aktører som ikke tidligere har fått så mye oppmerksomhet i beretninger om “samisk kunst”, men som likefullt kan ha bidratt til formasjonen sett fra et begrepsfølgende perspektiv. Det vektlegges gjerne i tekster om “samisk kunst” at et samisk begrep om billedkunst kom på plass på 1970-tallet, særlig i forbindelse med etableringen av Samisk kunstnergruppe, men undersøkelsen viser at det allerede 1950-tallet finnes skriftlige vitnesbyrd om begrep i spill, også på samisk, for å favne “billedkunst”.

Kapittel 3 kan omtales som et overgangskapittel, eller som en ekskurs der jeg trækker videre i noen spor fra det foregående historisk orienterte kapittelet og undersøker hvordan representasjonen ved de nevnte hovedstadsmuseene gir seg uttrykk i dag, sett fra et perspektiv som ser etter artikuleringer av samiske forhold på disse stedene. Her er det mitt blikk for det jeg ser som artikuleringer av samiske kontekster (eller blikk for mangelen på slike artikuleringer) som er



styrende, og ikke nødvendigvis den begrepssøkende tilnærmingen som har preget arbeidet med avhandlingen ellers. Reisene i Sápmi, besøkene på samiske institusjoner, arbeid og diskusjoner i SARP-prosjektet og andre diskurser i Tromsø, samt andre forminger av min horisont, danner grunnlaget for lokaliseringen av det jeg ser som samisk representasjon (eller mangel på slik representasjon) ved hovedstadsmuseene.

Interessen for disse museene er motivert av at de kan ses som særlige representanter for nasjonalstaten. Både fordi de helt siden sin begynnelse har hatt en tett forbindelse til byggingen av nasjonalstaten, men også fordi de befinner seg i hovedstaden, som kan ses som en sentral representasjonsarena for hele nasjonen som helhet. Dermed kan alle disse museene ses som viktige symptom på, og premissleverandører for, fremstillingen av samiske kontekster i norsk kunsthistorie, uavhengig av om de er definert som kunsthistoriske museer eller ei. Jeg trekker også inn Karasjok og De Samiske Samlinger for å få et komparativt blikk på Oslo-museene, sett fra det som kan sies å være en sentral samisk representasjonsarena.

I kapittel 4 går jeg tilbake til kunsthistoriens tekster. Kapittelet er viet Harry Fetts artikkel "Finnmarksviddens kunst" fra 1940. Dette synes å være den første norske kunsthistoriske tematiseringen "samisk kunst" som egen formasjon, dertil skrevet av en av datidens mest profilerte samfunnsaktører og kunsthistorikere i Norge. Jeg forsøker blant annet å se teksten i lys av Fetts biografi, samfunnsposisjon og øvrige forfatterskap, og i samtidig historisk og politisk kontekst. Til tross for at teksten har fått oppmerksomhet i nyere resepsjon, synes det å være et lite kommentert faktum at den ble skrevet i en tid da Norge var under tysk okkupasjon, noe det implisitt og eksplisitt alluderes til i teksten. Hva er tekstens anliggende? Hvilken agenda hadde Fett da han bestemte seg for å skrive om "samisk kunst" i en tid da den norske nasjonalstatens fremtid var uviss?

Den senere resepsjonen av teksten, først og fremst Høydalsnes og Hansens arbeider, har særlig fokusert på de primitiviserende aspektene ved

“Finnmarksviddens kunst”. De setter teksten inn en generell eksotifiserende, primitiviserende eller etnifiserte diskurs, som de strekker over en lang tidsperiode, helt tilbake til 1500-tallet og inn i forfatterens egne samtider. Som en del av en generell diskurs som viser seg både i tekst og i bilder. Her stiller de Fett på linje med alle de aktørene han selv i sin tekst presenterer som utenforstående skildrere av samiske samfunn. Jeg forsøker å stille spørsmål om hva som går tapt og hva som legges til når primitivistdiskursen favnes som en stor formasjon uavhengig av tid og rom, og hva som går tapt og hva som legges til når en slik forhåndsbestemt diskursen blir utgangspunktet for det som skal analyseres. Hva har de ulike tekstene og bildene å by på utover å være eksempler på “primitivistdiskurs” og “sameikonografi”?

I kapittel 5 dreier det seg først og fremst seg om å se på hvordan artikuleringer av “samisk kunst” trer frem i norsk kunsthistorie i et større perspektiv. Jeg innleder kapittelet med å bygge videre på undersøkelsen av Nasjonalgalleriet som jeg startet opp i kapittel 2 med et historisk perspektiv, og gikk videre på i kapittel 3, med et blikk på samtidsrepresentasjonen ved museet. Nå ser jeg på samlingshistorikken og forsøker å avgjøre hvorvidt formasjonen “samisk kunst” har spilt en rolle her. Nasjonalgalleriet, som i dag er en del av Nasjonalmuseet, har helt siden fagets etablering på slutten av 1800-tallet vært en sentral faglig aktør og premissleverandør i norsk kunsthistorisk diskurs, og hvorvidt og hvordan formasjonen fremtrer her er dermed interessant.

Hoveddelen av kapittelet utgjøres imidlertid av en undersøkelse av bøker i oversiktsverksjangeren i norsk kunsthistorie for å se hvorvidt samiske forhold har noen plass i disse fremstillingene. Som kunsthistoriker James Elkins har påpekt kan kunsthistoriske oversiktsverk sies å være pålitelige barometer for å si noe om dominerende strukturer i faget.<sup>104</sup> Her spør jeg hvordan samiske forhold blir inkludert i en større fortelling om kunsten i Norge. Inngår samiske

---

<sup>104</sup> James Elkins, “Art history as a global discipline”, i Elkins (red.), *Is Art history Global?*, s. 18–19. Se også Dan Karlholm, *Handbäckernas konsthistoria: om skapandet av “allmän konsthistoria” i Tyskland under 1800-talet*, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996, s. 15–16, 65. Om definisjonen og sjangeren “oversiktsverk”, se Karlholm, *Handbäckernas konsthistoria*, s. 61–62.

kontekster som kontinuerlige deler av bøkernes fortellinger eller inkluderes samiske forhold som egne fortellinger i slike bøker? Jeg retter blikket både mot bøker som kan omtales som “store fortellinger”, i den forstand at de forsøker å skissere opp fortellingen om kunsten i Norge, eller “norsk kunst”, i lange diakrone perspektiv, fra fortid til samtid, og jeg retter blikket mot bøker der undersøkelsene avgrenses til å gjelde forfatterens samtid eller nære samtid. I dette kapittelet ser jeg også på anslag til å artikulere en egen “samisk kunsthistorie” i oversiktsverksjangeren.

I kapittel 6 følger jeg opp tendensen som det innledende sitatet fra Fett illustrerer, at samiske forhold ofte synes å bli satt i relasjoner utenfor Norge, i det som kan kalles globale sammenhenger, og inngår i noen diskurser som den øvrige kunsten i Norge sjelden settes inn i. Her løfter jeg blikket utover det norske kunsthistoriefaget og ser blant annet på hvordan “samisk kunst” har inngått i den angloamerikanske diskursen om “primitiv kunst” omkring 1940–1960. Dette gjøres blant annet gjennom en liten sammenligning av noen aspekt ved “Finnmarksviddens kunst” og noen aspekt ved etnografen Leonhard Adams sin bok *Primitive art*, som utkom samme år som Fetts tekst og som ble en sentral bidragsyter til diskursen. Deretter peker jeg på noen problemstillinger knyttet til begreper som “global urfolkskunst” som avhandlingen bare så vidt rekker å skissere, og som utgjør interessante tema for videre forskning.

I det siste og avrundende kapittelet forsøker jeg å trekke noen konklusjoner og angi noen typiske trekk ved fremstillingen av “samisk kunst” i norsk kunsthistorie.



Noen forbehold før selve undersøkelsen tar til. Som James Clifford har minnet om i *Writing culture*:

[I]f many cultural portrayals now seem more limited than they once did, this is an index of the contingency and historical movements of all readings. No one reads from

a neutral or final position. This rather obvious caution is often violated in new accounts that purport to set the record straight or to fill a gap in “our” knowledge.<sup>105</sup>

Ny kunnskap og nye paradigmer vil hele tiden komme til og gjøre at fortidens fremstillinger fremstår som daterte. Det som en gang var *comme-il-fault* kan ha blitt ettertidens *malhonnêteté*. Jeg skriver naturligvis fra et sted, og det er synlig både eksplisitt og implisitt. Noe kan komme til uttrykk gjennom tattforgittheter som jeg ikke engang selv er klar over, eller det kan komme til uttrykk gjennom eksplisitte standpunkt i teksten.

Et eksplisitt perspektiv i undersøkelsen kommer fra kontaktzone-begrepet og andre begrep for å forsøke å gripe kryssfertiliserende aspekt ved fellesskapsformende prosesser. Lowenhaupt Tsing bruker metaforen “friksjon” for å beskrive forhandlinger eller grensedragninger knyttet til slike prosesser:

A wheel turns because of its encounter with the surface of the road; spinning in the air it goes nowhere. Rubbing two sticks together produces heat and light; one stick alone is just a stick. As a metaphorical image, friction reminds us that heterogeneous and unequal encounters can lead to new arrangements of culture and power.<sup>106</sup>

Både begrep om “norsk kunst” og “samisk kunst” og materialiserte fremstillinger knyttet til disse begrepene, kan sies å være resultat av slike prosesser, som møter

---

<sup>105</sup> Clifford, “Introduction: partial truths”, s. 18.

<sup>106</sup> Anna Lowenhaupt Tsing, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton: Princeton University Press, 2004, s. 5. Slike perspektiv gjør seg gjeldende i flere kunsthistoriske arbeid. For eksempel har de hjulpet til å rette oppmerksomhet mot objekt eller praksiser som i mange tilfeller har vært skrevet ut av kunstdiskursen, fordi de ikke ble regnet som autentiske representanter for kulturer, i det organiske, lukkede kulturbegrepet. Se for eksempel Ruth Phillips og Christopher B. Steiner, (red.), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1999. For nyere eksempel, se tidsskriftet *Art History*, som høsten 2015 hadde et temanummer dedikert til objekter som reflekterer reiser og kulturmøter (“focusing on issues such as circulation, networks, hybridity and *mestizaje* or *métissage*”). Som redaktørene understreket var det nettopp aspektene ved objektene som tidligere hadde blitt grepet med negative termer, som nå gjorde dem interessante: “What might elsewhere be described as altered, damaged, an imitation, a copy, inauthentic”, var ikke begrensede, men berikende innganger til utforskning. De understreket at perspektivet krevde nye sett av merkelapper og prioriteringer, “the canonical art-historical triumvirate of ‘artist, title, date’”, måtte kanskje substitueres eller suppleres, med for eksempel “number of miles travelled; cultures encountered; meanings exchanged; interpretive battles fought, lost won”, Meredith Martin og Daniela Bleichmar, “Introduction: objects in motion in the early modern world”, i *Art History*, vol. 38, 2015, s. 609, s. 611.

i kontaktsoner, der interesser har oppstått for å trekke opp grenser vis-à-vis andre enheter og begreper.

## Kapittel 2. Det nasjonale paradigme

At begreper om tid og sted hører sammen med kunst ligger nærmest som underforståtte premisser for et fag som kunsthistorie. Som for eksempel Donald Preziosi har påpekt, hviler faget på en dobbelthet som ser kunstverk som både unike estetiske objekt og som historisk kontingente objekt, objektene ses å representere tid, samtidig som de hever seg over den og er "tidløse".<sup>107</sup> Ut ifra ideen om lineær og fremadstigende, kronologisk ordnet tid, sies kunstverk å representere tidens utfoldelse (*Zeitgeist*), gjerne ordnet via individ, skoler og epoker som står i innbyrdes forhold til hverandre. Tankegangen får emblematiske uttrykk gjennom kunsthistorikere som Alois Riegl (1858–1905) eller Heinrich Wölfflin (1864–1945), som argumenterte for fagets vitenskapelige basis når de forsøkte å utvinne metoder for studier av kunstens antatte legemliggjøring av historiske løp, som de mente var observerbar gjennom en stil- eller formutvikling som beveget seg med en viss lovmessighet, ikke ulikt deres samtids syn på språkutvikling som strukturelt basert.<sup>108</sup>

Som med identifikasjonen av språkets tilknytning til sted, og kollektive benevnelser som "folk", ble også kunst knyttet til slike faktorer, også hos Riegl og Wölfflin. Den materialiserte visuelle historien som kunstverk ble sett å gi adgang til ble nøkkelen til å avdekke kulturelle forskjeller, både i geografisk og historisk forstand. Som kunsthistorikeren Thomas DaCosta Kaufmann har vist, har ideen om kunst som uttrykk for, eller resultat av, geografiske forhold, en lang og mangslungen historie.<sup>109</sup> Særlig formativ for det kommende kunsthistoriefaget

---

<sup>107</sup> Donald Preziosi, "Art history: making the visible legible", i Preziosi (red.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 18–21.

<sup>108</sup> Begge så kunsthistorien som uttrykk for en observerbar utvikling av synssansen, preget av for eksempel Wilhelm Wundt (1832–1920) sin eksperimentelle "ethnopsykologi". Wundt sammenlignet forskjeller i barn og voksnes visuelle persepsjon, med det han mente var ulike stadier i sivilisasjonsmessig utvikling. Riegl og Wölfflin så begge synssansens utvikling reflektert i tidligere og senere tiders kunst, Michael Hatt og Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester: Manchester University Press, 2006, s. 69–71.

<sup>109</sup> Se for eksempel Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004; Thomas DaCosta Kaufmann, "Introduction" i DaCosta Kaufmann og Elisabeth Pilliod (red.), *Time and Place. The Geohistory of Art*, Aldershot: Ashgate, 2005, s. 1–20, eller Thomas DaCosta Kaufmann, "National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic Judgments in the Historiography of Art", i Michael Ann Holly og Keith Moxey (red.), *Art history*,

ble Johan Joachim Winckelmann (1717–1768) sin historie over antikkens kunst. Han så det milde greske klimaet som direkte årsak til at kunsten der nådde (det han så som) den ultimate perfektjon – den normative form som all annen kunst måtte måles i forhold til – siden dette klimaet tillot greske menn å mosjonere uten klær, og dermed gav greske skulptører rikelig med muligheter til å studere den nakne menneskekroppen (det vil si mannskroppen), og slik kunne utforme det som i Europa ble det dominerende skjønnhetsideal.<sup>110</sup> Winckelmann koplet altså geografiske forhold kausalt opp mot kunst, men løsrev seg imidlertid ikke fra ideen om at antikken representerte et allment ideal, en målestokk hevet over historie og forandring, uavhengig av at det fantes andre klimaer og kulturer bundet opp i andre geografier. I sine skrifter om Winckelmann påpekte Johann Gottfried Herder (1744–1803) dette paradokset, og argumenterte for at enhver kultur måtte bedømmes utfra sine premisser.<sup>111</sup> Herder så jorden som delt opp i “naturlige” og grunnleggende forskjellige nasjoner, med kulturer som

---

*Aesthetics, Visual studies*, Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002, s. 71–84.

<sup>110</sup> DaCosta Kaufmann, “Introduction”, i *Time and Place*, s. 3. Det er viktig å understreke at selv om Winckelmann også så historiske faktorer (som politisk frihet) å spille inn, er hans tilnærming idealistisk, han søkte ikke det spesifikke og relative, men det generelle og normative. Han så kunstnerne å velge naturens skjønneste deler for å skape et ideelt hele, de drev ikke ren imitasjon. De klimatiske og geografiske forskjellene, og påvirkningene de hadde på folket som bodde der og dermed også på deres kunst, synes han å ha sett som konstante. Han mente for eksempel at han kunne gjenoppleve de samme kvalitetene hos dagens søreuropeere (for eksempel nevner han napolitanere og sicilianere) som i den antikke kunsten. Det er uvisst om Winckelmann så hierarkiske forskjeller som medfødte kvaliteter, men det ligger rasistiske understrømninger i mange av opplysningstidens tekster, DaCosta Kaufmann, “National stereotypes, prejudice, and aesthetic Judgments in the historiography of art”, s. 79. DaCosta Kaufmann søker i artikkelen å vise estetikkens grunnlag i eksplisitt rasistisk tankegods hos tenkere som David Hume og Immanuel Kant, til tross for deres søken etter allmennmenneskelig “desinteressert interesse” eller “a standard of taste” uavhengig av tid og sted. Til tross for det store fokuset på menneskelig kategorisering som kom i generasjonene som fulgte Hume og Kant, la for eksempel Johann Gottfried Herder mye større vekt på foranderlige og empiriske faktorer, ikke indre essens eller uforanderlige faktorer. “Herder protests [...] that the great liberal Kant in his *Anthropologie* emphasized race and colour to much”, påpekte for eksempel Isaiah Berlin i 1976, DaCosta Kaufmann, “National stereotypes, prejudice, and aesthetic judgments in the historiography of Art”, s. 83. Om Winkelmanns promotering av ideal mannlig nakenhet i gresk antikk, se for eksempel Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winkelmann and the Origins of Art History*, New Haven: Yale University Press, 1994.

<sup>111</sup> Se for eksempel Kathrine Harloe, *Winckelmann and the Invention of Antiquity. History and Aesthetics in the Age of Altermumswissenschaft*, Oxford University Press, 2013, s. 205 – 244.

representerte mennesker preget av “sitt” klima og geografiske miljø.<sup>112</sup> Dette utgjorde foranderlige, men relativt stabile faktorer som gjorde at en kunne snakke om ulike “folk”, tenkt som bærere av særegne og relativt konstante nasjonale karakterer, uttrykt for eksempel gjennom språk og materiell kultur. Historie ble et viktig fag for å underbygge ideen om nasjonal kultur som en lang sammenhengende fortelling om at folk som befant seg innenfor visse territorium kunne spore sitt opphav i en opprinnelig fortid, samtidig som materielle forhold, som kunst, ble brukt for å legitimere at dette folket delte en indre essens knyttet til noe mer enn bare territoriale grenser (som kunne forandre seg). En slik nasjonalitetsdefinisjon fikk dessuten språkfelleskap som viktig kriterium, og fikk et klart uttrykk for eksempel i Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) sitt begrep om *Urvolk*, og teorien om at det i hans samtid fantes folk som hadde opphav i en fortidig og opprinnelig “ur-stamme” som hørte “naturlig” hjemme på et sted. Tyskerne representerte for Fichte et slikt folk, blant annet på grunn av at de hadde en språklig enhet som ikke var utblandet, eller latinisert, slik han så hos for eksempel franskmennene.<sup>113</sup>

I hovedsak snakkes det i Europa om to nasjonsbegrep. Det essensialistiske med rot i ideene skissert over, som ser nasjon å være bygd over en felles kjerne, et folk, som har noen signifikante, distingverende felles egenskaper. I denne definisjonen fremstilles gjerne kultur som en relativ stabil enhet.<sup>114</sup> Et slikt kulturkonsept kan knyttes til et etnisk nasjonsbegrep, og bygger på et statsborgerskapsprinsipp som gjerne kalles *ius sanguinis*, som grunnlegges i hvem ens foreldre er, i motsetning til *ius solis*-prinsippet der statsborgerskap følger plassen der en bor, en territoriell defensjon som ser statsborgerskap å

---

<sup>112</sup> Det ligger altså kulturel relativisme implisitt i Herders ideer, selv om de også uttrykker det prinsipielle grunnlaget for nasjonalisme, Olav Christensen, “En nasjonal identitet tar form”, i Øystein Sørensen (red.), *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en nasjonal identitet på 1800-tallet*, Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998, s. 57

<sup>113</sup> Hans-Georg Soeffner, “Germany: once again ‘belated nation’?”, i *Society*, vol 3. nr. 2, 1994, s. 41. Fichtes sine berømte taler til den tyske nasjon, *Reden an die deutsche Nation* (1807–1808), må også leses som politiske innlegg under Napoleons-krigene. Napoleon hadde nedkjempet prøysserne og okkupert Berlin i 1806.

<sup>114</sup> Knut Kjeldstadli, “Museums and collective identity: a new concept of ‘nation’”, i Kathrine Goodnow and Haci Akman (red.), *Scandinavian Museums and Cultural Diversity*, Oxford: Museum of London and Berghahn Books, 2008, s. 175.



være knyttet til politisk lojalitet, ikke etnisitet. Disse nasjonsdefinisjonene praktiseres ikke i ren form, men knyttes historisk til henholdsvis tysk eller fransk modell.<sup>115</sup> Poenget i denne sammenhengen er kun å understreke at visuelle og materielle uttrykk var grunnleggende bundet opp i forestillinger om sted, nasjon og folk innen kunsthistorie begynner å institusjonaliseres som universitetsfag i Tyskland på slutten av 1800-tallet, og at denne koplingen både formet faget og legitimerte dets betydning og utbredelse.

Kunsthistoriker Elisabeth C. Mansfield har trukket fram nasjonalisme og sosial mobilitet som to særlige vilkår for profesjonaliseringen av kunsthistoriefaget, og begge deler blomstret i løpet av første halvdel av 1900-tallet, samtidig med kunsthistoriefagets utbredelse rundt om i Europa, Australia og Nord-Amerika.<sup>116</sup> Kunsthistorikere kunne fungere som nasjonale grensepatrikler, som definerte objekter som tilhørende “oss” eller “dem”; pekte på nasjonale kunstsatter som kunne virke forenende for det nasjonale “vi”. Mange har påpekt hvordan fag som sosialantropologi og kunsthistorie forenes i sin interesse for objekter som signifikante kulturelle artefakter, men til forskjell fra antropologifaget, ligger det implisitt i kunsthistoriefaget et system for estetisk diskriminering mellom ulike objekt. Det er objekter som anses å være av en særlig kvalitet som hever dem over andre objekt som tradisjonelt har begrunnet kunsthistorisk oppmerksomhet, mens slike kvalitetsvurderinger i mange tilfeller kan sies å ha vært har vært irrelevante for antropologifagene – som gjerne har hatt som mål å forstå objektene som en del av stedsspesifikke kontekstavhengige system (som like fullt kan knyttes til estetiske felt).<sup>117</sup> I tillegg har antropologifaget

---

<sup>115</sup> Kjeldstadli, “Museums and collective identity”, s. 175–176.

<sup>116</sup> Elisabeth Mansfield, “Introduction: making art history a profession”, i Elisabeth Mansfield (red.), *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*, New York: Routledge, 2007, s. 3.

<sup>117</sup> Ruth B. Phillips, “The value of disciplinary difference: reflections on art history and anthropology at the beginning of the twenty-first century”, i Mariët Westermann (red.), *Anthropologies of Art*, New Haven: Yale University Press, 2005, s. 256. Selv om antropologien har hatt dette som mål, betyr det naturligvis ikke at den alltid har lyktes; ei heller betyr det at kunsthistorien ikke forsøker å relativisere og kontekstualisere sine verdivurderinger. Som et historiefag er naturligvis dette en viktig side ved kunsthistoriefaget, men kunsthistorie også en tydelig forankring i estetikken i sin fagtradisjon. Estetiske dimensjoner finnes også i antropologifaget, men estetisk vurdering (som et eget felt) kan ikke sies å danne en like tydelig

tradisjonelt beskjeftiget seg med “de andres” objekter i komparative perspektiv, mens “nasjonalskattene” og “verdenskunsten” har inngått i kunsthistorien.<sup>118</sup> Det har altså vært en ganske tydelig arbeidsdeling mellom fagene.<sup>119</sup> Videre kan det snakkes om en ytterligere arbeidsdeling mot folkloristikk- og etnologifagene, eller det som tidligere også var omtalt som folkeminnegransking, og som i dag gjerne omtales som kulturhistorie eller kulturvitenskap. Faget springer i sin opprinnelse direkte ut av den herderske ideen om “folket” som bærere av en særegen nasjonal kultur, og konsentrerte seg om det som ble regnet som nasjonens egen kultur slik denne ble tenkt å vise seg gjennom den såkalte allmuens, eller “hverdagsmenneskenes”, muntlige og materielle frembringelser. Skille mellom etnografi- eller antropologi-fagene og etnologi- eller kulturhistoriefagene kan forenklet sagt sies å ha vært distingvert av hvorvidt materialet regnes som tilhørende “dem” eller “oss”.<sup>120</sup>

Nettopp det kvalitetsvurderende ved kunsthistoriefaget har legitimert fagets nasjonale posisjon, det er objektene som rangerer høyest i et underforstått verdihierarki, de som fortjener statusen “kunst”, som faget har vært sentrert rundt. Som et av de kanon-dannende fagene som tar seg av (det som anses å være) nasjonens særlig verdifulle objekt, tjener faget både som bevis på, og opprettholder av, forestillingen om en nasjons rike kultur. Eller som Mansfield

---

forutsetning for fagdannelsen, se for eksempel Tim Ingold (red.), *Key Debates in Anthropology*, London: Routledge, 1996.

<sup>118</sup> Med “verdenskunst” menes i denne sammenhengen kunst som tenkes å være kunst som hever seg over lokale forankringer, som “stor” kunst eller “verdensarv”, den type kunst som inngår i oversiktsverk over hele verdens kunst, som for eksempel Fred S. Kleiner (red.), *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*, Boston: Wadsworth, 2013.

<sup>119</sup> Ruth B. Phillips, *Museum Pieces. Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Montreal & Kingston: McGill-Queens University Press, 2011, s. 102–110. Uthuling av faglige grenser har naturligvis funnet sted hele tiden. Og særlig de senere år har det vært pekt på kryssfertilisering mellom de to fagene. Westermann sin antologi (se referanse over), som bygger på Clark-konferansen *Anthropologies of Art*, som ble arrangert i 2003, er et eksempel på det. Både Phillips og Westermann fastholder imidlertid at det fortsatt er tydelige grenser mellom fagene, og de ser en tendens til at det er de kunsthistorikerne som interesserer seg for “de andres” objekter som først og fremst vender seg mot antropologifaget, se for eksempel Westermann, “Introduction: the objects of art history and anthropology”, i *Anthropologies of Art*, s. vii–viii.

<sup>120</sup> Se for eksempel Ida Louse Stovner, “Etnologi”, i *Store norske leksikon*, <https://snl.no/etnologi>, sist besøkt 12.12.2015.

uttrykker det, kunsthistoriens objekter “confirm the robust health of a nation, for artworks by their very nature are marks of cultural abundance”.<sup>121</sup>

Til dette kommer naturligvis den sosiale mobiliteten som Mansfield har trukket frem som en av de andre av fagets grunnleggende forutsetninger. Etterhvert som middelklassen vokste, kom det også frem et arbeidsmarked for å tilfredsstille denne klassens behov. Kunsthistorikerne kunne *også* tilfredsstille behovet for å markere sosiale distinksjoner (og ikke bare nasjonale distinksjoner), gjennom sine evner til å vurdere og sette verdi på objekter. Kunsthistorie og kunstmarkedets står slik i et gjensidig avhengighetsforhold, der bemyndigelsen til å skrive frem en kunstner, en samling eller et verk, til syvende og sist også godtgjør kunsthistorikeren og hennes eget felt, så vel som kunstneren, markedet, samleren og nasjonen som helhet.<sup>122</sup>

## Nasjonsbygging og kunsthistorie i Norge

I sin beskrivelse av kunsthistoriefagets historie i Norge påpeker kunsthistoriker Mai Britt Guleng at det var nettopp fagets kulturbyggende og nasjonaløkonomiske potensiale som var argumentet, når det allerede i 1875 ble opprettet et professorat ved det som den gang het Det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania (nå Universitetet i Oslo).<sup>123</sup> Dermed ble paradoksalt nok

---

<sup>121</sup> Mansfield, “Introduction: making art history a profession”, s. 3.

<sup>122</sup> I denne symbiosen inngår naturligvis også akademiene, så vel som kunstmuseene, osv. Mansfield, “Introduction: making art history a profession”, s. 4 – 7, se også Ivan Gaskell, “Tradesmen as scholars: interdependence in the study and exchange of art”, i Mansfield (red.), *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*, London: Routledge, 2002, s. 146–162.

<sup>123</sup> Mai Britt Guleng, “Kunsthistorie blir universitetsfag”, publisert 25.10.2012, <http://www.muv.uio.no/uio-historie/fag/humaniora/kunsthistorie/kunsthist-mbguleng-140508.html> og Mai Britt Guleng, “Kunsthistorisk forening og kunsthistoriefagets betingelser”, i *Kunst og kultur*, nr. 3, 2004, s. 192. I 1811 ble det avgjort at det norske lydriket skulle få sitt første universitet, etter en vellykket kampanje som hadde ført til at kong Frederik VI ga opp motstanden mot det han trodde ville bli en politisk separatistinstusjon. I 1813 åpnet Det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania, den nest største byen i lydriket. Bare ett år etter universitetets åpning erklærte Norge seg selvstendig og vedtok egen grunnlov. Universitetet endret navn til “Universitetet i Oslo” i 1939, og fortsatte å være landets eneste universitet frem til 1946, se John Peter Collet, *Historien om Universitetet i Oslo*, Oslo: Universitetsforlaget, 1999. “Christiania” var det danske navnet på byen, som frem til 1624 hadde hatt navnet “Oslo”. Fra 1877 begynte en fornorskhet skriveform å ta over – “Kristiania” – før “Oslo” igjen ble byens

den unge norske nasjonen det første av de nordiske landene som fikk et universitetsprofessoratet i kunsthistorie, og ennå fantes bare en håndfull slike stillinger i Europa forøvrig. Under den første kunsthistoriske kongress i Wien i 1873, ble det pekt på at verdensutstillingene tydelig demonstrerte hvilke land som hadde lært å utnytte kunsthistorien i utvikling av sine nasjonale industri- og håndverksprodukter. Kongressen konkluderte med at alle lands myndigheter måtte gjøres oppmerksom på hvor viktig kunsthistoriefaget var for bedringen av både nasjonal økonomi og hevelsen av "det kulturelle nivået".<sup>124</sup> Når den nyslåtte norske nasjonalstaten sammenlignet seg med tidligere stormakter som nabolandene Sverige og Danmark, ble landets kulturelle, institusjonelle og økonomiske fattigdom tydelig demonstrert, det var derfor ikke først og fremst av akademiske hensyn Stortinget vedtok å opprette et ekstraordinært læresete i kunsthistorie ved universitetet i Christiania, men for å bidra til å bygge landet som kulturnasjon, noe som igjen kunne få nasjonaløkonomisk konsekvenser. Dietrichson ble forventet å delta i arbeidet med å bygge opp kunstinstitusjoner, slik at norske kunstnere kunne vende tilbake fra utlandet, han skulle bidra til "heve folkets kunstsans" og "virke for håndverkets vekst" i landet.<sup>125</sup>

Det var altså snarere mangelen på kunstinstitusjoner, enn overskuddet av dem, som gjorde at Norge fikk nettopp et *universitetsprofessorat* før Danmark og Sverige. Der fantes allerede kunsthistorieprofessorat, men ved andre institusjoner enn universitetene – i Norge var det ikke særlig mange andre institusjoner å legge et kunsthistorisk embete til, enn nettopp til landets eneste universitet.<sup>126</sup> Dermed ble professor Lorentz Dietrichson (1834–1917) "kalt hjem

---

offisielle navn i 1925. I denne fremstillingen prøver jeg å følge jeg den historiske skrivemåten, slik at bynavnet skrives i den formen som var vanlig i perioden jeg skriver om.

<sup>124</sup> Guleng, "Kunsthistorie blir universitetsfag", <http://www.muv.uio.no/uio-historie/fag/humaniora/kunsthistorie/kunsthist-mbguleng-140508.html>.

<sup>125</sup> Guleng, "Kunsthistorie blir universitetsfag", <http://www.muv.uio.no/uio-historie/fag/humaniora/kunsthistorie/kunsthist-mbguleng-140508.html>.

<sup>126</sup> I Danmark hadde for eksempel Niels Laurits Høyen (1789–1870) blitt utnevnt til professor i kunsthistorie og mytologi ved Kunstakademiet i København fra 1829, og dosent i kunsthistorie ved Universitetet i København i 1856, jf. "Niels Laurits Høyen", *Store norske leksikon*, [https://snl.no/Niels\\_Laurits\\_H%C3%B8yen](https://snl.no/Niels_Laurits_H%C3%B8yen), sist besøkt 12.08.2015. Se også Dan Karlholm, Hans Dam Christensen og Matthew Rampley, "Art history in the Nordic countries", i Rampley (et

for å være med og bygge landet”.<sup>127</sup> Dietrichson var født i Bergen, men hadde etablert seg som forfatter og akademiker i Sverige, der han var blitt utnevnt som professor i kunsthistorie ved Fria Konstnernas Akademi i Stockholm i 1869. At Dietrichson selv var smertelig klar over hvor dårlig det stod stilt med kunstinstitusjonene i landet han kom tilbake til, viser foredraget som han holdt i Kunsthistorisk forening i 1912, gjengitt i *Kunst og Kultur* samme år. Under tittelen over “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, ser han tilbake på sine 37 år ved universitetet, samtidig som han uttrykker bekymringer for fagets fremtid.<sup>128</sup> Han var da fortsatt (i en alder an nærmere 80 år) fagets eneste representant ved universitetet, professoratet var personlig og faget var ennå ikke eksamensfag.<sup>129</sup> Dietrichson påpeker at da han kom til universitetet fantes det egentlig ikke noe norsk kunsthistorisk litteratur, foruten et plansjeverk – uten tekst – med kunstneren Johan Christian Dahl (1788–1857) sine tegninger av tre stavkirker, og historiker Peder Andreas Munch (1810–1863) og arkitekt Heinrich Ernst Schirmer (1814–1887) sitt arbeid, *Trondheim*

---

al.), *Art History and Visual Studies in Europe*, s. 421–438, for et kort komparativt blikk på etableringen av kunsthistoriefaget i de nordiske landene, inkludert Finland og Island.

<sup>127</sup> Guleng, “Kunsthistorisk forening og kunsthistoriefagets betingelser”, s. 193. Etter forslag fra Bjørnstjerne Bjørnson, arbeidet Christiania-universitetets filosofiprofessor Marcus Jacob Monrad fra 1873 for at det skulle opprettes en stilling i kunsthistorie for Dietrichson. Monrad argumenterte overfor universitetets ledelse og stortinget med at kunsthistoriefaget lenge hadde vært et savn ved universitetet og at det “nu tilfældigvis er en begavet norsk Mand, hvem mange Aars Ophold i Udlandet og Benyttelse af dets rige Kunstsamlinger har sat i Stand til at erhverve sig grundige Kundskaber i dette Fag, ligesom han har vist sig i Besiddelse af særdeles heldige Lærergaver”, jf. “Lorentz Dietrichson”, i *Store norske leksikon*, [https://nbl.snl.no/Lorentz\\_Dietrichson](https://nbl.snl.no/Lorentz_Dietrichson), 12.08.2015.

<sup>128</sup> Lorentz Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, i *Kunst og kultur*, 2. Aargang, 1911–1912, Bergen: John Griegs Forlag.

<sup>129</sup> Siden professorstillingen var personlig, kunne altså ikke Dietrichson pensjonere seg uten å risikere at faget ble lagt ned. Det fantes ingen mulighet til å avlegge ordinær eksamen i kunsthistorie ved universitetet i Christiania. Skulle en bli kunsthistoriker med utdannelse i Norge måtte en avlegge doktorgrad i faget. Dietrichsons offentlige forelesninger trakk likevel en stor tilhørerskare, en del var ex. phil.-studenter eller studenter fra det filologiske og teologiske embetsstudiet, og mange fra byens “dannede borgerskap” kom av allmenn interesse, uten å være immatrikulert ved universitetet. Dietrichson satte fra høsten 1878 i gang seminarundervisning for en mindre gruppe i sitt eget hjem, og flere av de mannlige studentene fra seminarene avla senere doktorgraden. Etter at Dietrichson døde i 1917, skulle det ta tre år før stortinget ga bevilgning til et ordinært embete i kunsthistorie. Carl Wille Schnitler, som fikk stillingen, døde allerede i 1927, og stillingen ble stående ubesatt frem til 1935, da Anders Bugge ble ansatt som professor, Guleng, “Kunsthistorisk forening og kunsthistoriefagets betingelser”, s. 193–195; Guleng, “Kunsthistorie blir universitetsfag”, <http://www.muv.uio.no/uio-historie/fag/humaniora/kunsthistorie/kunsthist-mbguleng-140508.html>.

*domkirke*, samt arkeolog og antikvar Nicolai Nicolaysen (1817–1911) sin publikasjon over middelalderske bygninger.<sup>130</sup> “Hvad skal man med en pekepind, hvor der intet er at peke paa?”, skal Johan Sebastian Welhaven (1807–1873) treffende ha uttrykt, da det var snakk om å opprette en lærestol i kunsthistorie. Welhaven kunne gjerne ha gått lenger, svarer Dietrichson: “thi var der intet at peke *paa*, saa var der ikke synderligt bedre bevendt med hvad der var at peke *med*, og hvem der var at peke *for*”.<sup>131</sup> Og han svarer retorisk, “at peke paa var kun det den gang meget lille Nasjionalgalleri, der førte en tarvelig ambulatorisk tilværelse i et par værelser”, det flyttet rundt og var snart her, snart der.<sup>132</sup> Mens Norges middelalderske kunstsak, “gjemte sig i universitetets oldsakssamling”, uopdaget av det store publikum, og “pekepingen, som man nå skulle peke *med*, min ringe person, var omtrent likesaa skrøplig”, sier han, og konstaterer at han jo var autodidakt og dessuten hadde dårlig syn.<sup>133</sup> Det stod ikke bedre til med publikumet han skulle peke for. Det fantes et lite, men kunstinteressert publikum, det fantes en kunstforening; men at kunsten skulle ha en *historie*, “det syntes fuldstændig at være undgaat almenbevisstheten”.<sup>134</sup> Egentlig var det vanskelig å forstå hvorfor man ville opprette et professorat i kunsthistorie i Norge; mens en slik stilling var forberedt innenifra i Sverige, der han kom fra, var man “her i mit eget land [...] synlig i den fuldstændigste forvirring angaaende spørsmålet om, hvortil jeg egentlig skulde brukes”.<sup>135</sup> Dietrichson måtte selv skape en forståelsesfull tilhørerkreds og sitt eget undervisningsmateriale, i

---

<sup>130</sup> Dietrichson sikter vel her til Johan Christian Dahl, *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens*, Dresden 1837; Heinrich Ernst Schirmer og Peter Andreas Munch, *Trondhjems domkirke*, 1859; og Nicolay Nicolaysen, *Mindesmærker af middelalderens kunst i Norge*, hf. 1–5, 1853–55.

<sup>131</sup> Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, i *Kunst og kultur*, s. 137.

<sup>132</sup> Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, s. 137.

<sup>133</sup> Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, s. 137.

<sup>134</sup> Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, s. 136. Han forteller om hvordan han stadig ble møtt med “overbærende smil og en viss forundring, over at kunsten var noget som hadde sin historie, og at denne kunde være gjenstand for et alvorlig menneskes [...] studium”, og at han ble oppfordret til – samtidig med sin professorgjerning – å arbeide som både teatersjef og musikk-kritiker. Han sier han til og med fikk et brev titulert “Til hr. Professor i fraseologi”, som rådet ham, med hele sitt “humbug”, å begi seg tilbake til det land han kom ifra, Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, s. 138.

<sup>135</sup> Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, s. 137.

tillegg til den institusjonsbyggingen det fra stortingshold ble forventet at han skulle gjøre.<sup>136</sup>

Kort sagt måtte institusjonen og begrepet “norsk kunst” formes og fylles med innhold. Hvordan Dietrichson angriper oppgaven, sammen med en rekke andre aktører, skal jeg straks se nærmere på, men først må Dietrichsons elendighetsbeskrivelse av den kunsthistoriske situasjonen i Norge på 1800-tallet kontekstualiseres noe. Som Guleng har vist i sin hovedfagsoppgave, *Kunsten og vitenskapene. Kunsthistoriens historie ved Det kongelige Fredriks universitet inntil 1875*, og kunsthistoriker Siri Meyer i sin magisteravhandling, *Kunstens forhistorie i Norge. Noen sentrale aspekter*, var noen forutsetninger på plass før Dietrichson kom til Norge.<sup>137</sup>

For det første var Norge i 1814 blitt “et frit, uavhengig og udelelig Rige”, slik det står i første paragraf av den norske grunnloven av 17. mai. Og for første gang i historien fikk området som kalles Norge en egen, formalisert hovedstad innenfor rikets grenser, Christiania, senere Kristiania og fra 1924, Oslo. I begynnelsen omtales Norge som “et rike”, et avgrenset geografisk område, som skulle styres av en konge som ikke lenger var eneveldig.<sup>138</sup> Riket var bestående av “norske Borgere”, det vil si dem som hadde bodd innenfor rikets grenser i fem år.<sup>139</sup> Senere på 1800-tallet hadde betegnelsen “*nasjonen Norge*” festet seg,

---

<sup>136</sup> Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, s. 138. I sin tiltredelsesforelesning i 1875, “Betydningen af of Betingelserne for Kunstvidenskabens Studium i Norge”, trakk Dietrichson frem alle institusjonene som ennå manglet, og som han i fremtiden ville arbeide med å grunnlegge, og sier at han vennlig fikk anmodning om “ikke at spænde buen så høit”. I sin tilbakeskuende tale påpeker han at han nå har fått bragt alle disse institusjonene ut i livet. I den avsluttende delen av foredraget påpeker han at kunsthistoriefagets fortsatte ringe stilling ved det norske universitet, kommer av at det her fremdeles betraktes som en spesialdisiplin, mens det “i virkeligheten er en videnskap” hvis resultater må inngå i den “allmenne humane dannelse” (inngå i de filologiske læreprøver), og stillingen måtte gjøres om til et ordinært professorat, Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, s. 139.

<sup>137</sup> Mai Britt Guleng, *Kunsten og vitenskapene. Kunsthistoriens historie ved Det kongelige Frederiks universitet inntil 1875*, Forum for universitetshistorie – hovedoppgaveserie, Oslo: Universitetet i Oslo, 2002 [1995]; Siri Meyer, *Kunstens forhistorie i Norge. Noen sentrale aspekter*, Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Bergen: Universitetet i Bergen, 1983.

<sup>138</sup> Det svenske kongehus inntil personalunionen med Sverige ble oppløst i 1905.

<sup>139</sup> Det fantes noen grupper som ble nektet borgerrett, grunnloven slo fast at “Jesuitter og Munkeordener maae ikke taales. Jøder ere fremdeles udelukkede fra Adgang til Riget”, slo den ferske grunnlovens paragraf 2 fast, i “Constitution for Kongeriget Norge, § 2”, *Stortinget*,

sammen med forestillingen om at det å være “norsk” var noe mer enn bare å ha bodd i landet en viss tid. Den norske identiteten ble forstått gjennom nasjonens “heroiske historie”, som ble sett å være formet av naturbetingelsene og komme til uttrykk i materiell kultur og språk.<sup>140</sup> Nasjonalismeteorikeren Anthony D. Smith har påpekt hvor viktig historieskrivning og kunst er i dannelsen og befestningen av nasjonal identitet. Historikerne kunne bekrefte forestillingen om en felles nasjonal fortid, og kunstnerne kunne gjøre nasjonenes karakter og historie visuelt levende, forståelig og håndgripelig.<sup>141</sup> De kunne holde frem steder og tema som ble sett å inneha spesiell betydning i nasjonens hukommelse, i en selvbekreftende og kontinuerlig prosess. I tillegg kunne som sagt objekter som ikke nødvendigvis var laget som kunst, oppheves til kunst av kunsthistorikerne for å vitne om nasjonal egenhet, kontinuitet og kulturell utvikling.

Kulturhistoriker og folklorist Anne Eriksen skriver at det moderne historiefaget oppstod (sammen med andre historiske fag) som et svar på behovet for autoriserte nasjonale fortellinger: “Tekster som skulle begrunne nasjonalstatens eksistens gjennom å påvise kontinuitet i nasjonens – folkefelleskapets – århundrelange liv”.<sup>142</sup> Særlig Rudolf Keyser (1803–1864) og allerede nevnte Peter Andreas Munch står som sentrale navn i den tidlige norske historieskrivningen, eller det som gjerne omtales som “den norske historiske

---

<https://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Lover-og-instrukser/Grunnloven-fra-1814/>, sist besøkt 11.04.2015. Paragrafen er kjent som “jødeparagrafen”, men var egentlig en religionsparagraf som fastslo den evangelisk-lutherske tro som statsreligion. Eventuelt kalles den en ekskluderingsparagraf, fordi den ekskluderte enkelte gruppers rett til borgerskap på basis av religion. Utestengelsen av jøder ble opphevet i 1851 etter en prosess som startet på slutten av 1830-tallet, med Henrik Wergeland som sentral aktør. Munkeordener ble tillatt i 1897 og jesuitter i 1956, “jødeparagrafen”, *Store norske leksikon*, <https://snl.no/J%C3%B8deparagrafen>, sist besøkt 11.04.2015. I 1814 var Norge var altså blitt en stat, med eget territorium, forfatning, parlament (Storting), regjering og forsvar. Dette nye Norge eide ikke ennå en egen nasjonal idé, eller en fellesnasjonal identitet, men en liten gruppe mennesker arbeidet med å skape en slik, Rudolf Zeitler, “Johann Gottfried Herders och de tyska romantikernas folktanke och dess inflytande i Norden, särskilt i Norge”, i Jörgen Weibull og Per Jonas Nordhagen (red.), *Natur och nationalitet: nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund*, Höganäs: Wiken, 1992, s. 9–10.

<sup>140</sup> Dag Thorkildsen, “Nasjon, nasjonalisme og religion: tre sentrale problemstillinger innen nasjonalisme-forskningen”, i *Norsk Teologisk Tidsskrift*, nr. 4, 2006, s. 199–200.

<sup>141</sup> Anthony D. Smith, *The Nation Made Real. Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*, Oxford: Oxford University Press, 2013, s. 8–9.

<sup>142</sup> Anne Eriksen, *Historie, minne og myte*, Oslo: Pax, 1999, s. 43.



skole". Visst var det blitt skrevet historie om ting som hadde skjedd innenfor grensene av det område som etter 1814 utgjorde den norske nasjonalstaten, men for Keyser og Munch var det viktig at historien ble skrevet "innenifra". På grunn av Norges svake politiske stilling gjennom mange hundre år, risikerte landets historiske kilder å bli feiltolket i "utlendingers" fremstilling, påpekes det.<sup>143</sup> Dokumenter og gjenstander måtte samles inn og fortolkes av *norske* historikere, og oppbevares på *norske* institusjoner: "Ingen Eiendomsret bør derfor mellem Nationerne inbyrdes mer respecteres end den enhver Nation har til sine historiske Minder", skrev Munch i 1845.<sup>144</sup> Kort fortalt etablerer Keyser og Munch fortellinger om nordmennene som et eget folk som hørte "naturlig" hjemme i den geografien som ble kalt "Norge", til tross for at dette store deler av tiden hadde vært dansk territorium.<sup>145</sup> Begge gjør det med rot i en innvandringsteori som snakker om en "ren og ublandet stamme" som en gang i fjern fortid hadde befolket landet. De anvendte Fichtes urfolks-begrep for å snakke om en opprinnelig "nordgermansk rase". "Dette germanske Urfolk", skriver Munch, hadde så vandret nordover til det landområdet som ble Norge.<sup>146</sup> Teorien var utformet for å trekke et skarpt skille mellom nordmennene og

---

<sup>143</sup> Eriksen, *Historie, minne og myte*, s. 44. Økonomen Gregers Fougner Lundh (1786–1836), sin uttalelse i invitasjonen til det i 1833 oppstartede tidsskriftet *Samlinger*, er betegnende for stemningen som rådet, når han påpekte at "venner' i øst og syd holdt på å skrive Norges historie for oss, ikke bare med 'fremmed Hænder men med fremmede Hjerter'", Anne-Lise Seip, "Det norske 'vi' – kulturnasjonalisme i Norge", i Sørensen (red.), *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en nasjonal identitet på 1800-tallet*, s. 100.

<sup>144</sup> Munch i tidsskriftet *Litteraturtiende*, sitert av Seip, "Det norske 'vi'", s. 100. Nettopp siden "Norge" store deler av tiden hadde vært underkastet dansk politisk styre, er det kanskje ikke overaskende at historikerne vendte seg til den tyske nasjonsdefinisjonen, som så folket og ikke staten som bærere av nasjonal kontinuitet.

<sup>145</sup> Norge var først i union med Danmark og Sverige som selvstendig rike (Kalmarunionen, fra 1397), deretter opphørte Norge å eksistere som selvstendig rike og ble underlagt Danmark som lydrike (fra 1537) og til slutt som en del av enevelde under dansk kongen (fra 1660). Foreningen mellom stat og kirke i forbindelse med den protestantiske reformasjonen (1536), fikk store konsekvenser for språksituasjonen i Norge, mens oversettelser av bibelen (fra latin) andre steder fikk stor betydning for utviklingen av nasjonalspråk, førte den danske bibeloversettelsen til at norske språktradisjoner ble skjøvet i bakgrunnen og ingen norsk språknorm ble utviklet (før mot slutten av 1800-tallet), se for eksempel Helge Omdal (red.), *Bibelspråk og nasjonalspråk*, Kristiansand: Høgskolen i Agder, 2007.

<sup>146</sup> Peter Andreas Munch, *Det norske folks historie*, Bind 1, Christiania: Tønsbergs Forlag, 1852, s. 6–7. Seip, "Det norske 'vi'", s. 99. Tittelen på Munchs verk er selvfølgelig talende, noe han også bemerker i innledningen "Jeg har med flid kaldt verket 'Det norske folks historie', ikke 'Norges' eller 'Norges riges' eller 'Norges kongers' historie", Munch, *Det norske folks historie*, s. iv.

nabofolkene (særlig danskene), som hovedsakelig bestod av “sørgermanere” eller “svakere gotere”, som senere hadde blitt erobret av nordgermanerne, slik at det her oppstod “et blandingsfolk med et blandingspråk”, mens nordmenn ble “kjernefolket som hadde lagt hele Norden under seg” i storhetstiden.<sup>147</sup>

Samtidens skandinaviske maktforhold, med Norge som svakeste part (som dessuten hadde mistet sitt norrøne – eller “oldnorske” – språk), ble altså snudd på hodet; samtidig som stedet (“Norge”) og folket (“nordmenn”) ble knyttet sammen som to sider av samme sak: “Innvandringen forandret stedet til rom, geografien ble ‘Norge’ gjennom nordmennenes ryddende og byggende virksomhet. Samtidig var det dette landet som på sin side skapte nordmennene”.<sup>148</sup> Munch og Keyser inkluderte ikke samer og kvener i sin nasjonsbygging, og selv om begge forfatterne mente at samene var “urbeboere” som befant seg i nordområdet da den “nordgermanske rasen” innvandret, ble de skjøvet ut på sidelinjen i den nasjonale fortellingen om folket og landet.<sup>149</sup>

Samene ble fremstilt som et fåtallig naturfolk som levde i fjellene – “et nomadefolk som ‘uten krigersk kraft’ levde på ‘det laveste Dannelses-trin’” – som ikke kunne bidra i en utviklet statsdannelse, lik nordmennene, med røtter i det germanske *Urvolk*.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> John Sanness, *Patrioter, intelligens og skandinaver: norske reaksjoner på skandinavismen før 1848*, Oslo: Universitetsforlaget 1959, s. 49–54. Teorien fra Fichte der “stamme”-tankegangen overgår statstankegangen, og germansk settes opp mot latinsk, er lett gjenkjennelig i teorien, se også om “germanismen” og norsk historieskriving, i Sanness, *Patrioter, intelligens og skandinaver*, s. 55–61.

<sup>148</sup> Eriksen, *Historie, minne og myte*, s. Eriksen, s. 52. Kolonispråket var dansk, det var det som var skriftspråk, og det språket overklassen i Norge talte. “Den ægte nordiske Sprogkilde” kunne derimot anes i noen av dialektene, “folkespråket”, som ble snakket på bygdene, påpekte Munch i en tale på universitetet i 1844, Sanness, *Patrioter, intelligens og skandinaver*, s. 92–95.

<sup>149</sup> Munch skriver under overskriften “Urbeboere, Finner, Oldtidslevninger” at “for så vidt Norge har haft Beboere før Nordmændene, kunne disse Beboere neppe have været andre end nomadiske Finner”, s. 3. Han omtaler denne befolkningen for tilhørende “Polarracen”, og skriver videre at “Norge var altså nok paa en vis Maade beboet, men ikke bebygget før vore Forfædres ankomst”, Munch, *Det norske folks historie*, s. 4.

<sup>150</sup> Keyser sitert i Seip, “Det norske ‘vi’”, s. 103, se også Eriksen, *Historie, minne og myte*, s. 52. Som blant andre jurist Øyvind Ravna har påpekt må Munch og Keyser sine fremstillinger til tross for den negative ordbruken, sies å være interessante med tanke på innvandringsteoriene som ble dominerende bare noen tiår senere, Øyvind Ravna, “Samenes rett til land og vann, sett i lys av vekslende oppfatninger om samisk kultur i retts- og historievitenskapene”, i *Historisk tidsskrift*, 2011, s. 194–200. Nå skrev for eksempel etnografen Ole M. Solberg (1879–1946), at “det ikke lenger var mulig å forsvare en teori om at ‘lappene skulle være de første der naaede

Keyser og Munch var viktige aktører i å berede grunnen for kunsthistorie som norsk universitetsfag. De så på materiell kultur som et særlig pålitelig barometer på “mentalitet og folkekarakter”, og de var opptatt av at “norsk” gjenstandsmateriale skulle være i norsk eie.<sup>151</sup> Kunsthistorie ble ansett som en viktig hjelpevitenskap for historiefaget før det kom på plass som eget fag ved universitetet i Christiania, samtidig som også fag som filosofi, filologi og arkeologi tok opp det som kunne betraktes som kunsthistoriske emner.<sup>152</sup> At forskjellige aktørgrupper arbeidet aktivt med det som *også* kan kalles kunsthistorisk materiale, men som ikke nødvendigvis var laget som “kunst”, avspeiler seg i bøkene Dietrichson nevner, tilvirket av en kunstner, en arkitekt, en historiker og en arkeolog/antikvar.<sup>153</sup> Alle var de med og gav nasjonen kropp

---

Finmarkens kyster”, Solberg under reinbeiteforhandlingene i 1910, sitert i Kyllingstad, “Menneskeåndens universalitet”, s. 318–333. Eller som Einar Niemi skriver, ble samene nå mer og mer omtalt som “fremmede”, og teoretisert som et folk som hadde vandret vestover fra et asiatiske opprinnelsesområde, “[e]gentlig var de mongoler”, Einar Niemi, Kategorienes etikk og minoritetene i nord: et historisk perspektiv, i *Samisk forskning og forskningsetikk*, Oslo: De nasjonale forskningsetiske komiteer, 2002, s. 27–28.

<sup>151</sup> Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2009, s. 158.

<sup>152</sup> Guleng, *Kunsten og vitenskapene*, s. 69–74. Det som i dag anses som viktige objekter i norsk kunsthistorie, ble imidlertid av historiefaget først og fremst betraktet som viktig kildemateriale, og ble ikke studert som “kunst for kunstens skyld” eller som ledd i en lukket kunsthistorisk utvikling. Mer kunstfilosofiske betraktninger fantes derimot hos universitetsfilosofene som Marcus Jacob Monrad (1816–1897), Georg Vilhelm Lyng (1827–1884), og hos Johan Sebastian Welhaven – grunnen til at sistnevnte i det hele tatt ble ansatt som filosofilektor ved universitetet, til tross for manglende eksamener, var hans generelle kunnskap innen estetikkens område. Det ble likevel særlig Monrad som foreleste i estetikk og over “Hovedpunktene i de skjønne Kunsters Historie”. Også arkeologer og filologer arbeidet med kunsthistorisk materiale. De nevnte aktørene arbeidet ikke nødvendigvis bare med materiale som ble regnet som norsk, men interesserte seg spesielt for antikkens kultur som en del av den humanistiske kulturs grunnlag. Guleng, *Kunsten og vitenskapene*, s. 69–74, s. 97–116.

<sup>153</sup> Når det gjaldt “kunst laget som kunst”, så fantes det presentasjon av samtidens kunstnere i tidsskrifter og magasiner. I mangel på et norsk biografisk leksikon, ble de gjerne presentert i blader som *Skilling-Magasin* eller *Norsk Folkeblad*, og så videre. Peter Christen Asbjørnsen (1812–1885) var en produktiv forfatter av tekster om “norsk kunst” i disse bladene. Forfatteren Henrik Wergeland (1808–1845) hadde dessuten skrevet biografi over Johan Christian Dahl og Thomas Fearnly (1802–1842), i *Portrætter av af Mærkelige Nordmænd*, utgitt i 1844. Det fantes naturligvis også flere danske utgivelser om kunstnere født i Norge, eller av “norske” foreldre. Justisråd og bibliotekar ved kongens bibliotek, Niels Heinrich Weinwich (1755–1829), som var født i Mandal, gav for eksempel ut boken *Maler-, Billedhugger-, Kobberstik-, Bygnings- og Stempeskjærer-Kunstens Historie under Kongerne af det oldeburgske Huus*, København 1811, der også kunstforholdene i den norske delen av eneveldet ble berørt, Nils Messel, “Lorents Dietrichson og norsk kunsthistorisk skrivning”, i Mai Britt Guleng og Øystein Ustvedt (red.), *Nils Messel: tekster om norsk kunst og kunsthistorie*, Oslo: Labyrinth Press, 2013, s. 44–45, s. 62.

og fortelling, slik at bildet av Norge – både bokstavelig og metaforisk – kunne dannes.

Viktig var også den konkrete oppbyggingen av institusjoner som det ble forventet at en nasjonalstat skulle ha. Nevnte Keyser var fra 1828 bestyrer for det som da het “Universitetets Samling af Nordiske Oldsager”, der Dietrichson påpekte at “Norges middelalderske kunstsak, gjemte sig”.<sup>154</sup> Grunnlaget til samlingen ble lagt av Selskab for Norges Vel, opprettet i 1811. Selskapet var blitt opprettet i et forsøk på å etablere en egen norsk institusjon for å forhindre utførselen av “oldfunn” til København, fra embedsmenn, særlig prester, med praksis i den norske delen av eneveldet. Nasjonalgalleriet, som skulle føre en “ambulatorisk tilværelse” frem til begynnelsen av 1900-tallet, var blitt grunnlagt i 1836.<sup>155</sup> I begynnelsen var hovedmålet å få på plass en samling. Først i 1869 kan Nasjonalgalleriet betraktes som en selvstendig institusjon og i 1908 får museet sin første direktør, kunsthistorikeren Jens Thiis (1870–1942).

Ulikt de fleste andre slike museer hadde det norske nasjonalgalleriet ikke vokst frem med utgangspunkt i en kongelig kunstsamling; samlingen måtte bygges opp fra grunnen av. Museet ble opprettet i opplysningstidens ånd, med stor tro på kunstens allmenndannende og oppdragende effekt, i en tid da Norge måtte forsøke å skape seg en plass som europeisk “kulturnasjon”. Under dansketiden ble den spredt bebygde “norske” delen av riket i

---

<sup>154</sup> Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, s. 137; Om oldsakssamlingens tidlige historie, se Ingvald Undset, *Om et norsk national-museum*, Kristiania: Cammermeyer, 1885, s. 9–11. En grundig kunsthistorisk undersøkelse av dette materialet som *kunst*, skal først ha kommet med Harry Fett sin avhandling, se kapittel 4.

<sup>155</sup> NOU 1996: 7. *Museum. Mangfald, minne, møtestad*, Oslo: Kulturdepartementet, 1996, s. 21. Se Marit Lange (red.), *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837–1862*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998, s. 4, for en kortfattet institusjons- og lokaliseringshistorie. Fra 1882 har Nasjonalgalleriet hatt fast tilholdssted på Tullinløkka, den første tiden som leietaker i det nyoppførte Skulpturmuseet, som tilsvarende midtdelen av museets nåværende bygning (en plassering som skal forlates når nybygget på Vestbanen, etter planen, skal stå ferdig i 2020). Skulpturmuseet ble finansiert med midler fra Christiania Sparebank, og tomten ble gitt av staten under forutsetning av at Nasjonalgalleriet skulle få ha sitt lokale i bygningen. De to museene ble slått sammen til en institusjon i 1903. Samlingen Christiania Kobberstikk- og haandtegningsamling, som var drevet som privat forening fra 1877, ble deponert i Nasjonalgalleriet fra 1882, og fra 1908 kan samlingen anses å være fullt innlemmet i galleriet, Sigurd Willoch, *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år*, Oslo: Gyldendal, 1937, s. 73–108. Dietrichson var sterkt involvert i opprettingen av de to sistnevnte samlingene, og tok også stor del i institusjonsbyggingen knyttet til Nasjonalgalleriet.

sjablongfremstillinger betraktet som “uutviklet”, bestående av “edle ville” som levde enkle fjell-liv, mens den lavtliggende “danske” delen av riket, som stod i tett forbindelse med det øvrige europeiske kontinentet, var kultivert (både når det gjaldt jordbruk, infrastruktur og allmenndannelse). Dansker var dannede “kulturfolk”, mens nordmenn var “fjeldaber”.<sup>156</sup>

I begynnelsen ble det derfor lagt vekt på arbeid som kunne være referanseverk i oppdragelsen av publikum, og virke forbilledlig for det som fantes av kunstnere i landet. Med sparsomme midler ble innkjøpene konsentrert om verk av utenlandske “gamle mestere”, i original eller kopi, før det etter hvert ble flere innkjøp av samtidige billedkunstnere med tilknytning til Norge.<sup>157</sup> I Nasjonalgalleriet var altså fokuset i hovedsak objekter laget som kunst (innenfor billedkunstparadigmet “post 1750”), når det da ikke dreide seg om gjenstander fra antikken, eller fra andre fremstilte storhetstider i europeisk kunsthistorie. Det kulturbegrepet som ligger bak opprettelsen av Nasjonalgalleriet er i tråd med et hierarkisk orientert, “sivilisatorisk” eller “humanistisk” kulturbegrep, som ser billedkunst som tegn på “dannelse” (derav begrep som “finkultur”), og ikke et relativiserende antropologisk kulturbegrep.<sup>158</sup> Et nasjonalmuseum som satte sin nasjonale billedkunst inn i en større europeisk kunsthistorisk ramme var noe det ble forventet at en europeisk hovedstad skulle ha, slik

---

<sup>156</sup> En betegnelse som stadig hentes frem med jevne mellomrom, se for eksempel Peter Dahlén, “The ‘Nordic Latinos’ meet the ‘mountain primates’: the press coverage of football matches between Norway and Denmark, 2002 and 2003”, i *Soccer & Society*, vol. 10, nr. 3–4, 2009, s. 342–357. Om fremstillingen av Norge som “sivilisasjonens utpost” i europeiske øyne, se for eksempel Ivar Sagmo, “Norge: et forbilde eller et utviklingsland. Folk og land i første halvdel av 1800-tallet: sett med tyske reisendes øyne”, i Sørensen, *Jakten på det norske*, s. 74–91.

<sup>157</sup> Tone Skedsmo, “Forord” og Marit Lange, “Samlinger af gode kunstværker til dannelsesmønstre’. Et Nasjonalgalleri blir til: ideologi og de første innkjøp”, i Lange (red.), *Nasjonalgalleriets første 25 år, 1837–1862*, s. 5, s. 6.

<sup>158</sup> Det antropologiske kulturkonseptet kan sies å være utformer for å omgå det hierarkisk orienterte sivilisasjonsbegrepet: “The concept of culture used by anthropologist was, of course, invented by European theorists to account for the collective articulations of human diversity. Rejecting both evolutionism and the overly broad entities of race and civilization, the idea of culture posited the existence of local, functionally integrated units. For all its supposed relativism, though, the concepts model of totality, basically organic in structure, was not different from the nineteenth-century concepts it replaced. Only its plurality was new. Despite many subsequent redefinitions the notion’s organicist assumptions have persisted. Cultural systems hold together; and they change more or less continuously, anchored primarily by language and place”, Clifford, *The Predicament of Culture*, s. 273.

stortingsrepresentant Hans Riddervold (1795–1876) i 1836 understreket i sitt forslag til opprettelse av museet:

Ingen dannet Mand kommer nu til et fremmed Land eller idemindste til dets Hovedstæder, uden at han sørger at blive bekjendt med deres Anstalter for Videnskab og Kunst, uden at han med Interesse søger Leilighed at betragte deres Kunstværker og hva han herom erfarer, danner han sig Begrepet om Nationens Smag og Dannelse.<sup>159</sup>

I 1836 var også Christiania Kunstforening stiftet, etter initiativ fra allerede nevnte Welhaven, bokhandler Johan Dahl (1807–1877) og den senere statsministeren Fredrik Stang (1808–1884). Det var en privatfinansiert forening som hadde som formål å kjøpe inn samtidskunst til utlodning blant foreningens medlemmer. Den kongelige tegneskole, ofte bare kalt “Tegneskolen”, var opprettet i 1818 og var også en viktig pådriver i byens – og nasjonens – spede kunstliv. Skolen var i hovedsak “beregnet på å gi elementær tegneundervisning til håndverkere og kunststudenter”, og det ble arbeidet aktivt for å få opprettet en fullgod billedkunstudanning.<sup>160</sup> Om Norge i det hele tatt hadde noe som kunne regnes som *nasjonal* billedkunst var slettes ingen selvfølge på midten av 1800-tallet, men det var i alle fall noe det var enighet om at man måtte sørge for å *skape*.

Det var særlig viktig å ta vare på “vore Kunstgenier”, slik at de med tiden skulle slippe å reise utenfor den nye nasjonens grenser for å utdanne og livnære seg. Det var kunstnerne som kunne “utbrede vort Navns Ære i Udlandet”, som kunne skape nasjonale symboler og bygge det generelle bildet av Norge.<sup>161</sup> Kunstnernes bidrag til å “gjøre nasjonen virkelig” – for å si det med Anthony D.

---

<sup>159</sup> Hele Riddervolds forslag er referert i Lorents Dietrichson, *Det norske nationalgalleri: dets tilblivelse og udvikling: i anledning af dets 50aarige tilværelse*, Kristiania: Cammermeyer, 1887, s. 4–6. Riddervold var på denne tiden stortingsrepresentant fra Halden, der han var sogneprest. Det er usikkert hvem som førte Riddervolds forslag i pennen. Kunsthistoriker Sigurd Willoch har argumentert for at initiativet kom fra Tegneskolen og at forslaget ble forfattet av maleren Thomas Fearnleys bror, jf. Lange, “Samlinger af Gode Kunstværker til dannelsesmønstre”, s. 12.

<sup>160</sup> Anita Kongsund, “Saaledes slumrer vist ogsaa hos os mangt et udmerket geni under koften”. *Nasjonalgalleriets vei fra samling til museum 1837–1995*, *Kunst og kultur*, 2006, årg. 89, nr 2, s. 100. I 1911 fikk skolen navnet Statens håndverks- og kunstindustriskole. Da var Statens kunstakademi endelig blitt opprettet, i 1909.

<sup>161</sup> Riddervold sitert i Dietrichson, *Det norske Nationalgalleri*, s. 5.

Smith – er det skrevet mye om, og særlig landskapsmaleri, folkelivsskildringer og fremstillinger av historiske begivenheter betegnes som formende for standardisert nasjonal identitet. Smith betegner nasjonsbygging som et eliteprosjekt; mens det større publikum måtte konverteres til den nasjonale idé, de måtte dras inn i nasjonalismens konseptuelle og følelsesmessige verden, “by being induced to ‘see the nation’ and ‘hear its call’”.<sup>162</sup> Gjennom kunst og musikk kunne nasjonen sees og høres.

Smith tar særlig for seg Johan Christian Dahl sine verk og viser hvordan hans bilder er med og former et norsk “ethnoscape”, det vil si prosessen der et fysisk terreng, et landskap, fylles med nasjonal mening som et “hjemland”, et sted der et bestemt “folk” hører hjemme.<sup>163</sup> Dahls malerier bidrar til at visse landskap fester seg assosiativt med det generelle “bilde av nasjonen”, gjennom fremstillinger der folk og landskap, eller kulturelle minnesmerker og landskap, syntetiseres og hjelper til å skape og popularisere ideen om “a national community rooted in its own distinctive homeland”.<sup>164</sup> Når Dahl gjenga for eksempel “giant Viking menhirs in the frozen landscapes of Norway” skapte han ikke bare en *romlig*,

---

<sup>162</sup> Smith, *The Nation Made Real*, s. 11. Om norsk nasjonsbygging som eliteprosjekt, se for eksempel Bodil Stenseth, *En norsk elite: nasjonsbyggerne på Lysaker. 1890–1940*, Oslo: Aschehoug, 1993.

<sup>163</sup> Smith, *The Nation Made Real*, s. 105–106, s. 178. I artikkelen “Culture, community and territory: the politics of ethnicity and nationalism”, beskriver Smith prosessen som “territorialisation of memory”: “The process by which certain kinds of shared memories are attached to particular territories so that the former become ethnic landscapes (or ethnoscares) and the latter become historic homelands”, Anthony D. Smith, “Culture, community and territory: the politics of ethnicity and nationalism”, i *International Affairs*, vol. 72, nr 3, 1996, s. 453–454. Begrepet “ethnoscape” brukes første gang av Arjun Appadurai i essayet, “Disjuncture and difference in the global cultural economy”, i *Theory, Culture & Society*, vol. 7, 1990, s. 295–310. Mens Appadurai bruker ordet i metaforisk forstand for å beskrive stadig skiftende, globale “ethnoscares” som “deterritorialiserte landskap” skapt av turister, flyktninger, gjestearbeidere og andre grupper og individ som flytter på seg, bruker Smith det for å beskrive konkrete, fysiske landskap som på en eller annen måte blir fylt med “etnisk mening”. Prosessen Smith beskriver kan kanskje karakterisere den Anne Eriksen beskrev i forbindelse med Keyser og Munch sin historieskrivning, der stedet (“Norge”) og folket (“nordmenn”) ble knyttet sammen som to sider av samme sak; territorium og folk ble uløselig bundet sammen.

<sup>164</sup> Smith, *The Nation Made Real*, s. 15, s. 106. *Vinter ved Sognefjorden* viser utsikten fra Nornes mot Fimreite i Indre Sogn. Fimreite hadde en spesiell plass i Norges historie, som åstedet for det berømte slaget om kongemakten i 1184, da kong Sverre skal ha beseiret sin rival Magnus Erlingsson. Det selvfølgelig ikke tilfeldig hvilke minner, historier, landskap og folkelivsskildringer som får bidra i skapningen av slike “ethnoscape”, og konstruksjonene av bildet av “det norske” ser blant annet ut til å hvile på visse forestillinger om den østnorske odelsbonden og det vestnorske fjell- og fjordlandskapet.

territoriell, nasjonal identitet (knyttet til landskapet), denne supplementers med tidsmessig *dybde*, med historie (via steinstøttene fra vikingtiden), for å bekrefte og skape overbevisningen om felles fortid i en felles geografi. Se for eksempel Dahls *Vinter ved Sognefjorden* fra 1827 (ill. 1), som Smith bruker som eksempel. En slik syntese av landskap og kulturminner i den visuelle nasjonsbyggingen ser han som felles for “fragmented or subordinated peoples with restricted cultural institutions in the absence of a centralized state and its cultural regulation”, typisk for Tyskland og Norge gjennom store deler av historien, påpeker han.<sup>165</sup> I motsetning til for eksempel det store fokus på historiemaleri med republikansk tematikk i fransk kunsthistorie, for eksempel representert ved kunstneren Jacques-Louis David (1748–1825) og hans elever.

I Norge fikk dessuten historiemaleriet en spesiell form, der folkelivsskildringer dominerte fremfor fremstillinger av store rikshistoriske begivenheter. Også dette kan knyttes opp mot Norges historiske underordnede posisjon som dansk provins, og den påfølgende fremstillingen av norsk historie som en fortelling om folket, og ikke om staten – som for det meste av tiden hadde vært dansk – folket hadde derimot hele tiden vært “norsk”, het det som sagt i historien fra Keyser og Munch. Det var særlig bonden som ble sett å være bærer av “ekte” norskhet, upåvirket av dansk embedsmannskultur. Et perspektiv som ble videreutviklet av historikeren Ernst Sars (1835– 1917), med forestillingen om at det eksisterte to kulturer i Norge, en “inautentisk” danskepreget elitekultur og en rendyrket norsk bygdekultur.<sup>166</sup> Noe lignende påpekes i Rudolf Zeitler sin diskusjon av Adolph Tidemans (1814–1876) maleri, *Haugianerne*, fra 1848, se ill. 2. Maleriet forestiller predikanten Hans Nielsen Hauge (1796–1804), og hans tilhørerskare bestående av “bønder i folkedrakter”. Komposisjonsskjema er historiemaleriets, men motivet er uvanlig i europeisk maleri på midten av 1800-tallet, med sitt fokus på *folket* og ikke på heroisk rikshistorie, påpeker Zeitler: “Tideman har

---

<sup>165</sup> Smith, *The Nation Made Real*, s. 178– 179.

<sup>166</sup> Sørensen, “Hegemonikamp om det norske. Elitens nasjonsbyggingsprosjekter 1770–1945”, i Sørensen, *Jakten på det norske*, s. 31–32.



sammansmält den romantiska traditionen om folket som de äkta kulturbärarna med de nya demokratiska och frikyrkliga tankeströmmarna”.<sup>167</sup>

I oversiktsverket over *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, regnes Johannes Flintoe (1750–1851) som den som innleder den nasjonalromantiske tradisjonen, emblematiske uttrykt med Dahl og Tidemand. Han er tidligromantikens fremste representant “her hjemme”, opplyses det.<sup>168</sup> Den som gjør de avgjørende kunstneriske oppdagelsene av Norge og folket, og “den første som for alvor kom inn i det indre av landet og opplever både naturen og folket på nært hold” – “fra ham går linjen videre over i landskapsmaleriet, mytologien og historiemaleriet, alt det som ble nasjonalromantikkens hovedtemaer”.<sup>169</sup> Men selv om Flintoe hadde “delvis norsk blod i årene”, kommer han “likevel aldri bort fra turistsynet. Han forblir ‘byfantten’, som dels skildrer folket idealisert som den norske odelsbonden fra 1814”, mener de.<sup>170</sup>

Lagde danskfødte Flintoe “norsk kunst”? Hva var det i det hele tatt som kunne bestemme denne kunsten som “norsk”? Var det på grunn av Flintoes tilknytning til norske institusjoner og at han i en lang periode bodde i Norge; var hans kunst “norsk” fordi hans far var født i Hurum, i det som kan kalles en norsk provins i det danske eneveldet; eller var det fordi Flintoe fremstilte det som ble sett som norsk landskap, nasjonalkultur og nordmenn i sine bilder; eller hadde han en bestemt malestil som kunne gjenkjennes som “norsk”? Slike spørsmål ble reist på slutten av 1800-tallet- og begynnelsen av 1900-tallet, da norske kunsthistorikere strevde med å gi innhold til begrepet “norsk kunst”.

Dietrichsons innledende ord i den store biografien han skrev over Adolph Tidemand, vitner både om den store bevisstheten han hadde om kunstens og

---

<sup>167</sup> Zeitler, “Johann Gottfried Herders och de tyska romantikernas folktanke och dess inflytande i Norden, särskilt i Norge”, s. 22.

<sup>168</sup> Henning Alsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, bind 1, Oslo: Gyldendal, 1951, s. 70. Flintoe var født i København, og døde også der, men oppholdt seg i Norge i perioder mellom 1811 og 1851. Flintoe var lærer ved Den kongelige tegneskole, og hadde flere viktige roller i oppbyggingen av norske kunstinstitusjoner. Han foretok flere reiser rundt på Vestlandet og Østlandet, og var særlig opptatt av den siden ved naturen i Norge som skilte seg fra det flate, jordbruksrike landskapet i Danmark. Han laget også skisser av folkedrakter og la gjerne inn fortidsminner i sine bilder, slik for eksempel også J. C. Dahl kom til å gjøre.

<sup>169</sup> Alsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, s. 64, s. 70.

<sup>170</sup> Alsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, s. 64.

kunsthistoriens nasjonsbyggende virkning og om at han ikke nødvendigvis mente at det fantes en automatikk i at “norske kunstnere” (hva det nå enn kan være) skapte “norsk kunst”:

“Den norske kunst”. Med hvilken Ret nedskrive vi disse Ord i Spidsen for Skildringen af en norskfødt Kunstners Liv og Virksomhed? Er det sikkert, at der, fordi der er udgaaet betydelige Kunstnere af vort Folks Midte, derfor ogsaa eksisterer en norsk Kunst?<sup>171</sup>

Dietrichsons innledning må også leses som et politisk innlegg i en pågående debatt om statens ansvar for å opprette kunstinstitusjoner. Hvordan kunne “vi” forvente å ha en nasjonal kunst når kunstnerne måtte reise til utlandet for å få sin utdanning; og bli der for å ha et levebrød? Norge hadde lagt lite til rette for å få en nasjonal kunst, det eneste som gav “oss” rett til å snakke om “norsk kunst” var

den varme Kjærlighed til Fædrelandets Natur og Folkeliv, som våre kunstnere selv alltid have ejet, og som stadig har preget deres Behandling af de hjemlige Stoffer med et Stempel som selv Udlandet aldrig har kunnet miskjende.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Lorentz Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker: et bidrag til den norske kunsts historie*. Bind 1, *Tidemands ungdomsliv (1814–1850)*, Christiania: Chr. Tønsbergs Forlag, 1878, s. 1.

<sup>172</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 1. Biografien over Tidemand strakk seg over to bind, og gav også en kortfattet oversikt over kunsthistorien i Norge før og etter Tidemand. Som bokens undertittel sier, anså Dietrichson verket å være “Et Bidrag til den norske Kunsts Historie”. At Dietrichson allerede i 1892 hadde manus til en stor og samlet oversikt over “norsk kunst”, har ikke vært allment kjent før Nils Messel tok initiativ til å få manuset utgitt i 1991, først med boken Lorentz Dietrichson, *Norges kunsts historie i det nittende århundre*, Oslo: Messel forlag, 1991. Denne boken omfatter det som var det femte og siste kapittelet i Dietrichson sitt oversiktsverk. Kapitlene hadde overskriftene: “I. Den førhistoriske tid. (før Aar 1000 e. Chr)”, “II. Den romanske tid i Norges Middelalder. (Rigets Væxtperiode) 1000–1184”, “III. Den gothiske Stilperiode. (rigets Magtfulde og Forfald) 1184–1537”, “IV. Renaissancen og dens Udløbere i den norske Kunst. (Dansketiden)”, og “V. Nutidens norske Kunst. (Det gjenreiste Riget) 1814–1890”. Messels utgivelsesprosjekt ble sluttført i 2010, med Lorentz Dietrichson, *Norges kunsts historie: renaissance og dansketid*, da hadde *Norges kunsts historie i oldtid og middelalder* kommet ut i 1993. Messel skriver at han ikke finner noen fullgod forklaring på hvorfor Dietrichson ikke fikk sitt manus utgitt. Dietrichson sin protegé, Nasjonalgalleriets første direktør, Jens Thiis, blir dermed stående som den som gir den første brede og omfattende oversikt over “Norges kunsts historie”, med trebinds-verk, *Norske malere og billedhuggere, 1904–1907*. Thiis skal ha basert deler av sin fremstilling på Dietrichsons manus, Messel, “Lorentz Dietrichson og norsk kunsthistorieskrivning”, s. 37–40.

Innhold og form hang sammen. Når norske kunstnere behandlet “hjemlige Stoffer”, gjorde de det også med en spesifikk “norsk” uttrykksmåte. Men så lenge disse kunstnerne befant seg i utlandet kunne de likevel ikke bidra til å skape en virkelig nasjonal kunst, fordi deres verk ikke fikk anledning til å virke tilbake på “vort Kulturliv”.<sup>173</sup> I stede fikk de prege “udlandets” kunstliv, med sine friske norske inntrykk. Så lenge Norge ikke “have villet eje, villet ofre Noget for at eje en selvstændig norsk Kunst”, må “vi” med “harmfuld Resignation [...] finde os i at Tyskland tilegner sig vore Kunstnere og med en Ret, vi ej tør benægte, tale om ‘unsere nordgermanischen Künstler’”.<sup>174</sup> Men det viser også at “den Dag Norge vil, den dag Nordmannen føler at det er hans Pligt som Kulturnation at besidde virkelig national Kunst, den dag kan han [...] ogsaa virkelig have den”.<sup>175</sup> Heldigvis har Norge nå begynt å føle denne plikten, skriver Dietrichson. Den permanente bygningen som “skal skaffe den norske Kunst Ly og Varme” – Nasjonalgalleriet – må bygges, og historien må skrives, men:

[k]un maa vi, når vi nu tale om “norsk kunst” altid erindre, at det er et Begrep, der er i Vorden og at vi tale om dens ‘Historie’ i den nærmeste *Fortid* væsentlig i Kraft af, at vi tro paa dens *Fremtid*.<sup>176</sup>

Institusjoner måtte bygges før kunsten kunne bli virkelig nasjonal, men om norsk *malerkunsts* historie var veldig kort, fantes det dog en annen grunn til å kalle kunsten for “norsk”. Man kan snu på setningen i forrige avsnitt, påpeker Dietrichson nå, og si at “om en Fremtid for den norske Kunst har vi Lov til at tro, fordi Norge engang – i længst forsvunden Tid har havt sin egen Kunst, af hvilken stærke Spor endnu ere tilbage”.<sup>177</sup> Tilbake i sagatiden, men også senere, “da bomstrede en virkelig norsk Kunst, som vi endnu kjende og elske i dens rester”.<sup>178</sup> Denne kunsten var, som all kunst, ikke uten impulser “udenifra”, men først og fremst var den “en i Landet selv udviklet, af dets ejendommelige

---

<sup>173</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 1.

<sup>174</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 2.

<sup>175</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 2.

<sup>176</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 3.

<sup>177</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans Liv og hans værker*, s. 3.

<sup>178</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 3.

klimatiske forhold og materielle Resourser betinget, af egne kunstneriske Kræfter ledet Kunst”, før “Norges svækkelse i det fjortende Aarhundrede, dets paafølgende Uselvstændighed og lange Forfald”.<sup>179</sup> Kontinuiteten i norsk kunsthistorie opprettholdes dog, i følge Dietrichson, av “Snittere af forskjellige Slags”, aller helst snitter de i tre og “næsten uden Undtagelse ere de udgangne av Bondestanden”.<sup>180</sup> Den norske bondens plass i norsk historieskrivning og fremstillingen av ham som viderefører av “det opprinnelig norske”, som selve representanten for folket, upåvirket av dansketid og nasjonalt forfall, har altså også nedslagsfelt i kunsthistoriefaget, slik denne fremstillingen ikke minst var viktig for, og opprettholdt av, fag som folkloristikk og etnologi.<sup>181</sup> Slike fremstillinger av bondebefolkningens materielle artefakter sørget for kontinuitet i en nasjonal fortelling med store brudd.

Dietrichson legger mye av grunnlaget for senere norsk kunsthistorieskrivning, som også kan sies å bygge på skjemaet etablert i datidens historiefag: Først fantes en blomstrende norsk kunstnerisk storhetstid i vikingtid og middelalder, men senere dansk dominans førte til at en “autentisk” nasjonal kunst gikk i dvale og landet ble dominert av “importert” kunst, før historien etter 1814 kunne fortelle om en kunst som ble stadig mer nasjonal norsk.<sup>182</sup> Dette er selvfølgelig ikke en rent litterær fortellerstruktur, at Norge rent faktisk *var* fattig på kulturhistorisk materiale etter perioden som en av Danmarks provinser, kommer for eksempel av at mye av det som ble sett på som verdifullt kulturhistorisk materiale fra Norge var blitt fraktet til Kongens kunstkammer i København.<sup>183</sup> Å

---

<sup>179</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 3–4.

<sup>180</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 4.

<sup>181</sup> Se for eksempel Anne Eriksen, “Den nasjonale kulturarven: en del av det moderne”, i *Kulturella perspektiv: svensk etnologisk tidskrift*, nr. 1, 1993, s. 16–25.

<sup>182</sup> Kristin B. Aavitsland, “From nationalism to cosmopolitan classicism: Harry Fett’s concept of cultural capital”, i *Future Anterior*, nr. 2, 2010, s. 21; Terje Borgersen, *Tidens trykk: en kunsthistoriografisk analyse av to norske pionéroversikter*, Trondheim: KUBE/Institutt for kunst- og medievitenskap, 1997, s. 243. Se også Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 158–159 og Storm Bjerke, “Skåret i tre – men ikke hogd i stein”, <http://prosa.no/essay/skaret-i-tre-ikke-hogd-i-stein/>. Se også kapittel 5.

<sup>183</sup> Det gjaldt både materiale fra samisk område, så vel som andre deler av Norge. Dietrichson nevner særlig treskjærerarbeidet laget av navngitte bønder i Hallingdal som befant seg i Kunstkammeret i København, Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 4.

få kartlagt og tilbakeført materiale fra Danmark, og bygget opp egne institusjoner som kunne huse dem, var derfor av stor betydning for både nasjonsbygging og kunsthistorieskrivning.

Både Dietrichson og ikke minst hans yngre kollega, Andreas Aubert (1851 – 1913), konsentrerer flere av sine fremstillinger rundt en nasjonale linje, og forteller via en organisk modell om en kunst som har som sin *telos*, som sitt iboende mål, å bli norsk.<sup>184</sup> Akkurat *når* dette målet nås, og hvilke kunstner som får spille hovedrollen i fortellingen, varierer. J. C Dahl inntok en viktig plass som innlederen av “norsk kunst” i begges forfatterskap. Dietrichson la vekt på at Dahl kom fra enkle kår. Med en far som var fisker og som kom fra bondeslekt, ble Dahls kunstneriske suksess et tegn på hva som lå og slumret i det norske folk. Fra barndommen hadde Dahl vært henvist til å betrakte den norske natur (og ikke “stor” europeisk kunst), dette ble for romantikeren Dietrichson nøkkelen til Dahls fremskritt, “mens det øvrige Europa var sløvet av overkultur”, kunne Dahl stige inn som et friskt pust fra nord, og bli det europeiske landskapsmaleris store fornyer.<sup>185</sup> For Dietrichson fortonte kunsten seg fra Dahls dager, via Tidemands folkelivsmalerier, og frem til Hans Gudes (1825–1903) som en ubrutt linje på veien til en stadig mer nasjonal kunst. For Aubert representerte derimot Tidemand og Gudes maleri et tilbakesteg. Maleriene, som var utført i Düsseldorfske atelier, var ikke autentiske nok. Riktignok hadde begge kunstnerne reist i Norge og laget skisser over folk og natur, men Tidemand kunne for eksempel bruke tyske modeller for å skildre norske “typer”. Dette var ikke holdbart for Aubert: “Norge maa males i Norge”, lød hans programerklæring.<sup>186</sup> Med Erik Werenskiolds (1855–1938) autentiske og naturalistiske friluftsmaleri (se for eksempel *September* fra 1883, ill. 8) ble kunsten fullt ut *norsk*, i følge Aubert.<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Borgersen, *Tidens trykk* s. 222.

<sup>185</sup> Messel, “Lorentz Dietrichson og norsk kunsthistorieskrivning”, s. 48–49.

<sup>186</sup> Aubert i *Aftenposten*, 18. januar 1884, sitert i Nils Messel, “Andreas Aubert om kunst, natur og nasjonalitet”, i *Nils Messel. Tekster om norsk kunst og norsk kunsthistorie*, s. 149.

<sup>187</sup> Både Aubert og Werenskiold var en del av det som har blitt kalt Lysaker-kretsen. Til kretsen hørte også forsker og polfarer Fridtjof Nansen (1861–1930), historikeren Ernst Sars (1835–

Både Dietrichson og Aubert var imidlertid enige om at det fantes en kontinuitet i norsk kunsthistorie. Selv ikke dansketiden hadde klart å underkue den norske bondes kunstfølelse. I Auberts selvvalgte emne til forelesningen i forbindelse med doktorgradsavhandlingen i kunsthistorie argumenterte han for at det fantes “et norsk farveinstinkt”; blant annet gjennom å studere stavkirkene i Nore og Opdal mente han å finne en særegen og kontinuerlig norsk fargertradisjon.<sup>188</sup> Mens Dietrichson, som hadde utgitt sin bok om *Den norske Treskjærerkunst* i 1878, var aktivt involvert i husflidsbevegelsen som vokste frem på slutten av 1800-tallet.<sup>189</sup> Han var også en av initiativtagerne til at Kunstindustrimuseet i Christiania ble opprettet i 1876, etter at han i sin inntredelsesforelesning hadde understreket at grunnleggelsen av nettopp et slikt museum som det “første og nødvendigste Led i vor nationale Kunsts Udvikling”.<sup>190</sup> Et av formålene til museet skulle være å “produsere gode arbeidstegninger for det han så på som typisk norske treskjærerarbeid som kunne fordeles utover landet”, for slik å pense håndverket inn på det han anså som det korrekte og mest autentiske nasjonale spor.<sup>191</sup>

Mens Nasjonalgalleriet med sine europeiske referanseverk – og etter hvert også det som ble ansett som nasjonale mesterverk – skulle virke

---

1917), kunstneren Gerhard Munthe (1849–1929) og folkloristen Moltke Moe (1859–1913), samt flere andre sentrale personer i datidens Norge, se Stenseth, *En norsk elite*. Se Borgersen *Tidens trykk* for mer om tidlig norsk kunsthistorieskrivning, med særlig fokus på Aubert og Thiis sine oversiktsverk: Auberts, *Det nye Norges malerkunst*, fra 1904 og Thiis’ trebinds-verk, *Norske malere og billedhuggere*, 1904 – 1907. Auberts tekst kan ikke sammenlignes med Thiis’ i omfang. Den var opprinnelig skrevet til *Norge i det nittende aarhundre*, som forelå i sin helhet i 1902. Verket var fordelt over to bind, trykket i storformat (A3), det inneholdt tekster forfattet av en rekke av samtidens kjente skikkelser, og var rikt på illustrasjoner. Tekstene i boken var satt over to spalter, og Auberts tekst – med 37 paginerte sider og 38 upaginerte billedark – var bokverkets lengste. Da Auberts tekst utkom som et bokverk to år senere, var teksten den samme, men den var ikke satt i spalter. Det var kommet nye overskrifter til og illustrasjonene hadde gjennomgått en revisjon, Borgersen, *Tidens trykk*, s. 104–105.

<sup>188</sup> Tittelen på forelesningen var “Den dekorative farve: et norsk farveinstinkt”, se Stenseth, *En norsk elite*, s. 73. Aubert utga i 1894 boken, *Den nordiske naturfølelse og professor Dahl*, som han disputerte på to år senere.

<sup>189</sup> Lorentz Dietrichson, *Den norske treskjærerkunst, dens oprindelse og udvikling: en foreløpig undersøkelse*, Christiania: Malling, 1878.

<sup>190</sup> *Beretning om Kristiania kunstindustri-museums femogtyveårige virksomhed. 1876–1901*, Kristiania: Aktiebogtrykkeriet, 1901, s. 5. Forfatternavn ikke angitt, underskrevet bestyrelsens ni medlemmer, deriblant Dietrichson som var formann og Grosch som var direktør.

<sup>191</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 159.

allmenndannende for det generelle publikum, og forbilledlig for landets billedkunstnere, skulle kunstindustrimuseet sørge for at god nasjonal smak forplantet seg i hus og hjem. Både Aubert og Dietrichsson mente at “den moderne kunstindustrien, husfliden og arkitekturen” måtte søke inspirasjon i “den gamle bondekunsten”.<sup>192</sup> Det var imidlertid ikke hvilken som helst bondekunst som kunne brukes som mal, den måtte være “ægte norsk” – ble det uttrykt på dansk – og her kunne kunsthistorikerne vise vei, finne de mest autentiske uttrykksformer og objekter, som kunne plasseres på museum for å utføre sin oppdragende virking. Aubert drømte om “en Bygmester med kunstnerisk Dannelse og et norsk Hjerte”, han ønsket utviklingen av “en national nykultur for hele landet”.<sup>193</sup> Altså en kultur rotfestet i det som ble ansett som “ekte norsk”, men som var foredlet til et “høyere nivå” via allmenndannelse og oppøvelse av skjønnhetssansen. Kunstnerne kunne vise vei, de skulle ikke bare lage billedkunst, men lage bruksobjekt som samtidig var kunst, de skulle “trænge ind i hjemmene, i farvesans, i smagfuldt utstyr, i praktværker, i ornamentik”.<sup>194</sup> På landsbygda hadde nemlig “bykulturen” nå begynt å gjøre sitt inntog, og bonden klarte ikke lenger selv å skille mellom autentisk gammel bondekultur og “fattigslig byfiff efter modebladenes spinkleste mønstre”, som “blandet sig med gammel landsens overlevering”, der “visne moderne byfarver” snart hadde ødelagt “norsk farveglæde”.<sup>195</sup> Det hastet med andre ord med å redde det som ble sett som de autentiske restene, før industrialisering og bykultur tok overhånd.

Mot slutten av 1800-tallet hadde Norge fått enda et museum som skulle vise nordmenn og omverdenen hva som var “norsk kultur”. Norsk Folkemuseum var blitt opprettet i 1894, etter iherdig arbeid fra folkloristen Moltke Moe og museets

---

<sup>192</sup> Aubert i sin prøveforelesning i 1896, sitert i Stenseth, *En norsk elite*, s. 94.

<sup>193</sup> Aubert i sin prøveforelesning i 1896, sitert i Stenseth, *En norsk elite*, s. 93–94.

<sup>194</sup> Aubert sitert i Stenseth, *En norsk elite*, s. 97. Denne tankegangen klinger sammen med idealene fra John Ruskin og Arts and Crafts-bevegelsen i England fra midten av 1800-tallet. Aubert kritiserte i sin prøveforelesning kløften han mente hadde oppstått mellom kunst og håndverk, og som hadde skadet det allmenne “kunstinstinktet”. Her løftet han også frem William Morris og Walter Cranes slagord “kunst for alle, kunst i alt”, Stenseth, *En norsk elite*, s. 95–96.

<sup>195</sup> Aubert sitert i Stenseth, *En norsk elite*, s. 94–95.

første direktør Hans Aall (1869–1946).<sup>196</sup> De første årene holdt museet til i en privat leilighet, men i 1902 var det blitt et friluftsmuseum på Bygdøy, etter modell av Nordiska Museet (grunnlagt 1880) og friluftsmuseet Skansen (1891) i Stockholm. Museet skulle “gi et bilde av hele Norge”, vise “folket” hvordan det “var blitt som det var”, og virke “oppdragende og utviklende på alle lag av folket”, og dessuten bidra til å “øke kjærligheten til hjemlandet”.<sup>197</sup>

Kunstindustrimuseet i Christiania og Folkemuseet på Bygdøy hadde altså rot i mye av det samme, for eksempel nasjonsbyggings- og folkeopplysningstanken, samt troen på at i noen elementer av “norsk bondekultur” kunne man finne spor av “det ekte norske”, men de opererte med ulike kulturbegrep, slik Bodil Stenseth understreker i *En norsk elite: nasjonsbyggerne på Lysaker*. Hun påpeker motsetningene mellom Aall og Moe sitt folkemuseum; og Dietrichson og Henrik Grosch (1848–1929) sitt kunstindustrimuseum.<sup>198</sup> Mens kunstindustrimuseet baserte seg på et estetisk siktemål, og hvilte på vedtatte normer for skjønnhet og kvalitet, var folkemuseet “preget av evolusjonismens oppfatning av kulturen som en frukt av samspillet mellom natur og folk”.<sup>199</sup> Mens kunstindustrimuseet

---

<sup>196</sup> Flere hadde argumentert for et slikt “nasjonalhistorisk” museum, se nedenfor. Aall og Moes museum hadde noen bevilgninger fra Stortinget og Kristiania bystyre, men ble først og fremst muliggjort via private donasjoner, Stenseth, *En norsk elite*, s. 101. Aall satt som direktør helt til sin død i 1946.

<sup>197</sup> Stenseth, *En norsk elite*, s. 103–104. Det var altså ikke bare “bondekultur” som skulle vises frem her, også “bykulturen” skulle også få sin plass. “[M]inder fra alle stænder” skulle samles, det skulle reises “et monument over vort folks vext i kultur og nationalitetsudvikling, et monument saavel over byernes og de høiere kredsers liv som vor gamle bondekultur”, slik siteres museumsdirektør Aall i en veggtekst på Norsk Folkemuseum. Folkemuseet ble besøkt 26.07. 2013, sitatet fra Aall er datert til 1902, men ingen øvrig referanse er oppgitt.

Kursiveringen er min.

<sup>198</sup> Grosch var kunstindustrimuseets første leder, og satt som direktør til 1919. Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen, ble grunnlagt i 1887 av Johan Bøgh (1848–1933), som virket som direktør til 1931, mens Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim ble grunnlagt i 1893, med Jens Thiis som leder fra 1895 og frem til han ble ansatt som Nasjonalgalleriets første direktør i 1908.

<sup>199</sup> Stenseth, *En norsk elite*, s. 104. Se også Ingeborg Glambek, som understreker at kunstindustrimuseene hadde en eksplisitt praktisk-økonomisk målsetning som skilte dem fra andre museer. Hun påpeker at kunstindustrimuseene fra oppstarten av ble tenkt som utdanningsinstitusjoner “først og fremst for håndverkere og fabrikanter” og at “det primære mål var å stimulere økonomien ved å knytte kunst, håndverk og teknologi nærmere sammen”, noe blant annet Lorentz Dietrichson hadde en klar forståelse av at skulle gjelde også det norske museet, Ingeborg Glambek, “Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse”, i Bjarne



presenterte “gjenstander som løsrevne og isolerte ‘nummer’ i en vitenskapelig samling”, slik Moe har bemerket, skulle folkemuseet vise gjenstander og bygninger i sine “naturlige” sammenhenger – “ganske som det var i livet selv”.<sup>200</sup> Det utelukker selvfølgelig ikke at museene til dels konkurrerte om de samme objektene, og at begge opererte med et autentisitetetsbegrep i utvalget de fant verdt å representere. Bak begge museene hvilte det dessuten en tanke om noe nasjonalt og opprinnelig som var i ferd med å gå tapt, som var truet av “moderniteten”, og som både måtte tas vare på for ettertiden og brukes aktivt i estetisk “oppdragelse”.<sup>201</sup>

I 1888, i forbindelse med Kunstindustrimuseets ti-årsjubileum, uttalte Dietrichson at museets fremste oppgave var å “bevare og utvikle de Rester af Norges egen Folkeindustri, der, nedarvet fra Fædrene og paatrykt vor Nationalitets eiendommelige Stempel, endnu bevares i vore Dale”.<sup>202</sup> Det var særlig i østnorske og vestnorske daler “folkeindustrien” i sin opprinnelige form ble tenkt å ennå kunne finnes. Mens sentraliserte kystmiljø og bymiljø ble sett å være svært utsatt for krysskulturelle påvirkninger, ble det “rene norske” tenkt å være bedre bevart i de mer utilgjengelige dalførene, eller i de trange fjordarmene.<sup>203</sup>

Munch og Keyser hadde på midten av 1800-tallet beskrevet nordmenn og samer som to ulike folk. Nordmenn ble fremstilt som etterkommer etter Nordens

---

Rogan og Arne Bugge Amundsen (red.), *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, Oslo: Novus, 2012, s. 95, s. 100.

<sup>200</sup> Moltke Moe sitert i Stenseth, *En norsk elite*, s. 103– 104.

<sup>201</sup> Tankegangen kan relateres til for eksempel tidens byutvikling som følge av blant annet industrialisering og folkevekst, i Norge som andre steder. Arts and Craft-bevegelsen kan ses som reaksjon på slike samtidige prosesser. Kunstindustrimuseet hadde altså et eksplisitt fokus på den oppdragende og opplærende siden ved dette arbeidet, i et nasjonaløkonomisk øyemed der kvalitetsbegrepet var utslagsgivende i forhold til hva museet fant det verdt å samle på (og gi opplæring i). Museet var altså nært knyttet til den fremvoksende industrien, men skulle ikke stimulere kjøpelysten for enhver pris, publikum skulle opplæres til å foretrekke det som ble ansett som god nasjonal stil.

<sup>202</sup> Dietrichson i foredrag i forbindelse med jubileet, sitert i Randi Gaustad, “et Eventyr i norsk og hjemlig stil”. Gerhard Munthe og Kunstindustrimuseet”, i *Kunst og kultur*, nr. 2, 2013, s. 106.

<sup>203</sup> Se for eksempel Anne Eriksen, *Historie, minne og myte*, om skaping og innsamling av “norsk folkekultur”. Setesdal i Telemark var det første stedet der Norsk Folkemuseum startet sine systematiske studier av “norsk folkekultur”. Her mente en å finne “middelalderen” bevart til opp på 1800-tallet, Liv Hilde Boe, “Hvor lenge varte middelalderen?”, i Stephan Tschudi-Madsen (red.), *På nordmanns vis: Norsk Folkemuseum gjennom hundre år*, Oslo: Aschehoug, 1993, s. 80.

opprinnelige “urfolk”, nordgermanere, mens samene (eller “nomadiske finner”, som Munch skrev) var “urbeboere” av “polar-racen”. Etersom “nordmenn” som en lukket etnisk kategori som omfattet bare en del av befolkningen fikk personifisere “Norge”, i en fremstilling der folk og nasjon ble sett som to sider av samme sak; hvilken plass var det for samiske kontekster i konstruksjonen av nasjonale fortellinger? Munch og Keyser operer begge med hierarkisering i sine folkefremstillinger og utover å markere samene som “de andre”, et folk som stod på “det laveste Dannelses-Trin”, fikk ikke samiske kontekster bidra i deres fremstilling.<sup>204</sup> I *dansk* representasjon hadde derimot nordmennene fått spille rollen som “de andre”, i tabloidfremstillinger som “fjellapene” uten høykultur, men med mye frisk natur. Norsk historieskrivning har derfor bestått i både å markere “det norske” vis-à-vis mektigere naboer med tydeligere kontinentale forbindelser (altså Sverige og Danmark), men også i å markere “norsk” kultur som “mer utviklet” enn “samisk” kultur, om samene i det hele tatt ble ansett å ha “kultur”.<sup>205</sup> Nordmenn ble i egne øyne “kulturfolk”, mens samene i mange fremstillinger ble betegnet som “naturfolk”.

Når det har vært snakket om “norsk nasjonalkultur” er det derfor mange eksempler på at begrepsbruken ikke har innbefattet verken samiske, eller andre kontekster som kunne utfordre forestillingen om et homogent “vi”, bestående av norsktalende nordmenn. Som historiker Anne-Lise Seip skriver i “Det norske ‘vi’: kulturnasjonalisme i Norge”, ble samer og kvener av stortinget i 1902, betegnet som “av fremmed nasjonalitet”, selv om de var norske statsborgere, og det ble bestemt at statens jord ikke kunne selges til personer som ikke snakket norsk.<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> Seip, “Det norske ‘vi’”, s. 103.

<sup>205</sup> Se for eksempel Narve Fulsås, *Historie og nasjon. Ernst Sars og striden om norsk kultur*, Oslo: Universitetsforlaget, 1999, s. 240–241. Mens nabolandene hadde sine ærverdige hovedsteder som hadde fått utvikle seg over lang tid, hadde Norge på slutten av 1800-tallet bare “en Hovestad i Slyngelalderen”, med “Primitive kunstforholde”, slik Dietrichson skriver i sine memoarer, Lorents Dietrichson, *Svundne tider: en gammel romantikers opplevelser og reflexioner*, bind. 4, Kristiania: Cappelen, 1917, s. 40. Også Aubert bruker mindreverdigheidskompleksene retorisk på kunstens vegne, når han avslutter en artikkel med å konstatere at “et kulturfolk uten kunstnerisk kultur er et halvkultivert folk”, Aubert, “Universitetets nye festsal og den norske kunst og kultur”, i *Kunst og kultur*, 1911, s. 180.

<sup>206</sup> Seip, “Det norske ‘vi’”, s. 103. Ole Henrik Magga har påpekt at jordsalgloven krevde at man til og med måtte snakke norsk hjemme for å få kjøpe jord. Han siterer stortingsrepresant Isak

I overgangen fra dansk enevelde (som med sine mange provinser og kolonier i dagens språkbruk kan betegnes som “multikulturelt” eller “multi-etnisk”) til norsk nasjonalstat (grunnlagt i forestillingen om *ett folk* som bærere av en nasjonal kontinuitet) ble samisk kultur marginalisert.<sup>207</sup> Verken Dietrichson, Aubert eller Thiis nevner samisk kultur i noen av sine oversiktsverk, og det var først i 1940 at en kunsthistoriker forsøkte å gi en samlet fremstilling av det Finnmark hadde å by på av kunst, den nevnte Harry Fett.

Marginaliseringen fremtrer med tydelighet i museumsinstitusjonene som var blitt opprettet i hovedstaden innen utgangen av 1800-tallet. Blant oversiktene over “norsk treskjærarbeid” produsert ved Kunstindustrimuseet i Christiania, finnes ingen henvisninger til samisk tradisjon eller geografi, selv om det andre steder finnes tallrike objekter fra samisk område i samme periode som viser dyktighet i kunsten å forme med kniv.<sup>208</sup> Ei heller er det synlig fokus på samiske

---

Saba (1875–1921) som uttalte at dermed kunne “det at en far snakker samisk til sin kone og barn [...] påføre ham økonomisk tap”, Ole Henrik Magga, “Samebevegelsen og det samiske språket”, i *Ottar*, vol. 4, nr. 232, 2000, s. 39.

<sup>207</sup> Einar Niemi, “History of minorities: the Sami and the Kvens”, s. 328. Under den danske kongemakten var både samer og nordmenn garantert enkelte stedbundne rettigheter. Da grensene mellom Danmark-Norge og Sverige ble fastlagt i 1751, ble det som vanligvis kalles “Lappecodicillen” lagt til grensetraktaten. Dette tillegget skulle sikre reindriftnomadenes rett til fortsatt fri ferdsel mellom riksgrensene. Til gjengjeld måtte de i fremtiden velge ett statsborgerskap og være skattepliktig i ett av rikene, og når det oppstod rettstvister skulle de løses “med stor grad av samisk medvirkning”, Lars Ivar Hansen og Bjørnar Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, Oslo: Cappelen, 2004, s. 278. s. 275. Det ble i utredninger i forbindelse med grensetraktaten, påpekt at en lovbestemt rett til “Overflyttelse fra det eene Rige til det andet” var “ganske nødvendig til den Lappiske Nations Conservation”, juristene Hielmstjerne og Stampe i 1750, sitert i Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 278. Det er også viktig å påpeke at “norsk” som kollektiv identitet etter mange forskeres mening oppstod en god stund etter 1814 (eller kanskje heller etter 1850), og at fellesskapsfølelsen like gjerne var knyttet til faktorer som sted, slekt eller religion, Sørensen, “Når ble nordmenn norske?”, i Sørensen, *Jakten på det norske*, s. 14–15. Om samisk kollektiv identitet, se nedenfor. Om Danmark som imperium og kolonimakt, se for eksempel Iver B. Neumann, “Det danske imperium og 1814”, i *Internasjonal Politikk*, årg. 72, nr. 3, 2014, s. 299–309.

<sup>208</sup> Jamfør gjennomgang av Dietrichson, *Den norske treskjærerkunst, dens oprindelse og udvikling. En foreløpig undersøkelse*, og Johan Joachim Meyer (1860–1940) sine tegninger gjort for Kunstindustrimuseet, som tilsvarer arbeidstegningene Dietrichson hadde etterlyst, Johan Joachim Meyer, *Modeltegninger for træskjærere med angivelse af ornamentets plads*, Kristiania: Cammermeyer, 1889 og Johan Joachim Meyer, *Norsk træskjærerkunst: udgivet med særligt hensyn på våre kunstflids-skoler af direktionen for Kunstindustrimuseet i Kristiania ved arkitekt Johan Meyer*, Kristiania: Aschehoug, 1899–1905. Kjerneområdene som går igjen i opptegnelsene er blant annet Hallingdal, Telemark, Numedal, Valdres, Sogn og Voss. Dietrichson nevner riktignok at “det fattige Nordland og Finnmark møder et formeligt Mylder af mere og mindre

kontekster andre deler av samlingen.<sup>209</sup> Ved Norsk folkemuseum, som skulle “samle alt som uttrykker det norske folks kulturliv”, utgjorde ikke samiske kontekster et eget samlingsområde før mot slutten av 1950-tallet, selv om museet riktignok kjøpte sin første samiske gjenstand, en pulk med kjøreutstyr, allerede noen måneder etter opprettelsen.<sup>210</sup>

Det eksisterte dessuten allerede en annen institusjon i hovedstaden som ble sett på som den mest passende plassen for oppbevaringen og fremvisningen av samiske objekt, nemlig Universitetets Etnografiske Museum, som hadde åpnet dørene for publikum i 1857.<sup>211</sup> Forekomsten av samisk kultur i Norge hadde

---

velbevarede Alterfigurer”. Slike “gothiske Kirkesmykker” som særlig kan knyttes til “Kystprovidserne” for det er her man får “den fra Udlandet saa sterkt paavirkede figurale Fremstilling”. Mens slike “papistiske Verk” ble ødelagt sørpå, til fordel for protestantistisk kirkeutsmykning, hadde ikke “de fattige Kystprovidser der Nordpaa” råd til å skaffe seg nye, skriver Dietrichson i *Den norske treskjærerkunst*, s. 56–57.

<sup>209</sup> Jf. gjennomgåelser av blant annet Henrik Grosch, *Kunstindustrimuseet i Kristiania: en fører gjennom dets samlinger*, Kristinia C. Fabritius & sønner, 1892; Henrik Grosch, *Norsk folkeindustri*, Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1901; Kristiania kunstindustrimuseum, *Beretning om Kristiania kunstindustri-museums femogtyveårige virksomhed. 1876–1901*; Kristiania kunstindustrimuseum, *Kristiania kunstindustrimuseum i firte aar*, Kristiania: Det Mallingske bogtrykkeri, 1916; Hans Dedekam, *Kristiania kunstindustrimuseum i femti aar*, Kristiania: Det Mallingske bogtrykkeri, 1926 og Kunstindustrimuseet i Oslo, *De viktigste data gjennom 75 år*, Oslo: Kunstindustrimuseet, 1952. Jf. også epostkommunikasjon med Kaja Maria Ranveig Hjort, arkivar ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, som både har undersøkt arkivet for meg og gitt meg tilgang til oversikter over utstillinger avholdt Kunstindustrimuseet i perioden 1882–2003. Jf. også epostkommunikasjon med Trine Nordkvelle, prosjektmedarbeider ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, som har gjennomgått den totale samlingsdatabasen for meg. Kunstindustrimuseet ble i 2003 innlemmet i stiftelsen Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Se kapittel 3 og kapittel 5 for mer om “samisk kunst” i Nasjonalmuseet. Som det fremkommer av rapporten *Bååstede: tilbakeføring av samisk kulturarv* må det ha vært noen saker fra samiske områder i samlingen, for da en egen samisk avdeling ble opprettet ved Norsk Folkemuseum på slutten av 1950, tallet skal noen få gjenstander ha kommet fra Kunstindustrimuseet, Leif Pareli, Sissel Ann Mikkelsen og Anne May Olli *Bååstede: tilbakeføring av samisk kulturarv*, Kautokeino/Karasjok/Oslo: Norsk Folkemuseum/Sametinget/Samisk museumslag, 2012, s. 31, poenget her er at dette i alle fall ikke har vært et fremhevet område verken når det gjelder museets innsamling, dokumentasjon eller formidling

<sup>210</sup> Jf. Norsk Folkemuseum, <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Samlingene/samisk/>, sist besøkt. 10.07.2015. Det ble kjøpt inn noen få samiske gjenstander i perioden 1894–1894, men snart ble det besluttet at “samene falt utenfor ‘det norske folk’ som var museets arbeidsfelt”, og når samiske gjenstander tilfeldigvis ankom museet i forbindelse med innsamlingsarbeidet rundt om landet, ble disse gjenstandene oversendt Etnografisk Museum, Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*. s. 30.

<sup>211</sup> Museet inngikk fra begynnelsen av i universitetet sine samlinger, sammen med Myntkabinettet (grunnlagt i 1817) og Oldsaksamlingen (opprettet av Selskapet for Norges Vel i 1811, gitt universitetet i 1823). Museet omtales vekselvis som “Universitetets Etnografiske Museum”, “Etnografisk Museum” eller “Universitetets etnografiske samlinger”, i fortsettelsen

dannet sentrale forutsetninger for at museet i det hele tatt ble opprettet, og objekter fra samisk område utgjorde helt fra begynnelsen av et kjernefokus i samlingen. På grunn av at det i Norge var mulig å skaffe samiske objekter hadde dessuten museet en unik mulighet til å bytte til seg objekter fra andre deler av verden, siden visse objekter fra samisk område – de som ble sett på som autentiske – stod høyt i kurs for samlere over hele verden.<sup>212</sup>

Den unge nasjonen var altså svært tidlig ute med å opprette et etnografisk museum – en institusjon som hadde vokst frem i takt med europeisk erobring av verden, og som andre steder gjerne hadde sine røtter i allerede eksisterende kongelige eller fyrstelige kunstkammer.<sup>213</sup>

---

benytter jeg hovedsakelig “Etnografisk Museum”, slik for eksempel Haakon Shetelig gjør i oversikten over *Norske museers historie: festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944*, Oslo: Cappelen, 1944. Museet flyttet i 1904 (sammen med Myntkabinettet og Oldsaksamlingen) til nybygget Historisk Museum i Frederiks gate 2 ved Tulinløkka, og i 1999 ble de tre institusjonene slått sammen til én, under navnet Universitetets kulturhistoriske museer. I 2004 ble navnet endret til Kulturhistorisk museum (KHM). Fysisk holder museet i dag til i to bygg Vikingskipmuseet på Bygdøy, og det nevnte Historisk Museum.

<sup>212</sup> Kyllingstad, “Menneskeåndens universalitet”, s. 313.

<sup>213</sup> Etnografisk Museum i København, som ble opprettet i 1845 og åpnet dørene i 1849, beskrives gjerne som verdens første museum av denne typen. Museet hadde utgangspunkt i Kongens kunstkammer, som hadde vokst enormt i løpet av 1700-tallet. Dette kunstkammeret forente to typer renessansesamlinger, den renessanselærdes naturaliakabinett og det fyrstelige kunstkammer. Etter legen Ole Worms død i 1655 hadde kongen overtatt hans samling (det berømte Museum Wormianum) og i 1751 kom også legen Bernhard Paludanus (1550–1633) sin samling i kongens eie. På det danske Nationalmuseets hjemmesider heter det at kongens kunstkammer i disse årene ble “mere præget af eksotiske genstande end mange andre europæiske kunstkamre” og kunstkammersamlingen ble dermed “den største etnografiske museumssamling indsamlet i 1600-og 1700-tallet” fordi innsamlingene her startet tidligere enn i de senere større kolonilandene. På begynnelsen av 1800-tallet forlot man renessansens universalsamling eller “multimuseum”, til fordel for spesialiserte museumstyper som fulgte opplysningstidens dannelsesideal. Slik oppstod etter hvert egne museer for det som ble regnet som “kunst”, for det som ble regnet som eksotiske, eller “etnografiske” objekt, og for det som ble regnet som objekter som ga tilgang til nasjonens “egen” historie, og så videre. For mer om Kongens kunstkammer og Etnografisk Museum i København, se “Kunstkammeret”, *Nationalmuseet*, <http://natmus.dk/historisk-viden/temaer/nationalmuseets-historie/kunstkammeret/>, sist besøkt 10.07.2015 og “Etnografisk samling”, *Nationalmuseet*, <http://natmus.dk/footermenu/organisation/forskning-og-formidling/nyere-tid-og-verdens-kulturer/etnografisk-samling/>, sist besøkt 10.07.2015. En del av objektene fra Norge har blitt tilbakeført/deponert til/ved museene som etter hvert ble grunnlagt her, men jeg kjenner ikke til noen systematisk undersøkelse av dette. Anders Paulsen (på dansk, Poulsen), *Poala-Ánde*, (født ca. 1600, drept i 1692) sin noaide-tromme som ble konfiskert av dansk-norske myndigheter i 1691 i forbindelse med de såkalte trolldomsprosessene i Finnmark, ble den gang ført til København, og er fortsatt i det danske nasjonalmuseets eie, men er deponert ved De samiske samlinger i Karasjok siden 1979. Trommen er oppført som nr. 71 i Ernst Manker sin gjennomgang fra 1938, da trommen fortsatt befant seg i Nationalmuseet i København, i museets

## Blant “indianeres og sydsø-vildes kostumer og husgeråd”

Et avgjørende moment i etableringen av den etnografiske samlingen ved Det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania var en forespørsel fra den engelske filolog og lege Robert Gordon Latham (1812–1888), om å fremskaffe objekter fra samisk kultur i bytte mot annet “etnografica” i forbindelse med opprettelsen av det som skulle bli “The People's Palace”, i bygningen som ble kalt Crystal Palace og som stod igjen etter verdensutstillingen i London i 1851.<sup>214</sup> Dr. Latham ønsket en egen avdeling for samisk kultur, og en samlet norsk regjering stod bak forslaget om at når det først skulle foranstaltes “en Indsamling av lappiske gjenstande kunde den ligesaa let med det samme erhverve flere Exemplarer af enhver saadan” som kunne overlates til universitetet.<sup>215</sup> Dette ble etter hvert grunnstammen i samlingen til det som noen få år senere ble et museum, med den allerede nevnte historiker P. A. Munch som første bestyrer. I bytte mot objektene den norske komiteen hadde skaffet til veie, hadde de mottatt en samling der

[d]en hovedsageligste Del [...] skrev sig fra Dajakkerne paa Borneo. Dertil kom nogle Gjenstande fra Javas og Sumatras Malaier, samt fra Lousiade og Port Essington i Australien. Videre var der 10 Ansigtsmasker i Gibs fra Indianere i Britisk Guyana.<sup>216</sup>

Komiteen hadde ikke bare mottatt ansiktsmasker som kategoriserte folk etter typer, men også sendt avgårde slike (og beholdt ett av hvert eksemplar).<sup>217</sup>

Etnografisk Museums senere direktør, historikeren Yngvar Nielsen (1843–

---

etnografiske samling, se Ernst Manker, *Die Lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie*, bind 1, *Die Trommel als Denkmal materieller Kultur*, Stockholm: Thule, 1938, s. 813–819. For prosessen mot Anders Paulsen, se for eksempel Rune Hagen, “Harmløs dissenter eller djevlesk trollmann: trolldomsprosessen mot samene Anders Poulsen i 1692”, i *Historisk tidsskrift*, nr. 2-3, 2002, s. 319–346. Se også kapittel 3.

<sup>214</sup> Yngvar Nielsen, *Universitetets etnografiske samlinger 1857–1907: en historisk oversigt over deres tilblivelse vækst og udvikling*, Christiania: W.C. Fabritius og sønner AS, 1907, 6.

<sup>215</sup> Yngvar Nielsen, *Universitetets etnografiske samlinger*, s. 6–7.

<sup>216</sup> Yngvar Nielsen, *Universitetets etnografiske Samlinger*, s. 8.

<sup>217</sup> For en undersøkelse av hvordan Lathams utstilling i Crystal Palace fremtrer i skjæringspunktet mellom en eldre, mer fleksibel typologisering av mennesker, og en nyere biologisk og rasistisk basert fremstilling på midten av 1800-tallet, samt Lathams rolle i å forsterke og naturalisere denne, se Sadhia Qureshi, “Robert Gordon Latham, displayed peoples, and the natural history of race, 1854–1866”, i *The Historical Journal*, vol. 54, nr. 1, 2011, s. 143 – 166.

1916), skriver i sin oversikt over museets historie at komiteen hadde skaffet til veie “Gibsavstøpninger av lappiske Hoveder”.<sup>218</sup> Disse ble laget hos “Gipsmager Guidotti”, og om avstøpningene opplyser Nielsen det at “de var tagne efter følgende Personers Hoveder” og lister opp navngitte personer – kategorisert etter hvordan de oppfattes å representere ulike typer, eller “raser”.<sup>219</sup>

Som museets direktør var Nielsen opptatt av å ha en geografisk spredning som omfattet “hele verden”, slik det ble forventet av et etnografisk museum. I sin beretning legger han stadig vekt på gaver som utfylte hull i samlingen. Han skriver om “Zulumisjonens omsorg” for å skaffe museet en “mer fyldig Ræpresentasjon for den mer oprindelige Kaffer-kultur” eller “Musæets Afdeling for Madagaskar [...] hvis Tilblivelse udelukkende er istandbragt gennem den norske Missions Arbeide”, i linje med denne står også “den smukke Santalsamling [...]”. I begge disse er “vort Musæum” kommet “Fuldstændigheden nær”.<sup>220</sup> Slik skrev Nielsen i 1911, og var opptatt av hvor mye vitenskapen hadde å takke “den norske Hedningemission for”.<sup>221</sup> Og allerede i 1885 kunne arkeologen Ingvald Undset (1853–1893), konkludere med at samlingens bredde også vitnet om “vor magtstilling på alle have”.<sup>222</sup> “Desuden har vi jo også de senere år fået vore norske opdagelsesreisende der har beriget dette museum med værdifulde sager”, skrev han videre.<sup>223</sup> Et velutstyrt etnografisk museum ble et i dette perspektivet et bevis på at selv om Norge var en ung nasjon (og på mange måter en fattig

---

<sup>218</sup> Nielsen, *Universitetets ethnografiske samlinger*, s. 8. Nielsen var direktør fra 1877 til han døde i 1916.

<sup>219</sup> Bysten som forstiller Peder Rik fra Polmak, representerer “ublandet lappisk Race”, skriver Nielsen, mens den som forestiller Mathis Hætta representerer “Blandingsrace, Faderen Kvæn, Moderen Lap fra Kautokeino”. Mens en avstøpning av mann ved navn Nils Karasjok, presenteres som “ublandet Lap”, med “Undtagelse af, at Bestemoderen var svensk”. Det ble også lagt vekt på å skaffe det nødvendige “lappiske Hovedhaar” til å feste på avstøpningene, Nielsen, *Universitetets ethnografiske samlinger*, 1907, s. 8. Avstøpningene som skulle representere ulike kategorier av folk, er helt konkrete eksempel på materialiseringen av kategorier som jeg skriver om i innledningskapittelet. Om brødrene Guidotti og andre italienske gipsmakere i Norge, se for eksempel Terje Bergersen, “Med engler og rosetter: italienske gipsmakere i Kristiania”, i *Tobias*, nr. 4, 1996, <https://www.oslo.kommune.no/OBA/tobias/tobiasartikler/t4966.htm>.

<sup>220</sup> Nielsen, *Universitetets ethnografiske Samlinger*, s. 124.

<sup>221</sup> Nielsen, *Universitetets ethnografiske Samlinger*, s. 124

<sup>222</sup> Ingvald Undset, *Om et norsk national-museum*, Kristiania: Cammermeyer, 1885, s. 17. Undset har en noe mer fornorskede skrivestil, med bruk av bokstaver som “å” og “ø”, i motsetning til Niensens dansk. Ingvald Undset var forfatteren Sigrid Undset (1882–1949) sin far.

<sup>223</sup> Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 16.

nasjon) ved forrige århundreskift, hadde landet allerede hatt fremgang på flere områder.

Både Undset og Nielsen var enige om at museet hadde et særlig ansvar for å samle gjenstander fra “den lappiske Befolkning i Norge”.<sup>224</sup> Og Undset understreket at “Norge er et af de få land i Europa, som endnu inden sine grændser har levningerne af et naturfolk med en høist interessant og eiendommelig kultur”, og hadde derfor en “videnskabelig pligt at opfylde: at samle et så rigt materiale som mulig til den fulstændige belysning af Lappernes hele liv og kulturforhold”.<sup>225</sup> Han rådet museet til å konsentrere sin kraft på “polarfolkenes etnologi”, som foruten “*vore egne Lapper*”, omfattet “de dem nærstaaende folkestammer” i nordområdene.<sup>226</sup> Det var en utbredt forestilling at disse kulturene kom til å forsvinne, derfor gjaldt det å samle “vad endnu reddes kan”.<sup>227</sup> Undset beskriver hvordan de store europeiske nasjonene utsendte “etnologiske expeditioner til verdens forskjellige kanter for systematisk at indsamle alt, hvad der kan bidrage til at give det fulstændigst mulig billede af de uddøende kulturer”.<sup>228</sup> Og Nielsen beskriver nærmest et kappløp for å sikre seg samiske gjenstander i “de ægte gamle Former”:

Lappiske Gjenstande kommer i de senere Aar op i stedse høiere Pris, og det bliver bestandig vanskeligere å få dem i de ægte gamle Former. Der er for fremmede Musæer foretaget store Razzia'er, og private samlere har ligeledes gjort sine Indhug i Materialet. Saaledes maa her gribes rask til, og det kan ikke forsvares at lade nogen Anledning gaa forbi.<sup>229</sup>

---

<sup>224</sup> Yngvar Nielsen, *Universitetets lappiske samlinger 1857–1911*, Christiania: W.C. Fabritius & Sønner AS, 1911. Heftet har et bilde av Isak Saba på fremsiden, ved siden av en felle for jerv eller rev, som han hadde samlet inn fra Varanger. Saba er en av de store bidragsyterne til museets samling, se for eksempel Nielsen, *Universitetets lappiske samlinger*, s. 6. Se mer om Saba og hans strategiske valg nedenfor. I ettertiden (fra omkring 1911 og frem til 1950-tallet) ble Finnemisjonens reisesekretær Bertrand M. Nilsen museets viktigste innsamler av samisk materiale. Omkring en tredjedel av samlingen er innkommet via Nilsen, jf. Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*, s. 29.

<sup>225</sup> Undset, *Om et norsk national-museum*, 1885, s. 18.

<sup>226</sup> Undset, *Om et norsk national-museum*, 1885, s. 18. Min kursivering.

<sup>227</sup> Undset, *Om et norsk national-museum*, 1885, s. 17.

<sup>228</sup> Undset, *Om et norsk national-museum*, 1885, s. 17.

<sup>229</sup> Nielsen, *Universitetets ethnografiske samlinger*, s. 122.



Profetien om “døende kulturer” stod på denne måten i fare for å bli en selvoppfyllende profeti, ettersom store gjenstandsgrupper ble fjernet fra sine kulturelle kontekster, og dermed også ble forhindret i å virke i nasjonsbyggings- eller revitaliseringsprosesser i samfunnene de hadde oppstått i. Til teorien om “de døende kulturer” ligger paradigmet skissert innledningsvis om at kulturer kunne ordnes evolusjonistisk og at noen kulturer noen steder var forblitt på et “primitivt stadium”, som europeiske kulturer hadde forlatt. Fortidsminner fra slike områder ble fremstilt som noe som måtte “reddes”, samtidig som de representerte noe som måtte forlates for å nå neste “kulturtrinn”.

En sentral del av etnografiske samlingers formål ble i lys av denne teorien å visualisere de “kulturstadier” som det samtidige publikums forfedre ble tenkt å en gang ha befunnet seg på. Denne tankegangen er tydelig både hos Nielsen og Undset. Undset skriver om det han ønsker skal bli et fremtidig norsk nasjonalmuseum, og her fremmer han det kontroversielle standpunkt at også Etnografisk Museum bør inngå. Hvordan kan han mene at et museum som skulde “indeholde materialet til belysning af *vort eget* folks kulturliv og udvikling”, også kan huse en etnografisk samling, spør han retorisk.<sup>230</sup> Jo, fordi de “ældste primitive stadier, som den hjemlige kultur har tilbakelagt i sin begynnende udvikling”, kunne belyses ved sammenligning med “de folks kulturforhold, som indtil de seneste tider har befundet sig på naturstadiet”.<sup>231</sup>

Men hvorvidt et eventuelt nasjonalmuseum skulle omfatte en etnografisk samling var altså et betent spørsmål, og Undset understreker at det selvfølgelig ikke var noen som mente at den

---

<sup>230</sup> Undset, *Om et norsk national-museum*, 1885, s. 11. Min kursivering. En organisering rundt et samlet norsk nasjonalmuseum ble imidlertid ikke realisert. Undsets museum skulle bestå av mange ulike avdelinger og omfatte ulike bygninger som skulle huse institusjoner som Nasjonalgalleriet, Oldsaksamlingen og Etnografisk Museum, og så videre. Han foreslo også at det burde opprettes et eget norsk folkemuseum, som en del av nasjonalmuseet. Dette ble som sagt realisert i 1894. Et museum med tittelen “Nasjonalmuseum” kommer først med opprettelsen av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i 2003, og denne organisasjonen omfatter kun det typisk kunsthistoriske museene. Kulturhistorisk museum, som i dag huser den etnografiske samlingen, er fortsatt et universitetsmuseum.

<sup>231</sup> Undset, *Om et norsk national-museum*, Kristiania: Cammermeyer, s. 18.

norske samling skulde stå i nogen indre og naturlig sammenheng med det egentlige etnografiske museum, der væsentlig indeholder materiale til belysning af de ikke-europæiske og laverestående folkeslags kulturer”.<sup>232</sup>

Det var derfor ingen grunn til å frykte at man ville komme til å se “figurer med norske nationaldragter udstillede ved siden af indianeres og sydsø-vildes kostumer og husgeråd”, slik det var blitt uttrykt redsel for fra stortingshold.<sup>233</sup>

Det *samiske* materialet ble derimot sett å høre naturlig hjemme med “indianeres og sydsø-vildes” kostumer fra andre siden av kloden, og ikke med “norske nationaldragter” fra samme nasjonalstat. Selv om Undset anerkjente samene som “vore landsmænd”, som “til dels med samme ret som os kalder dette land sit fædreland [!]”, var det til Etnografisk museum han tenkte deres materielle kultur hørte hjemme, og ikke til det han så for seg i fremtiden, “som man kanskje passende kunde kalde *det norske folkemuseum*”.<sup>234</sup>

Det var imidlertid ikke alle som tenkte like dikotomisk om samisk og norsk kultur. Etnografisk museums direktør i perioden 1862–1877, historikeren Ludvig Kristensen Daa (1809–1877), var av den oppfatning at et etnografisk museum skulle romme alle kulturer, og han ble sterk kritisert av sin etterfølger, direktør Nielsen: Daa hadde grepet feil ved å ville innlemme samlinger til belysninger av “den europæiske Civilisations Historie” i et museum som skulle ha som sitt eneste formål å, “repræsentere de primitive Folkeslag og saadanne Folk, hvis Civilisation hviler paa et fra Europas helt afvigende Grundlag”, skriver Nielsen.<sup>235</sup> Daa og Nielsen hadde ulike syn på forholdet mellom samer og nordmenn. Nielsen holdt samisk og norsk kultur grundig adskilt. Samene tilhøre en “laverestående race”, som manglet evne til “høiere Civilisation”, skrev han i 1900, og han argumenterte for at samene var et folk som hadde innvandret fra nordøst etter at nordmennene (germanerne) hadde befolket landet, i motsetning

---

<sup>232</sup> Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 11.

<sup>233</sup> Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 11–12.

<sup>234</sup> Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 13.

<sup>235</sup> Nielsen, *Universitetets ethnografiske Samlinger*, s. 77.

altså til den tidligere teorien fra “den norske historiske skole” skissert over.<sup>236</sup> Et av grunnprinsippene i Daas oppfatning av nasjonalitet var derimot at menneskeslekten var én, differensiering var bestemt av ulik beliggenhet og ulike livsvilkår.<sup>237</sup> Mot distingveringene som eksempelvis Keyser, Munch og Nielsen representerer, hevdet Daa at “nordmennene var et blandingsfolk mellom germanere og finner [samer]” og det var ikke arv, men kontekstuelle forhold som gjorde folkene forskjellige fra hverandre.<sup>238</sup> Daas organisering i museet var således basert på at en nøyaktig adskillelse “mellem vort Lands Lapper og Nordmænd”, ikke var mulig i ethvert tilfelle.<sup>239</sup>

Med opprettelsen av Norsk folkemuseum i 1894, ble imidlertid adskillelsen mellom disse sementert. Samisk kultur forble representert på Etnografisk Museum med “de andres” kultur, mens det som ble sett som norsk nasjonsbyggende kultur ble folkemuseets ansvar. Inn i norsk nasjonsbygging spilte naturligvis også en rekke av de andre museumsinstitusjonene en stor rolle, slik jeg har forsøkt å vise i det foregående, mens Etnografisk museum synes å ha forblitt den eneste arenaen for fremvisning av samisk kultur – i alle fall i hovedstaden – i lang til fremover.

Samiske stemmer er påfallende fraværende i tekstene til Undset og Nielsen, og det er grunn til å tro at de er representative for mye av det som ble skrevet i perioden.<sup>240</sup> Den implisitte leseren er norsk, ikke samisk. Nordmenn er “oss”,

---

<sup>236</sup> Nielsen, i *Norge i det nittende århundre*, her sitert i Kyllingstad, “Menneskeåndens universalitet”, s. 314. Nielsen lanserte en “fremrykningsteori”, der han mente å kunne vise at sørsamene hadde etablert seg i Trondheim og Hedmark først utpå 1700-tallet, Nielsen, *Lappernes fremrykning mot syd i Trondheims stift og Hedemarks amt*, Kristiania: Det norske geografiske selskap, 1891. Nielsen støttet seg på den allerede nevnte teorien teori som allerede på 1870-tallet hadde fått gjennomslag, og som ble befestet utover på 1900-tallet, om at samenes tilstedeværelse i Skandinavia skyldtes en relativ sen migrasjon fra Russland eller Sibir, Lars Ivar Hansen og Bjørnar Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 25. Se Kyllingstad, “Menneskeåndens universalitet”, s. 318–329 og s. 361–388, for periodens bruk av rasebegrep og raseforskning.

<sup>237</sup> Fulsås, *Historie og nasjon*, s. 99–100.

<sup>238</sup> Sanness, *Patrioter, intelligens og skandinaver*, s. 416.

<sup>239</sup> Daa i et brev til Collegium academicum, datert 1. desember, 1862, sitert i Nielsen, *Universitetets ethnografiske samlinger*, s. 31.

<sup>240</sup> Som nevnt ble Saba trukket frem som en av bidragsyterne til det etnografiske museets samiske samling, og heftet om samlingen har bilde av ham på fremsiden, men Saba er ikke gitt noen stemme eller agens utover dette, og andre samiske aktører er ikke presentert.

samene er “dem”, de er “vore Lapper”, skriver Undset. Riktignok er de også “vore Landsmenn”, men det er altså bare “til dels med samme ret som os” de kaller Norge “sit fædreland”, i Undsets tekst referert over.

I det store bokverket *Norge i det nittende aarhundre*, der også Aubert presenterte sin oversikt over norsk kunsthistorie, hadde Nielsen fått i oppdrag å skrive om samisk kultur.<sup>241</sup> “Med en forunderlig Seighed har Lappen holdt du i kamp for Tilværelsen, mod en ublid Natur og mod mægtigere Naboer. I mange Henseender har han lært af dem og tilegnet sig Dele af deres Kultur”, likevel er det bevart en egen “anthropologisk og ethnologisk Typus”, mener Nielsen.<sup>242</sup> Samene har utsett seg “de mindst værdifulde Dele af Norges land” som sitt, og tror de eier dette “i Kraft af guddomelig Ret”.<sup>243</sup> Han fortsetter paternalistisk:

Det lille Folk har ikke forstaaet i Tide at tilegne sig en bedre Forstaalese af, hvad Kulturen kræver, og det har bragt sig op i talrige Sammenstød, hvori det tilsidst har maattet forstaa, at der gaves andre Retsbegreper end de, som man lærer ved at høre om sit eget Folks Forestillinger. Disse Sammenstød med den norske Ret har for mangan en Lap været ødelæggende, og der er i vore Dage nok af dem, som med bittert Sind bevarer Mindet om en Velstand af hvilken de knapt eier de sidste Rester tilbage, fordi Rettens Mænd med Loven i Haand tog deres Dyr fra dem. Herved er der Intet at gjøre. Kun maa vi, det overlegne, det stærkere Folk, se til, med de Midler, vi har, for kommende Dage at vise Mildhed og Venlighed.<sup>244</sup>

Selv om Nielsen i det minste innrømmer at samene har rettsbegreper, er det for ham en umulig tanke at dette skulle føre til at samiske prinsipp ble tatt hensyn til, på samme måte som det han kaller “den norske Ret”. Samiske og norske

---

<sup>241</sup> Yngvar Nielsen, “Lapperne”, i Nordahl Rolfsen (red.), *Norge i det nittende aarhundrede: tekst og billeder af norske forfattere og kunstnere*, Kristiania: Cammermeyer, 1900, s. 119–127. Før Nielsens tekst kommer et “preludium” over Finnmarksvidda, skrevet av forfatteren Jonas Lie, “Finnmarksvidden. Et præludum”, i Rolfsen, *Norge i det nittende aarhundre*, s. 115–118. Verket kan ses som nok et ledd i norsk nasjonsbygging og et middel for styrking av norsk identitet i unionen med Sverige.

<sup>242</sup> Nielsen, “Lapperne”, s. 119. Dette var en vanlig forestilling, at samisk kultur var påvirket av sine skandinaviske naboer, og at kulturpåvirkning bare i lite grad hadde gått andre veien. Dette kommer jeg tilbake til.

<sup>243</sup> Nielsen, “Lapperne”, s. 120.

<sup>244</sup> Nielsen, “Lapperne”, s. 120.

interesser ble slik stående steilt mot hverandre, og norsk lov ble satt over samiske rettsprinsipp.<sup>245</sup>

Fra midten av 1800-tallet og til langt opp på 1900-tallet ble det fra norske myndigheters side ført en fornorskingspolitikk som gikk ut på å etablere en felles nasjonal språklig og kulturell standard. Gjennom en aktiv assimilasjonspolitikk forsøkte staten å minske minoriteters identitetsfølelse og indre samhold.<sup>246</sup>

Historikerne Knut Einar Eriksen og Einar Niemi peker i *Den finske fare*.

*Sikkerhetsproblemer og minoritetspolitikk i nord. 1860–1940*, på hvordan

tiltakene er særlig rettet inn mot språk og skolepolitikk, og at fornorskingen

derfra blir trukket ut i nær sagt alle sider av samfunnslivet, og dermed får “stor

betydning for individets sjøloppfattelse, endring av yrkesutøvelse og livsform”.<sup>247</sup>

Fremstillingen av samene som et “kulturløst folk”, eller et folk med en

---

<sup>245</sup> Ravna, “Samenes rett til land og vann, sett i lys av vekslende oppfatninger om samisk kultur i retts- og historievitenskapene”, s. 189–211.

<sup>246</sup> Knut Einar Eriksen og Einar Niemi, *Den finske fare. Sikkerhetsproblemer og minoritetspolitikk i nord. 1860–1940*, Oslo: Universitetsforlaget, 1981, s. 24. Boka tar særlig opp konsekvensene for den samiske og kvenske befolkningen, og undersøker hvordan utenriks- og sikkerhetspolitiske hensyn ble brukt som argumentasjon for å føre en hardhendt fornorskingspolitikk i nordområdene. Eriksen og Niemi setter rammene for den aktive fornorskingspolitikken fra statens side til å særlig gjelde perioden 1860–1940. De skriver at fornorskingspolitikken ble lagt bort i etterkrigstiden til fordel for en mer pluralistisk politikk, Eriksen og Niemi, *Den finske fare*, s. 349–350, men det betyr selvfølgelig ikke at ikke mange av mekanismene som lå bak fornorskingen ikke fortsatte å gjøre seg gjeldende på mer indirekte vis. På mange måter var bildet av en homogen norsk befolkning blitt befestet etter krigen, og i den nære perioden etter krigen med oppbygning av landet. Flere forskere setter Kautokeino-opprøret i 1852 i forbindelse med fornorskingsprosessene, både som årsaksforklaring for opprøret og for å forklare intensivering i fornorskingspolitikken etter 1850. I opprøret ble to personer drept (handelsmannen Carl Johan Ruth, 1818–1852, og lensmann Lars Johan Bucht, 1813–1851). Aslak Hætta (1824–1854) og Mons Somby (1825–1854) fikk dødsdom og ble henrettet ved halshugging i 1854, mens mange av de andre opprørerne fikk fengselsstraffer (flere av dem var under 18 år og noen døde på tukthuset). Det antydes også at den læstadianske bevegelsen – som Kautokeino-opprøret relateres til – blant samene (og kvenene) i Norge var en forløper for senere politisk organisering, Nellejet Zorgdrager, *De rettferdiges strid. Kautokeino 1852. Samisk motstand mot norsk kolonialisme*, Nesbru: Vett og viten/Norsk folkemuseum [De strijd der rechtvaardigen, Kautokeino 1852, doktorgradsavhandling, Utrecht: Universitetet i Utrecht, 1989, oversatt av Trond Kirkeby-Garstad], s. 434–438. Det har også vært påpekt likheter mellom Kautokeino-opprøret og andre sosiale opprør i Norge i samme periode, som arbeideropprøret (det såkalte Hattemaker-opprøret), som fant sted på Hønefoss i 1851, da flere av Thranittbevegelsens medlemmer ble fengslet. Disse opprørene kan videre settes i forbindelse med andre revolusjonsforsøk i Europa på midten av 1800-tallet, se Knut Dørum, “Kautokeino-opprøret og fornorskning i nord”, i *Vox publica: magasin om demokrati og ytringsfrihet*, publisert 03.12.2015, <http://voxpathlica.no/2015/12/kautokeino-opprøret-og-fornorskning-nord/>.

<sup>247</sup> Eriksen og Niemi, *Den finske fare*, s. 24.

gammeldags, “døende kultur”, kan slik ses som et viktig element i en politisk legitimering av fornorskingsprosessene.<sup>248</sup>

Å sementere Etnografisk museum som arena for representasjon av samisk kultur, passer naturligvis godt inn en slik fornorskingspolitikk. Det samiske materialet ble ikke brukt i norsk nasjonsbygging (effektivt avskrevet som noe annet og fremmed) og muligheter for samisk nasjonsbygging ble vanskeliggjort ved at materialet ble fjernet fra samisk kjerneområde og dessuten fremstilt som noe bakstreversk. Samene hadde i liten grad noen egen “smag”, skrev Nielsen:

Lappen ligger ikke for de høie ting. Han har ingen musikalske Instrumenter, og den saakalde *Juoiging* svarer kun ufuldkomment til andre Folkeslags Digtekunst. Gamle Traditioner eier han ikke, og han kjender derfor ikke sin egen Races Oprindelse og dens ældste Vandringer, forinden den fæstede Bo i vort Land. Det har været Lapperne Naboer, som gjennem videnskabelige Undersøgelser har belyst deres Stilling, – deres Fortid, deres Sprog, deres Gudetrol, deres Legemsbygning o. s. v.<sup>249</sup>

Alt dette har skjedd “kanske uden at de selv har lagt Mærke dertil”, mener Nielsen endog.<sup>250</sup> Dette er selvsagt pussig lesning, særlig med tanke på den korte norske historieskrivningen, og beklagelsen som den tidlig på 1800-tallet over at “venner’ i øst og syd” holdt på å skrive Norges historie, ikke bare med “fremmed Hænder, men med fremmede Hjerter”.

Fra samisk hold ble det, i motsetning til det Nielsen gir inntrykk av, arbeidet aktivt med å få tilgang til, og kontroll over, egen kultur og historie. “Leve finnefolket! Leve dets sprog! Kom igjen, du engang så blomstrende finsk aandsliv! Leve Finnernes – land, som ikke er, men som kommer!”, skrev senere stortingsrepresentant Isak Saba (1875–1921) til lærerkollegaen Anders Larsen (1870–1949) i 1903.<sup>251</sup> Som historiker Ketil Zachariassen har vist i *Samiske*

---

<sup>248</sup> Eriksen og Niemi, *Den finske fare*. s. 324–327, se også Ketil Zachariassen, *Samiske nasjonale strategier. Samepolitikk og nasjonsbygging 1900–1940*. Isak Saba, Anders Larsen og Per Fokstad, Karasjok: ČálliidLágádus, 2012, s. 284–286.

<sup>249</sup> Nielsen, “Lapperne”, s. 121.

<sup>250</sup> Nielsen, “Lapperne”, s. 121.

<sup>251</sup> Saba i brev til Larsen, sitert i Zachariassen, *Samiske nasjonale strategier*, s. 43. Saba var født i Nesseby og var stortingsrepresentant for Øst-Finnmark i perioden 1906–1912. Larsen var født i Kvænangen, og startet blant annet opp den samiskspråklige avisen *Sagai Muittalægje*, som utkom i perioden 1903–1911. Det var i denne avisen Saba i 1906 fikk trykket *Sami soga lávlla*,

nasjonale strategar. Samepolitikk og nasjonsbygging 1900 – 1940. Isak Saba, Anders Larsen og Per Fokstad fantes det gjennom hele perioden enkeltpersoner som på forskjellige kanter av landet aktivt forsøkte å gjøre motstand mot fornorskingspolitikken. De nasjonale strategene arbeidet for å få likestilte samiske rettigheter innenfor rammene av den norske nasjonalstaten, og det er lite som tyder på at de ønsket å sprengte rammene for denne, mener Zachariassen.<sup>252</sup> Diktet *Lappeslegten*, som en av de tidlige samepolitiske aktørene, Daniel Mortenson (1860–1924), publiserte i den sørsamiske avisen *Waren Sardne* i 1910, setter ord på frustrasjonen over å bli behandlet som en fremmed i eget land:<sup>253</sup>

Du Norge, mit hjemland, hvor skjøn du dog er,  
O kunde jeg blot ha dig kjær!  
Med fjorde og dale og fjelde og skjær,  
Et Eden for øye du er.

Du er jo min mor, og jeg hører dig til.  
Men sig mig da, hvorfor ei mig  
Ogsaa elske og favne og værne, ak sig  
Kanske jeg er de andre ei lik? [...].

O, kunde jeg faa elske dig førend  
Mine dage av smerte er endt  
O, fik jeg blot eie den del – som bekjendt –

---

eller *Samefolkets sang*, som ble vedtatt som samenes felles nasjonalsang på Samekonferansen 1986. Larsen gav i 1912 ut det som gjerne regnes som den første romanen som er skrevet på samisk *Beaiveálgu (Dagen gryr)*. Det var også i *Sagai Muittalægje* at Saba i 1906 lanserte sitt valgprogram, som blant annet fremmet samiske språkpolitiske mål, lovet å arbeide for gjeninnføring av gamle beiterettigheter for norske reindriftsamer på tvers av grensene mot Sverige, Finland og Russland, og lovet å arbeide for at samer skulle ha samme retter som nordmenn til å kjøpe jord (mot jordsalgvloven som var vedtatt for Finnmark i 1902, som nevnes ovenfor). For Sabas valgprogram, se Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 61.

<sup>252</sup> Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 288.

<sup>253</sup> Cathrine Baglo, På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika, doktorgradsavhandling, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2011, s. 267. Mortenson var født i Verdal. Foreldrene var svenske reindriftsamer som hadde beiteland i Verdalsfjellene om sommeren. Avisen *Waren Sardne* ble utgitt av Mortenson i perioden 1910–13 og 1922–27. Etter at han døde i 1924, overtok sønnen Lars Danielsen redaktørrollen. Baglo har skrevet om Mortenson, som var en av de som deltok i The Lapland Village på verdensutstillingen i Chicago i 1893, Baglo, På ville veger?, s. 109–123. Hun mener at opplevelsen herfra var formende for hans politiske bevissthet, Cathrine Baglo, "På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika", ph.d.-presentasjon i *Nordisk Museologi*, nr. 2, 2012, s. 115.

Av landet, som mig jo var tenkt [...].<sup>254</sup>

Mortenson var senere involvert i det historiske møtet som ble avholdt Trondheim 6.–9. februar i 1917, der samer fra nord og sør både i Norge og Sverige deltok. Initiativtageren til møtet var i stor grad Elsa Laula Renberg (1877–1931), som hadde stiftet Brurskanken Lappekvinde Forening i 1904.<sup>255</sup> Møtet i 1917 vitner om tilløp til organisering på tvers av de nasjonalstatlige grensene som var lagt mellom Norge og Sverige. Mye av den samiske politiske kampen handlet om retten til å bevege seg på tvers av nasjonalstatlige grenser. Likevel kom organisering internt i hver nasjonalstat til å utgjøre en dominerende struktur, men med transnasjonale nivå, noe jeg vender tilbake til.

Samiske tilstedeværelse utfordret ideen om en homogen norsk nasjon. I sin diskusjon av Ernst Sars historieverk, *Udsigt over den norske Historien*, påpeker Narve Fulsås at “samane, var [den norske] nasjonens absolutte motsetning” og måtte derfor “symbolsk eliminerast for at nasjonen skulle kunne vere identisk med seg sjølv”.<sup>256</sup> Denne situasjonen var blant annet en konsekvens av

---

<sup>254</sup> Mortensson, *Lappeslegten*, her stitert fra Baglo, På ville vegeer?, s. 267. Mortenson representerte sørsamisk politisk kamp. I følge Zachariassen var den politiske kampen i dette området i denne perioden mest konsentrert om reindriftsnæringen, og ikke så mye språkpolitiske saker som lenger nord, Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 231.

<sup>255</sup> Renberg var født i Hattfjelldal, og foreldrene hennes hadde drevet reindrift i grensetraktene mellom Helgeland og Västerbotten Lappmark. Foreningen hun stiftet i Sverige omtales som “verdens første sameforening”. Hun fortsatte å drive politisk kamp, og stilte sammen med Henrik Kvandahl (1865–1950) på samepolitisk liste for Nordland i 1924. Listen bar navnet “Nordland fylkes uavhengige, nasjonale folkets valgliste (Alt for fedrelandet)”. Historiker Bård A. Berg påpeker i *Store norske leksikon* at man med dette navnevalget trolig “håpet å få stemmer fra andre enn samer. Samtidig var det tydeligvis viktig å gi et signal til velgerne om at det ikke var noen motsetning mellom det å være same og det å støtte opp om ‘fedrelandet’ Norge”, Bård A. Berg, “Elsa Laula Renberg”, i *Store norske leksikon*, [https://nbl.snl.no/Elsa\\_Laula\\_Renberg](https://nbl.snl.no/Elsa_Laula_Renberg). Om Henrik Kvandahl, se for eksempel Henry Minde, “‘Dagen er kommet’. Henrik Kvandahl og hans verk. Samenes historie I–III”, i *Hammarn*, årg. 2, nr. 4, 1995. I en kunsthistorisk sammenheng er portrettene Astrid Aasen (1875–1935) utførte på møtet svært interessante, disse har imidlertid ikke blitt viet mye oppmerksomhet, verken når det kommer til fremstillinger av “samisk kunst” eller mer generelt. På den 15. Nordiske Samekonferansen i Helsinki i 1992 ble det bestemt at 6. februar skal være samenes nasjonaldag, til minne om den tidlige organiseringen i febuardagene i 1917.

<sup>256</sup> Dette synspunktet hadde også sammenheng med Sars rasetenkning. Han mente at det fantes “raser” som var så forskjellige at om det “blandet seg” ville de skape “bastarder” som gjennomgående var “daarligt Gods”. Medlemmer av ulike “raser” i denne betydningen kunne ikke samle seg til én nasjonalitet, samme hvor mye en prøvde. Sars mente at “samene hadde halde seg ublanda så lenge at det virkelig var tale om ein raseforskjell”, skriver Fulsås, men



nasjonssynet som hadde blitt dominerende med den norske historiske skolen, med Sars som viktig viderefører, som så “folket” som bærere av nasjonalstaten. For samiske aktører ble det viktig for å i det hele tatt å ha mulighet til å oppnå noen politiske rettigheter, å vise at nasjonalstaten kunne romme “to folk”. Dessuten måtte de vise at også samene var et “kulturfolk”, som kunne hente næring i eget språk og åndsliv, og som ikke trengte å “reddes” via norsk kultur og språk. Noe for eksempel Zachariassen trekker frem som sentrale strategier, hos både Isak Saba, Anders Larsen og andre aktører.<sup>257</sup>

I 1920 kom publikasjonen med den talende tittelen *Kulturverdier hos Norges Finner* som må ses som et direkte motsvar til de som hadde vært tilbøyelige til å “betegne finnene i Norge som kulturløse”.<sup>258</sup> “Intet folk er uten kultur”, skrev

---

grunnen til at en likevel kunne snakke om en norsk nasjonalitet, var at siden samene var “saa faatallige – boende i Udkanter”, så kunne “de settes ud af Betragtning”, Sars sitert i Fulsås, *Historie og nasjon*, s. 240. Sars, *Udsigt over den norske Historie*, utkom i tre bind i perioden 1873–1891. Se særlig bind 1 for Sars rasisme, der han skiller mellom om et fortidig “arisk Urfolk”, med et “Ursprog” og en “Urmythologi”, som er felles for alle “herskende Europæiske Folkeslags historie”. Allerede før dette folket skulle ha delt seg i ulike europeiske folkeslag, hevet de “sig over de reent Vildes Standpunct”, som Sars altså mente noen av hans samtidige befant seg på, Sars, *Udsigt over den norske*, s. 20–24. Se også Fulsås, *Historie og nasjon*, s. 239

<sup>257</sup> Zachariassen argumenterer for at kulturpluralistiske ideer i norsk nasjonsbygging ble introdusert fra samisk hold allerede på begynnelsen av 1900-tallet, Zachariassen, *Samiske nasjonale strateger*, s. 108–109. “Ethvert folkeslag som ikke skal bli oppslukt av andre folkeslag, må ivareta sine folkemelodier, eventyr og sagn med morsmålet og ferdenes skikker og seder”, skrev Saba i 1905 og Zachariassen påpeker at Saba etter hvert viet mye av tiden sin til å introdusere samiske forhold i det norskspråklige vitenskapelige og kulturelle ordskiftet, blant annet gjennom å utgi en artikkel om joik på norsk, i tillegg til å skrive om samisk språk og stedsnavn. Han samlet også inn til sammen omkring hundre sagn og eventyr fra Øst-Finnmark, og oversatte dem til norsk (utgitt i Just Qvigstads, *Lappiske eventyr og sagn*, 1927–1929), Zachariassen, *Samiske nasjonale strateger*, s. 198–203. At Saba var en av de sentrale bidragsyterne til Etnografisk Museums samiske samling kan trolig ses i lys av dette. At han her så et rom i det offentlige systemet som muliggjorde bevaring av samisk kultur for ettertiden. Også Anders Larsen publiserte jevnlig artikler på norsk om emner som tok opp samisk språk, kultur og historie, og var i 1917 en av bidragsyterne til antologien *Fornorskning i Finnmarken*, der han særlig tok opp språkopplæringen, og argumenterte for at skolebarn måtte få opplæring i både samisk og norsk. Han argumenterer for at det er Norge som *kulturnasjon* som her viser en brist, for: “Ingen sund og sand kultur vil bringe et menneske til at ringeakte sit morsmaal, sit folk og – sig selv”, Larsen sitert i Zachariassen, *Samiske nasjonale strateger*, s. 211.

<sup>258</sup> Jens Otterbech, “Forord”, i Jens Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*, Kristiania: Aschehoug, 1920, (forordet er upaginert). Det fremheves i boken at man benytter begrepene “finner” og “finsk” i stede for “lapper” og “lappisk”, se for eksempel Otterbech i forordet og Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, i samme bok, s. 86. Hansen og Olsen påpeker at navngivning av ulike folkeslag utgjør et meget komplekst felt. Dette springer både ut av vanskeligheter med å tolke kildene, men også kompleksiteten i navngivningsprosesser: “Navn på kollektiv av mennesker har til alle tider vært gitt ut fra ulike behov for klassifisering, som

redaktøren Jens Otterbech (1868–1921), det var bare snakk om “forskjellige kulturtyper”.<sup>259</sup> Visst var det store forskjeller på eksempelvis “den græske skønhedsdyrkelse” og “norsk kampkultur”, men ingen vil vel nekte for at begge deler er kultur, spør Otterbech retorisk, og sier at boken har som formål å påvise “det kulturstandpunkt finnene er nådd paa flere livsområder”.<sup>260</sup> Bokens forside er illustrert med en tegning av Johan Turi (1854–1936) fra *Muittalus samid birra*, som hadde utkommet i 1910, se ill. 3.<sup>261</sup>

Også Saba og lærer og politiker Per Fokstad (1890–1973) skrev i boken, men i denne sammenhengen er særlig artikkelen “Finsk kunstsans – finsk husflid” interessant, for her dukker begrepskomplekset “finsk kunst” opp for første gang i materialet. Det er ikke en kunsthistoriker som skriver, men reindriftingsinspektør Kristian Nissen (1879–1968). Han påpeker at særlig på det område “som man med et moderne uttrykk kalder ‘brugskunst’” gjør “den finske kunstsans” seg gjeldende.<sup>262</sup> På dette område kan man trygt tale om “finsk smag, om finsk kultur

---

varierer med utsiktspunktet til navnegivern(e), den lokale sammenhengen og samhandlingen som navngivningen springer ut av, og karakteren av relasjonene mellom gruppene (kollektivene), Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 45. I forenklet fremstilling mener de “samenes egenbetegnelse”, “sámi/sápmi/sápmelaš”, går tilbake til en opphavsform “šämä”. Mens begrepet “finner” regnes som nabofolkenes betegnelse med norrøn opprinnelse, mens “lapper” synes fra først av å opptre i østlig kontekst, og å ha fått sitt sterkeste nedslagsfelt innenfor finsk og svensk språkbruk, Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 47–51. Nielsen skriver i utgivelsen i 1900 at den seneste tid har betegnelsen “lapper” kommet i anvendelse, men at nordmenn vanligvis bruker betegnelsen “finner”, for å så å distingvere “etter Levesettet”, mellom “Fjeldfinner” og “Sjøfinner”. Han påpeker også at “selv kalder Lapperne sig *sabme*”. Navnet “Lap” skriver han, er “nærmest svensk”, og det er dette han anbefaler å bruke, og mener at “den mindre heldige Bibetydning” ordet har på norsk vil bli glemt når ordet kommer i videre bruk, Nielsen, “Lapperne”, s. 120.

<sup>259</sup> Otterbech, “Forord”, i Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*.

<sup>260</sup> Otterbech, “Forord”, i Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*.

<sup>261</sup> Johan Turis bok *Muittalus samid birra/En Bog om Lappernes Liv*, ble publisert i 1910, i parallellutgave på samisk og dansk, i samarbeid med den danske kunstneren Emilie Demant (senere Demant-Hatt). Turis bok er nylig oversatt til norsk, Johan Turi, *Min bok om samene*, oversatt av Harald O. Lindbach, Karasjok: ČálliidLágádus, 2011. Denne utgivelsen er rikt illustrert og det er også inkludert bilder fra Turis øvrige produksjon, som han ikke laget til *Muittalus samid birra*. Om Turis kunstnerskap, se Harald Gaski, “Forord”, i *Min bok om samene*, s. 6–9, og Harald Gaski, “More than meets the eye: the indigeneity of Johan Turi's writing and artwork”, i *Scandinavian Studies*, vol. 83, nr.4, 2011, s. 591–608.

<sup>262</sup> Kristian Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, i Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner* s. 86 – 88. Ordet “brukskunst” skal først ha blitt lansert av Harry Fett i tidsskriftet *Kunst og kultur* i 1912. Foreningen Brukskunst ble stiftet i 1918, “Brukskunst”, i *Store norske leksikon*, <https://snl.no/brukskunst>.

og om finsk kunst”.<sup>263</sup> Nissen er dermed den første jeg har funnet som i en norsk tekst benytter en begrepsformasjon som lang på vei tilsvarende “samisk kunst”. Begrepet “kunst” brukes ikke her i den snevreste forstand, skriver Nissen, men “om ethvert av en kultivert smag ledet bevisst arbeide”, med andre ord i tråd med den videre betydningen som både begreper som “kunst” og *duodji* kan konnotere, jamfør diskusjonen i innledningskapittelet.<sup>264</sup> Han understreker at det ikke mangler eksempler på “at finner har anlæg for tegning”, og trekker frem “Johan Turis naive, men ofte saa træffende billeder” og nevner samtidig “Nils Nilsson Skums [1872–1951] billeder fra nomadelivet”.<sup>265</sup> Han trekker så frem “det i træ udskrårne hode fra Kautokeino”, som befinner seg i Etnografisk museum, og før han påpeker at “den finskfødte forfatter Matti Aikio [1872–1929]” har et “utvilsomt kunstnerisk talent”, noe han har vist gjennom blant annet silhuettklipp, portrettmedaljonger og på billedhuggerkunstens område, skriver Nissen.<sup>266</sup>

I oversikten over ulike kunstfelt i samisk kontekst, skriver Nissen også kort om samisk bygningskunst. Han nevner telt og gamme, som kan “staa godt i landskapet”, men ellers har han verken “finnerne” eller “deres naboer i de nordligste trakter [...] noget at rose sig av”, for på dette området er det kun praktiske hensyn som tas, “uten noget fremtrædende æstetisk bihensyn”.<sup>267</sup> På det feltet som Nissen vekslende kaller “brukskunst” eller “husflid”, er det imidlertid mye å hente. På treskjærer-kunstens område, sier Nissen at han for det meste forholder seg til gjenstander som befinner seg på museum, og eksemplifiserer særlig med gjenstander fra etnografisk museum, se ill. 4. Han påpeker hvor viktig det er at dette arbeidet løftes frem, fordi det er ikke store

---

<sup>263</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 88.

<sup>264</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 88.

<sup>265</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 88 – 89. Nils Nilsson Skum gav senere ut den illustrerte boken *Same Sita – Lappbyn* i 1938. Men Skum bidro altså med bilder i Turis bok før det, og dessuten i Demant-Hatts bok, *Med Lapperne i højjældet*, som utkom i 1913, Lars Thomasson, “Nils Nilsson Skum”, i *Svenskt biografiskt lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=6029>, sist besøkt 10.07.2015. Se også Ernst Manker, *Boken om Skum*, Stockholm: LTs förlag, 1956.

<sup>266</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 89. For mer om Aikio, se for eksempel Gunnar Gjengset, *Matti Aikio: dobbelt hjemløs*, Karasjok: Čálliidlagáduš, 2004.

<sup>267</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 89–90.

eller veggfaste gjenstander som kirkeportaler, dørstopler eller senger “som finnerne smykker med utskjæringer”, men mindre gjenstander som er utsatt for stor slitasje; legges arbeidet på hyllen vil kunnskapen snart forsvinne”.<sup>268</sup> Han trekker imidlertid frem en annen type treskjærerarbeid, som er levende i “kanske de fleste finnetrakter”, utformingen av forskjellig slags fat og boller. De er ikke nødvendigvis utsmykket: “Men det er likevel iøynefaldende, at man har tilstræbt at gi genstandene en saa vakker form som forenlig med materialet og formaalet”.<sup>269</sup> Ofte er slike ting også dekorert, påpeker han. På en av øsene er skaftet belagt med en rikt dekorert plate av reinhorn, noe som fører Nissen over på arbeider i horn og ben, se ill. 5.<sup>270</sup> Han nevner så tinntrådarbeid, “kunsten at spinde traad av tind”, en kunst som “endnu lever i visse svenske lapmarker”.<sup>271</sup> På tekstilområde er det imidlertid “finnerne” har “det vakreste arbeide”, skriver han. Her kommer ikke “blot deres sans for form og linjer, men ogsaa deres i almindelighet saa sikre og sunde farvesans til uttryk”.<sup>272</sup> Han trekker særlig frem båndvevningen, men er også opptatt av det han kaller “det grundlæggende”, “selve sømmen” og “koften og huens form med farvevalg og farvesammensætninger”.<sup>273</sup> På dette feltet kunne han ønsket seg en større utgivelse, med stort billedmateriale, dessuten i farger, slik at tekstilarbeidene kunne komme til sin fulle rett. Det venter et stort arbeid for Etnografisk museum, kanskje i samarbeid med Kunstindustrimuseet, påpeker han. For ved hjelp av en

---

<sup>268</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 91. Veggfaste arbeider, som kirkeportaler og lignende, var blitt viktig for revitaliseringen av norsk treskjærerkunst. Slike arbeider ble tegnet av og spredd som mønsterblad i regi av Kunstindustrimuseet, for å holde det som ble sett som særegen norsk treskjærerkunst ved like, men samisk materiale hadde som sagt ikke blitt inkludert i slike forsøk på revitalisering av det som ble regnet som nasjonal gjenstandskultur.

<sup>269</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 92.

<sup>270</sup> Nissen har oppgitt det sentrale engelske tidsskriftet *The Studio* som referanse til denne avbildningen. Tidsskriftet stod i nær forbindelse med tidens internasjonale kunstindustribevegelse. I 1910 hadde de et nummer dedikert temaet “Peasant art in Sweden, Lapland and Iceland”. Her inkluderes altså samiske gjenstander i bondekunstbegrepet, i motsetning til i Norge der begrepet sjelden ser ut til å omfatte samiske kontekster i samme periode. Artikkelen “Lapland” er skrevet av en forfatter ved navn Jarno Jessen. Dette ser ut til å være et pseudonym, og jeg har ikke funnet ut mer om forfatteren, Jarno Jessen, “Lapland”, i *The Studio*, autumn number, 1910, s. 35–40.

<sup>271</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 98.

<sup>272</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 98.

<sup>273</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 100–101.

“kyndig fagmand”, som Nissen som reindriftingsinspektør, ikke kan sies å være, kunne ny kunnskap kommet frem: “Kanhænde en indgaaende undersøkelse ogsaa av den finske klædedrakt, tekstilkunst og øvrige kunstneriske frembringelser vilde kunde fortælle os adskillig også om os selv”.<sup>274</sup> Nissen håper på resultater i likhet med den språkforskningen har kommet med, “som kaster lys ikke bare over finnernes forhold, men ogsaa over *vore egne* forhold i *ældre tid*”.<sup>275</sup>

Den implisitte leseren Nissen henvender seg til er altså norsk. Forfatteren tar det for gitt at han og leseren er bundet sammen med utgangspunkt i en felles historisk kulturkontekst som “de andre”, med sine samtidige “kunstneriske frembringelser”, kan kaste lys over. At samisk kultur i samtiden kunne si noe om norske forhold i fortiden, var som tidligere nevnt en vanlig antagelse, og var kanskje det som legitimerte mye av forskningen på samiske forhold. Kanskje kan det kalles et dominerende forskningsparadigme? At forholdet kunne gå andre veien, at norsk språk eller norsk kultur kunne vise lån fra samisk kultur var derimot lenge bortimot utenkelig – sett fra et norsk majoritetsperspektiv.<sup>276</sup> Fra samisk hold ble imidlertid dette paradigmet utfordret. Også tidligere nevnte Anders Larsen var opptatt av samisk og norsk sameksistens, at kulturutveksling hadde foregått på tvers av kulturelle kontekster – men han snur perspektivet, kulturutvekslingen hadde gått *begge* veier, det var ikke bare samisk kultur som hadde tatt norsk kultur opp i seg: “Det er jo så at et underlegent folk ikke er den givende, men den mottagende. Dog skulde det være merkverdig at det ikke er kommet et og annet samisk låneord i norsk”, skrev han retorisk i artikkelen “Noen samiske låneord i norsk” i 1931.<sup>277</sup>

Nissen generaliserer i sin beskrivelse. “De elsker de sterke og rene farger”, skriver han, og erfarer samenes “i almindelighet [...] fremtrædende skjønhetsans”.<sup>278</sup> Nissen er dessuten opptatt av hvorvidt objektene han

---

<sup>274</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 103.

<sup>275</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 103. Mine kursiveringer.

<sup>276</sup> Kyllingstad, “Menneskeåndens universalitet”, s. 463–464.

<sup>277</sup> Larsen sitert i Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 215–216.

<sup>278</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 101.

beskriver er *autentiske* uttrykk for samisk kultur. Om knivene han beskriver påpeker han for eksempel at “bladet er dog forholdsvis sjelden finsk arbeide”, og selv om det noen steder finnes “finner som er smeder” så er det et “tillært haandverk”: “Hvad man kalder finnesølv eller lappesølv er saaledes ikke finnernes arbeide, men sølvsmedarbeide fra Norge, Sverige og Finland”.<sup>279</sup> Han avviser likevel ikke alle arbeid som er resultat av kryssfertiliserende prosesser: “Forsaavidt kan ogsaa denne slags sølv-gjenstande være uttryk for finnernes smag og kultur”.<sup>280</sup> Også når han skriver om båndvevning, “det vakreste finske tekstilarbeidet”, tvinges han, på grunn av sin tids syn på kultur som avgrensede enheter, til å vurdere om dette er autentiske samiske uttrykk, “mønstrene – lad gå – er paavirket av nabofolkenes kultur i gammel tid – og kanhænde også baandvæven selv er et laan fra skandinaverne eller finlenderne”, men han konkluderer med at mønstrene “ialfald [er] selvstændig optat og bearbeidet av finnernes smag slik at man nu kan stille den finske baandvævningskunst op som jævnbyrdig ved siden av nabofolkene”.<sup>281</sup>

Problem som oppstår i jakten på “rene”, genuine uttrykk for en kultur er ikke unikt for samisk materiale. Som jeg påpekte over var dette også en sentral tankegang i norsk nasjonsbygging – at noen folk (for eksempel noen bønder, noen steder) og noen gjenstandsgrupper – representerte en mer autentisk *norsk* kultur, mer upåvirket av dansk “bykultur” enn andre. Til tankegangen kom gjerne at endring ble skrevet inn i et forfallsscenario, slik Aubert gjorde når han var bekymret for at “fattigslig byfiff efter modebladenes spinkleste mønstre” hadde “blandet sig med gammel landsens overlevering”.<sup>282</sup>

---

<sup>279</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 98.

<sup>280</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 98.

<sup>281</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 100.

<sup>282</sup> Dette betyr på den andre siden at ikke at bøndenes produksjon utelukkende ble sett å være produkt av selvoppstående prosesser, det ble gjerne identifisert mønstre og former som ble sett å ha utviklet seg i dialog med tidligere europeisk kultur, være eksempelvis varianter av barokk- og rokokkostil, og så videre, men der noe særegenhet “norsk” likevel ble ansett som mulig å identifisere. Her var det de norske bøndene som ble sett som “mottagende” part. Det var det som ble regnet som “moderne” innflytelse som ble sett på som særlig ødeleggende for denne kunstens autenticitet. Se om mer om “folkekunst” i kapittel 4 og kapittel 5

Poenget med å gå inn på Nissens tekst her er midlertid hovedsakelig for å vise at det også fantes motsvar til for eksempel Nielsens påstand om at “Lappen ligger ikke for de høie ting”, sitert over. Det fantes dem som påpekte at ikke bare når det gjaldt båndvevningkunst, men også på andre områder, var samisk kultur “jævnbyrdig ved siden av nabofolkene”.<sup>283</sup> Det fantes altså en egen “finsk kunst” som kunne uttrykke “finsk smag” og “finsk kultur”.

Selv om tonen i boken til tider er svært paternalistisk, og forfatterne opererer innenfor tidens evolusjonistiske referanseramme, argumenterte de imot teorien om “kulturløse naturfolk”. Som sitatet fra Otterbech i bokens innledning viser, var den skrevet utfra en slags kulturel relativisme som sa at ingen folk var helt uten kultur, men det var snakk om forskjellige former for kultur. Anders Larsen var positiv til utgivelsen. I avisen *Samealbmug*, skrev han:

Jeg tenker du vil bli glad naar du ser at Samfolket dog ikke har saa smaa, evner, saa smaa krefter, saa liten dyktighet som mange mener. De er ikke kulturløse. Deres ordsprok, eventyr, folkemelodier og husflid kan godt stilles ved siden av andre folkeslags.<sup>284</sup>

Selv om det stadig kom kritiske motstemmer som talte kulturpluralismens sak, ble myndighetene fornorskingspolitikk strammet til utover i mellomkrigstiden.<sup>285</sup> Den skolepolitiske nemda som hadde utredet et forslag fra Per Fokstad om samisk skoleplan, slo i 1926 fast at “hele folkets egenart og

---

<sup>283</sup> Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 100.

<sup>284</sup> Larsen i *Samealbmug* 11. februar 1922, her sitert i Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 214.

<sup>285</sup> Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 274–280; Eriksen og Niemi, *Den finske fare*, s. 269–274. Per Fokstad fremheves særlig som den som fremmer tankegangen om Norge som en språklig og kulturell pluralistisk stat. Fokstad fikk blant annet støtte av Torleiv Hannaas (1874–1929) som var professor i nordisk språk- og folkeminnevitenskap ved Bergen Museum. Han påpekte det paradoksale i at det var “dansk arv” nordmennene strevde så hardt med å holde oppe, paradoksalt nok på samme måte som norske bønder tidligere hadde blitt “holdt nede” av danskene: “So lenge hev finnane vore nedsedde og trælka at dei til sist sjølve hev kome på den tanken at det er simpelt å vera finn og tala finsk, men fint å knota dansk. Og kven kann undrast på det? Me treng berre hugsa på korleis me norske bønder og hev bøygt rygg for dansken”, Torleiv Hannaas, “Måltyningi i Finnmark”, digitalt tilgjengelig, Ivar Aasen-tunet, publisert 12.03.2013:

[http://www.aasentunet.no/iaa/no/litteratur/forfattarar/gi/hannaas\\_torleiv/M%C3%A5ltynin\\_gi+i+Finnmark.b7C\\_wBLSZ3.ips](http://www.aasentunet.no/iaa/no/litteratur/forfattarar/gi/hannaas_torleiv/M%C3%A5ltynin_gi+i+Finnmark.b7C_wBLSZ3.ips), opprinnelig utgitt i *Norsk Aarbok*, 1923.

begavelse” ikke pekte retning av at det var grunnlag for at samene kunne “heves til et kulturfolk med et eget nasjonalt sprog og kultur”, slik Fokstad hadde argumentert for.<sup>286</sup> Nemda rådet dem heller “å tilegne sig den norske kultur og da først og fremst det norske sprog”.<sup>287</sup>

At samisk kultur skulle representeres side om side med norsk kultur, som en viktig del av norsk kultur – eller at de to kulturene skulle ses som integrerte deler av hverandre, lå fortsatt et stykke frem i tid, selv om Daa som nevnt hadde vært inne på en slik tankegang på 1800-tallet.<sup>288</sup> Først i 1956 ble store deler av de samiske samlingene som var blitt bygget opp i Etnografisk museum overført til Norsk folkemuseum. Det var arkeologen Gutorm Gjessing (1906–1979), Etnografisk museums direktør fra 1947 til 1973, som tok initiativet til overflyttingen bare noen år etter at han tiltrådte stillingen. Argumentet var at samene burde bli “stilt på likefot med andre norske borgere” og ikke behandles som fremmedelement i sitt eget land.<sup>289</sup> Gjessing beskriver i et tilbakeblikk på årene rundt hans tiltredning som direktør, at det den gang var “en merkbar samisk uvilje mot at samisk kultur var utstilt sammen med kulturformer fra negrer, indianerer og andre ‘primitive’”, og ikke på Norsk folkemuseum, som en samisk

---

<sup>286</sup> Skolekommisjonens leder Anton Ræder, i *Den parlamentariske skolekommisjon*, 1926, her sitert i Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 284–285. Også Kristian Nissen som tidligere hadde stilt seg bak kravet om samisk som undervisningsspråk, gikk imot Fokstads forslag fordi forslaget gikk videre enn hva Nissen kunne finne “principielt riktig eller praktisk gjennomførlig”, Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 284.

<sup>287</sup> Ræder, *Den parlamentariske skolekommisjon*, i Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 285.

<sup>288</sup> I Sverige hadde samisk kultur inngått som en del av den svenske representasjonen helt fra begynnelsen av da Nordiska Museet åpnet i Stockholm, med utgangspunkt i Artur Hazelius’ samling. Da institusjonen åpnet i 1873 bar museet navnet Skandinavisk-etnografiska samling, og navnet ble i 1888 endret til Nordiska museet. Daa skal ha hatt Hazelius som forbilde for sitt Etnografiske Museum i Norge. Gutorm Gjessing og Marie Krekling Johannessen påpeker i sitt tilbakeblikk på museets historie i 1957, at Daas syn “[f]ørst i våre dager er [...] blitt et relevant vitenskapelig syn [...]. Men det var selvfølgelig ganske uforenelig med det etnografiske synet til evolusjonistene å blande sammen européisk sivilisasjon med ‘primitive kulturer’”, Gutorm Gjessing og Marie Krekling Johannessen, *De hundre år: universitetets etnografiske museums historie 1857–1957*, Oslo: Forenede trykkerier/Universitetets Etnografiske Museum, 1957, s. 32.

<sup>289</sup> Gutorm Gjessing i forslaget til overføring av samlingen, sendt til Det Akademiske Kollegium ved Universitetet i Oslo i 1951, sitert i Leif Pareli, “En gamle blant nasjonalskattene: om samenes skiftende plass ved Norsk Folkemuseum”, i Trond Bjorli (et al.), *Museum i friluft*, Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004, s. 36–37.



del av nasjonalkulturen.<sup>290</sup> Boken med tilbakeblikket, *Norge i Sameland*, er dedikert til “vennen gjennom mange år Piera (Per) Fokstad”, og overføringen samsvarer med politikken vennen stod for.<sup>291</sup> Fokstad arbeidet som sagt for å vise at Norge bestod av to folk med ulike språk og hver sin kulturelle identitet, og at samene burde få likestilte rettigheter innenfor rammene av nasjonalstaten. Gjessings overflytting, med begrunnelse om at samene slik skulle representeres på likefot med andre norske borgere, harmonerer slik med Fokstads politikk.

Tidspunktet for flyttingen av de samiske samlingene harmonerer også med perspektiv i Eriksen og Niemi sin fremstilling, som ser slutten av 1940-tallet og begynnelsen på 1950-tallet som en gjennombruddsperiode for “den nye samiske organiseringen etter krigen og for statlige tiltak som siktet mot imøtekommenhet for samiske krav”.<sup>292</sup> I 1948 ble Samiid Særvi (Samenes forening) stiftet i Oslo, og i 1953 nedsatte Finnmark et samisk fylkesråd med Fokstad som leder. Denne perioden anses også som begynnelsen på en forandring av norsk skolepolitikk ovenfor samiskspråklige. Noen tiår senere, da Eriksen og Niemi skrev helt i begynnelsen av 1980-årene, så de konturene av en mer enhetlig pluralistisk politikk fra nasjonalstatens side.<sup>293</sup> På denne tiden ble det dessuten fra samisk organisatorisk hold arbeidet for grunnlovfesting av samiske språklige og kulturelle rettigheter, og for opprettelsen av et eget samisk parlament.

Dermed kan fortellingen om samisk nasjonsbygging legges til beretningen om det norske nasjonsbyggingsprosjektet, men begrenset av de samme nasjonalstatlige rammene. Denne prosessen har foregått delvis som en del av og delvis i opposisjon til det norske nasjonsbyggingsprosjektet, i alle fall fra fornorskingsprosjektet skyter fart på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. I det følgende skal jeg særlig rette blikket mot perioden da samisk nasjonsbygging akselererer, da “samisk kunst” virkelig trer frem som begrep og

---

<sup>290</sup> Gutorm Gjessing, *Norge i Sameland*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1973, s. 142.

<sup>291</sup> Gjessing, *Norge i Sameland*, upaginert blad.

<sup>292</sup> Eriksen og Niemi, *Den finske fare*, s. 349.

<sup>293</sup> Eriksen og Niemi, *Den finske fare*, s. 349

institusjon, og bidrar til å etablere den samiske nasjonen både i billedlig, symbolsk og i institusjonell forstand.

### **Samisk nasjonsbygging i Norge og “samisk kunst”**

Mens norsk nasjonsbygging har foregått parallelt med nasjonalstatlig konsolidering fra og med 1814, har samisk nasjonsbygging vært rammet inn av den samme norske nasjonalstaten, men med et delvis motstridende nasjonsbyggingsprosjekt – særlig fordi det norske nasjonsbyggingsprosjektet har vært dominert av forestillingen om Norge som en monokulturell (og ikke en flerkulturell) enhet. Behovet for samisk nasjonsbygging, og på hvilke premisser denne skulle foregå, har altså til en viss grad vært formet av de til enhver tid maktpolitiske grunnpremisser lagt av nasjonalstaten, det være seg i Norge, Sverige, Finland eller Russland. I tillegg er samisk nasjonsbyggingen et prosjekt som *også* har foregått på transnasjonale nivå, det vil si på tvers av nasjonalstatlige territoriale grenser.

Som jeg har forsøkt å vise i det foregående, ble kulturell identitet lenge tenkt som noe som var innskrevet i den menneskelige kroppen, som noe som “lå i blodet” og kunne spores i separate kulturuttrykk som “egentlig” (opprinnelig), tilhørte den ene eller den andre kulturen. Lars Ivar Hansen og Bjørnar Olsen tar i *Samenes historie fram til 1750* utgangspunkt i det i dag dominerende synet om at etnisitet og opprinnelse ikke er “naturgitte spørsmål”, både spørsmålene i seg selv (at slike spørsmål i det hele tatt formuleres) og svarene vi gir dem, er påvirket av historiske og kontekstuelle forhold. De forsøker å skrive *Samenes historie* med utgangspunkt i en modell som ser etnisitet som “en form for kulturell identitet som dannes og vedlikeholdes gjennom kontakt med andre grupper”.<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 42. En modell som skriver seg tilbake til for eksempel Fredrik Barths klassiker *Ethnic Groups and Boundaries*, fra 1969. Hansen og Olsen mener det gir mening å snakke om “samisk etnisitet” som en *retrospektiv* kategori, “fra slutten av siste årtusen f.Kr”, Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 41. Jeg har ikke funnet noe nyere historieverk som gjør en lignende tidfesting og abstrahering av “norsk etnisitet”.

Ulike hendelser kan utløse, forsterke eller forandre gruppeidentitet. Det norske nasjons- og identitetsbyggingsprosjektet på 1800-tallet kan ses som generator også for samisk nasjons- og identitetsbygging. Når samiske kontekster ble usynliggjort, eller fremstilt som å tilhøre “fremmede” kontekster og ikke som en del av norsk nasjonalkultur, må dette ha virket forsterkende også for samisk gruppeidentitet. Historikeren Henry Minde omtaler den norske nasjonsbyggingen som en “matrosjka-dukke” som “åpent for nye problem som krevde spesielle politiske og institusjonelle løsninger, for eksempel egne folkevalgte organ valgt på etnisk basis”.<sup>295</sup> Det etter hvert pan-samiske prosjektet vitner om lignende prosesser i svenske, finske og russiske nasjonalstatlige kontekster, om enn på ulike måter.<sup>296</sup> Samemøtet som fant sted i Trondheim i 1917, viser at en fellessamisk politisk mobilisering på tvers av territoriale grenser mellom Norge og Sverige (og på tvers av store geografiske avstander

---

Dette har antagelig å gjøre med at begrepet “norsk” kan koples til en statsborgerskapsbetegnelse som tilsier at alle norske statsborgere per definisjon er “nordmenn”, i “Svar fra Språkrådet til Likestillings- og diskrimineringsombudet. Om etniske og andre nordmenn”, *Språkrådet*, <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/hva-skjer/Aktuelt/2006/Likestillingsombudet/Svar/>, sist besøkt 06.07.2015. Hansen og Olsen kommer også inn på dette: “Mens konsolideringen av de nordiske nasjonalstatene gjorde spørsmål om de nordiske folks herkomst og historiske status overflødig (Norges historie var per definisjon norsk), har debatten om samiske rettigheter ført til fornyet aktualitet omkring spørsmålet om tilkomst av samisk etnisitet (og samenes historie generelt)”, Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 42. Men som jeg har påpekt tidligere i kapitlet, var altså dette spørsmålet viktig for historikere som skrev i den norske nasjonsbyggingens tidlige fase (for eksempel Keyser, Munch og Sars), da det var viktig å holde frem nordmenn som et “eget folk” (ordet “etnisitet” var enda ikke i bruk) som kunne føre sin historie tilbake til lenge før “danskertiden”.

<sup>295</sup> Minde sikter her til det norske Sametinget som åpnet i 1989, Henry Minde, *Diktning og historie om samene på Stuoranjárga*, Kautokeino: Sámi instituhtta, 2000, s. 134.

<sup>296</sup> Litteraturviter Harald Gaski ser Anders Fjellner (1795–1876), født i Härjedalen, som en av de første som forsøker å forme en pan-samisk identitet på tvers av de nasjonalstatlige grensene som var i ferd med å etableres i perioden. Fjellner skrev det mytiske diktet *Biejjen baernie* (publisert i 1849) som gjerne blir betegnet som samenes nasjonalepos. Eposet har fått form som en diktsyklus som forteller om *Solsønnens frieri i jettenes land*, som er diktets tittel på norsk. Gaski ser konturene av Fjellners pan-samiske prosjekt både i diktets form og innhold. For det første baserer Fjellner seg på fortellinger han har blitt fortalt både i sørsamiske og i nordsamiske områder. For det andre er det i følge Gaski påtagelig hvordan Fjellner har strebet etter å finne termer og metaforer fra forskjellige samiske språk. Han ser Fjellners prosjekt som et forsøk på å vise at det fantes en felles-samisk litterær arv, Harald Gaski, “Indigenism and cosmopolitanism: a pan-Sami view of the indigenous perspective in Sami culture an research”, i *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples*, vol.9, nr. 2, 2013, s. 114–115. Se også Veli-Pekka Lehtola, *The Sámi People: Traditions in Transition*, Fairbanks: University of Alaska Press, 2004.

internt i Norge), skjedde forholdsvis tidlig i det norske nasjonsbyggingsprosjektet, bare vel hundre år etter at Norge i det hele tatt eksisterte som statsdannelse.<sup>297</sup> Zachariassen skriver at det “i åra fra 1917 til 1921 var et sterkt ønske om å samle alle samane i Norge, både nord- og sørsamar, i eit etnisk felleskap”, men at mobiliseringsarbeidet ikke førte frem og snarere ledet over i en periode med mindre synlig organisert samisk aktivitet i norsk offentlighet, før samisk etnopolitikk igjen aksentueres i etterkrigstiden.<sup>298</sup> Den mer uorganiserte aktiviteten (som likefullt kunne ha politisk brodd), må derimot sies å ha pågått uavbrutt gjennom hele perioden.<sup>299</sup>

I forbindelsen med en svensk presentasjon av Nils Nilsson Skum blir det påpekt at “från samiskt håll värderades tidigt samernas konst som en motkraft mot den devalvering av samekulturen som många ansåg ha pågått fram till 1900-talets mitt”.<sup>300</sup> Dette samsvarer med strategien jeg har pekt på i det foregående, med henvisning til aktivitetene til Saba, Larsen og Fokstad. Reindriftsinspektør Nissen er som sagt den første kilden til formasjonen “samisk kunst” i mitt materiale, deretter følger kunsthistorikeren Harry Fetts artikkel, som jeg skal gå nærmere inn på i kapittel 4. I den svenske teksten sitert over, er det imidlertid tidligere nevnte Per Fokstad som fremheves som en viktig aktør i framhevingen av “samernas konst” som politisk motkraft fra samisk hold. I 1953 holdt han sitt innlegg “Litt om samisk kunst” på den første Nordiska samekonferensen, som

---

<sup>297</sup> Flesteparten av de cirka 100 samiske deltakerne kom fra sørsamisk område, men det var også 20 svenske samer og tre nordsamiske deltakere, Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 235, s. 231.

<sup>298</sup> Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 307–312.

<sup>299</sup> Minde har fremhevet at det som gjerne blir kalt den samiske “fimbulvinteren” ikke var identisk med at et samisk identitetsfelleskap forsvant, men at det ble aktivert i andre sammenhenger enn der nasjonalstatens monokulturelle hegemoni dominerte. Det vil si i mer uformelle eller private sammenkomster, Henry Minde, “Den samepolitiske mobiliseringens vekst og fall ca. 1900–1940”, i Øystein Sørensen, *Nasjonal identitet et kunstprodukt?*, Oslo: Norges forskningsråd, 1994, s. 137–138. Zachariassen mener at istedenfor etnopolitisk mobilisering, kanaliserte Fokstad, og andre som hadde vært del av den samiske opposisjonen, den politiske aktiviteten gjennom Arbeiderpartiet de kommende årene. Han mener at Arbeiderpartiets fokus på å samle Nord-Norge som en enhet med særlige regionale interesser og krav, overskygget etnopolitiske forskjeller internt i partiet i denne perioden, Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 313–317.

<sup>300</sup> Lars Thomasson, “Nils Nilsson Skum”, i *Svenskt biografiskt lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=6029>, sist besøkt 10.07.2015.

fant sted i Jokkmokk.<sup>301</sup> Denne teksten er svært interessant av mange grunner, især fordi den viser at det tidlig på 1950-tallet var behov for et samisk begrep som kunne dekke den spesialiserte billedkunst-betydningen.

Fokstads tale har på samisk tittelen “Sábmelažžaid koan'stačep'pudat”, noe som signaliserer at Fokstad, eller konferansearrangørene, har forsøkt å finne et ord som samsvarer med kunst-begrepet “post 1750”, istedenfor å anvende for eksempel det eksisterende *duodji*-begrepet eller mer spesifikke termer for billedskapende aktiviteter, som *sárgut*, et nordsamisk ord for å streke, tegne eller risse.<sup>302</sup> Det nordsamiske *koan'sta* skrives i dag *goansta* tilsvarende “kunst” i betydningen “noe som er vanskelig å gjøre”, “knep” eller “tryllekunst”.<sup>303</sup>

Det har vært lagt mye vekt på at et eget samisk kunstbegrep kom til først på 1970-tallet. I utredningen fra 1995 om et Samisk Kunstmuseum, et arbeid som var ledet av kunsthistoriker Per Bjarne Boym, står det for eksempel at “samiske kunstnere” hadde “fra slutten av forrige århundre” markert seg i “nordisk kunstliv”, “men”, heter det videre

det var først på 1970-tallet at virksomheten til mennesker som i hovedsak arbeidet som kunstnere ble så omfattende at det oppstod et behov for et nytt samisk begrep om kunst, et begrep for noe som i dette omfanget ikke tidligere hadde vært utskilt som egen virksomhet innen duodjitradisjonen.<sup>304</sup>

Bruken i Fokstads innlegg fungerer som en påminning om at behov for å gripe noe som billedkunst, som en egen virksomhet, har en lengre og mer kompleks historie i samiske språk enn den konkrete tidfestingen av *dáidda*-begrepet

---

<sup>301</sup> Per Fokstad, “Litt om samisk kunst”, i Kalle Nickul, Asbjørn Nesheim, Israel Ruong (red.), *Sámiid dilit. Föredrag vid Den nordiska samekonferansen Jokkmokk, 1953*, Oslo: Merkur Boktrykkeri, 1957, s. 102–109.

<sup>302</sup> Nickul, Nesheim og Ruong (red.), *Sámiid dilit. Föredrag vid Den nordiska samekonferansen Jokkmokk, 1953*, s. 21. Det er bare konferanseprogrammet som har samisk tekst. Selve foredragstekstene er bare gjengitt på norsk, svensk eller finsk. Jeg vet derfor ingenting om Fokstads ordvalg i teksten forøvrig, og heller ikke om det er han eller noen andre som har valgt den samiske tittelen i programmet.

<sup>303</sup> Se for eksempel Konrad Nielsen, *Lappisk ordbok: grunnet på dialektene i Polmak, Karasjok og Kautokeino*, bind 2, Oslo: Aschehoug, 1934, s. 141, se for eksempel “guonsta”, i *Neahttadigisánit*, [http://sanit.oahpa.no/detail/sme/nob/goansta.html?no\\_compounds=true&lemma\\_match=true](http://sanit.oahpa.no/detail/sme/nob/goansta.html?no_compounds=true&lemma_match=true), sist besøkt 23.03.2016, for den nyere nordsamiske skrivemåten.

<sup>304</sup> Per Bjarne Boym (et al.), *Čilgehus Sámi Dáiddamusea birra/Utredning om Samisk Kunstmuseum*, Karasjok: Sámi Dáiddaguovddás, 1995, s. 29.

omkring 1970 tilkjennegir. Avgrensingen i Boym-utredningen synes å være fundert på mye strengere krav til intern begrepsdannelse i det samiske samfunnet enn i mange andre samfunn. På norsk har det jo enda ikke blitt utviklet et eget begrep for kunst. Ordet skal ha kommet inn i det norske språket fra tysk via dansk, og som historien ovenfor har vist, ble billedkunstbegrepet her gitt tilbakevirkende kraft, slik at en diakron kunsthistorie kunne skrives frem på basis av objekter fra fortiden som ikke nødvendigvis var laget som “kunst”. Samiske språk er som andre språk dynamiske og fleksible og det virker å være noen grunn til at ikke “kunst” skulle ha en kompleks historie som låneord med en rekke betydninger også i disse språkene, noe Fokstad bruk er et eksempel på.

Fokstad starter sitt innlegg med å påpeke at “Samisk kunst er meget omfattende”, og at han presiserer at hans fokus er “samisk bildende kunst” representert ved Nils Nilsson Skum og John Savio (1902–1938).<sup>305</sup> Før det hadde Fokstad i 1941 skrevet en omtale av den omfattende minneutstillingen som ble holdt over Savio i Oslo Kunstforening samme år. Minneutstillingen i Oslo tydet på noko “nytt og storfelt”, skrev Fokstad den gang, og fortalte at “fleire av Oslo sine kjende målarar held utstillingen for å vera den største oppleving dei har havt på mange år, og karakteriserte Savios teikningar som noko av det mest fengslende i norsk kunst”.<sup>306</sup>

Foredraget i 1953 starter som argumentasjon for kunstens betydning i alle samfunn; kunsten er verdiskapende og verdiformende, den er vekkende og stimulerende.<sup>307</sup> Fokstad ser i sin samtid oppløsningstendenser alle steder, en åndelig og kulturell devalueringssprosess, sier han, “holder på å nå også oss samer. Vi samer lever jo ikke lenger isolert”.<sup>308</sup> Senere i foredraget kopler han det åndelige og kulturelle forfallet han ser i samtiden med “den moderne livsform” – “den tekniske utviklingen, elektrisiteten og de gode

---

<sup>305</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 102.

<sup>306</sup> Per Fokstad, “Samane sin store kunstnar syner folket Finnmark”, i *Form og farge. Maanedsskrift for husflid, smaaindustri og folkekunst*, Norheimsund: Hardanger Industrilag, 1941, s. 38–39. For mer om Fokstads omtale, og minneutstillingen over Savio i 1941, se kapittel 3.

<sup>307</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 102.

<sup>308</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 102.

kommunikasjonsmulighetene”, og han lar kunstneren Savio representere en bekymring for at “dette i det lange løp kan virke oppløsende på det samiske folket”.<sup>309</sup> Kunsten kan være et botemiddel for slike oppløsningstendenser, mener Fokstad, den kan “aktivisere oss åndelig og kulturelt”, “når en vond og vanskelig tid møter et folk eller en folkestamme så tyr det til sin kunst”: “Da kan kunsten bli en fakkellampe som lyser og ei lysstøtte som holder folkestammen oppe”.<sup>310</sup> Igjen lanseres altså kunsten som en konstant faktor i et samfunn. Kunsten ses både som beviset på og resultatet av et nasjonalt felleskap, samtidig som kunsten blir et samlende element i opprettholdelsen av dette felleskapet.

Fokstads presentasjon kan selvfølgelig koples til den dominerende fremstillingen som beskrev kulturer som isolerte enheter, drevet frem av indre essens, der innslag “utenifra” ble sett å true en indre opprinnelig og autentisk kulturtilstand. Samtidig kan forfallsbeskrivelsen hos Fokstad kanskje særlig leses som et retorisk virkemiddel i en situasjon der han opplevde en “devaluering blant oss samer”, som ytret seg som “likegyldighet og interesseløshet når det gjelder våre vitale interesser”, slik at behovet for å støtte opp om botemiddelet – kunsten – ble ytterligere understreket.<sup>311</sup> I tiden da Fokstad skrev sitt innlegg hadde fornorskingsprosessene pågått i mange år, og selv om den offisielle politikken begynner å mykes opp i etterkrigstiden, som Eriksen og Niemi påpeker, fortsatte virkingene av den. At den statsautoriserte fornorskingspolitikken (som vitterlig kom “utenifra”) hadde undergravet manges identifikasjon med samisk kultur, er et faktum.<sup>312</sup>

---

<sup>309</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 108.

<sup>310</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 102.

<sup>311</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 102.

<sup>312</sup> Henry Minde påpeker at de kulturelle, sosio-økonomiske og sosialpsykologiske konsekvensene av fornorskingspolitikken må ha vært omfattende, og dessuten at når emnet er såpass lite utforsket, så sier det også noe om hvor tabubelagt det er: “Det var en utbredt oppfatning i enkelte kyststrøk der samene tidligere var i flertall, at samisk språkrøkt er fåfengt. Mens fornorskinga blant de som soknet til samebevegelsen ofte må ha resultert i bitterhet og opposisjon, var altså reaksjonen blant de ‘lojale norske undersåtter’ av samisk herkomst ofte skam, enten på vegne av sine forfedre og stammefrender som fremdeles snakket vedkommendes morsmål eller på egne vegne, om eleven selv ikke maktet å lære seg norsk godt nok. Vi har sett at ‘den samiske smerten’ kan ha vært utbredt blant de som var i opposisjon, men sannsynligvis enda mer djupfølt og traumatisk blant de som ivrigst prøvde å tilpasse seg fornorskingspresset. Slik sett var det mange ganger den sistnevnte gruppa som kom til å inneha

Fokstad, som var en sentral politiker, var selvfølgelig svært klar over betydningen av innlegget han skulle holde på konferansen i Jokkmokk, der beslutningstagere med og uten samisk bakgrunn fra hele Norden deltok. Minde omtaler konferansen i 1953 som “rammeverket for den nye samiske organiseringa”, som førte til opprettelsen av Nordisk sameråd i 1956, som blant annet ble viktig for å få samiske saker på dagsorden i Nordisk råd.<sup>313</sup> Hensikten med Fokstads innlegg var ikke bare å gi en orientering om billedkunst. I lys av den lange historien med nedvurderingen av samisk kultur, må det å bringe frem begrepet “samisk kunst” i seg selv ses som en politisk handling. Til tross for forelesningens forsiktige tittel, “Litt om samisk kunst”, er det liten grunn til å tro at Fokstad ikke så talen som et svært viktig politisk innlegg. Tvert imot vitner innlegget om den store betydningen han tilla kunst i nasjonsbyggingsprosesser.

Fokstad snakker om en kollektiv “kunstsans” som hviler i det samiske folk. “Samefolket har anlegg for kunst”, sier Fokstad, og “kunstsansen kom fortrinnsvis til lødligst uttrykk” i tekstil båndvev og ornamentikk, “på dette området var samisk folkekunst rik. Samisk husflid vitner om ekte kunstsans”.<sup>314</sup> Han nevner også “joiking, samiske folketoner”, og en høyt utviklet “muntlig fortellerkunst”, før han går over på kunstnerindividene, Skum og Savio.<sup>315</sup> Slik får han vist at en avgrenset og særegen “samisk bildende kunst” i samtiden, springer

---

den alvorligste offerrollen”, Henry Minde i “Fornorskinga av samene. Hvorfor, hvordan og hvilke følger?”, i *Gáldu čála: tidskrift for urfolks rettigheter*, nr. 3, 2005. Det er også klart at skepsisen mot dyrkingen av nasjonale forskjeller i kjølevannet etter andre verdenskrig bidro til å mistenkeliggjøre samiske revitaliserings forsøk. Det ble fremmet et sosialt og etnisk likhetsideal basert på en standardisert norsk identitet, uten at det ble tatt hensyn til at utgangspunktet for denne slettes ikke var nøytralt. For mer om dette, se Ivar Bjørklund, *Sápmi: en nasjon blir til*, Tromsø: Tromsø museum/Samisk etnografisk fagenhet, 2000, s. 6–17.

<sup>313</sup> Konferansene ble arrangert med tre års mellomrom fra og med 1953, og det Nordiske samerådet ble valgt på disse konferansene, Henry Minde, “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise: kampen for en ny samepolitikk 1960–1990”, i Bjørn Bjerkeli og Pers Selle (red.), *Samer, makt og demokrati. Sametinget og den nye samiske offentligheten*, Oslo: Gyldendal, 2003, s. 100. Om konferansen i et nært historisk perspektiv, se Hjalmar Pavel, “Jokkmokk-konferansen og det som har fulgt i dens spor”, i *Sameliv. Samisk Selskaps Årbok/Sámi ællin. Sámi særví jakkgirji. 1953–1955*, Oslo: Brøgger's Boktrykkeris Forlag, 1955, s. 96–108. Rådet har i dag navnet Samerådet, og har etter opprettelsen av Sametingene i Norge, Sverige og Finland fått en NGO-status (Non-Governmental Organization).

<sup>314</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 103.

<sup>315</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 103.



ut av en lang visuell- og materiell tradisjon.<sup>316</sup> Denne strategien er ikke ulik den Dietrichson valgte da han slo fast at det var lov til å tro på en fremtid for “norsk kunst” fordi det fantes spor etter en “af egne kunstneriske Kræfter ledet Kunst” i fortiden.<sup>317</sup>

Det er særlig Savio som Fokstad mener har den rette “nasjonale bevissthet”, og han tillegger Savio “en tvilens orm” som “gnog ved hjerterota hans når det gjalt trua på sitt folks fremtid”.<sup>318</sup> Når “undergangstemningen” grep Savio, lyder det hos Fokstad, fant han den “indre styrken i samefolket sjøl, i det egenartede samefolkets vesen. Samene måtte realisere seg sjøl etter sitt lynne, dersom de skulle leve”.<sup>319</sup> Slike setninger klinger sammen med Fokstads egne politiske kamp for en samisk selvhevdelse som han mente måtte komme “innenifra” og hente næring i samisk kultur, et standpunkt det ikke nødvendigvis var enighet om i samtiden. I følge Minde ble Fokstad etterhvert skjøvet i bakgrunn i Arbeiderpartiet fordi han “gikk ensidig inn for samesaker”.<sup>320</sup> I 1953 var Fokstad leder av det nyopprettede samiske rådet for Finnmark, et utvalg som lederen av Arbeiderpartiets lokallag og senere ordfører i Karasjok, Hans Rønbeck (1912–1994), hadde sagt nei til å være med i fordi han var uenig i at et slikt råd i det hele tatt skulle opprettes. I sitt svarbrev til fylkesmann i Finnmark, skrev Rønbeck:

Flertallet av den samisktalende befolkning anser seg som en del av det norske folk, og er derfor bitre motstandere av alle tiltak som er egnet til å skape et skille, og dermed fremelske minoritetsfølelsen som nå er i ferd med å forsvinne helt.<sup>321</sup>

Minde skriver at i ordskiftet i Finnmark fikk folk høre at “valget stod mellom samisk kultur” og “distrikts- og velferdspolitik”, og at “man måtte være villig til å ofre enkelte ting som i virkeligheten er dødsdømte”, fordi “ingen kan leve av

---

<sup>316</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 103.

<sup>317</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker*, s. 3.

<sup>318</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 104, s. 106.

<sup>319</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 106.

<sup>320</sup> Minde, “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise”, s. 95–96.

<sup>321</sup> Hans Rønbeck i brev datert 18. juni 1953, gjengitt i “Hans Rønbeck. Nei til Samisk råd”, i *Tilleggsmateriale til boka Samisk skolehistorie 1*, 2005, <http://skuvla.info/skolehist/sameradhr-tn.htm>, sist besøkt 22.04.2016.

kultur”.<sup>322</sup> Også forfatteren Sigbjørn Hølmebakk (1922–1981) sin kronikk i Dagbladet 15. juni 1959, gir et inntrykk av periodens meningsmotsetninger, både nasjonalt og i Finnmark:

[S]pråkstriden er bare det ytre tegn, frontlinjen i en kamp hvor større ting står på spill. Til syvende og sist er det et spørsmål om samenes være eller ikke være, om de skal fortsette som egen folkegruppe med sitt språk, sin særegne kultur og tradisjon, eller om denne minoritet skal opphøre å eksistere. Selv om motsetningene til en viss grad er geografisk betinget – det er jo særlig i de samisktalende distrikter at spørsmålet er aktuelt – er det likevel ikke nok å si at det dreier seg om et motsetningsforhold mellom samer og nordmenn. En finner samer blant de ivrigste fornorskningstilhengere, på samme måte som nordmenn ofte er de beste talsmenn for samisk språk og kultur. Men grenselinjen er likevel klar nok, og sterkt forenklet ser den slik ut: Den ene gruppe mener at den eneste sjansen samene har for å møte den moderne tidsalder som nå for full fart er i ferd med å erobre Finnmark, er nettopp å bygge på den samiske egenart og kulturtradisjon. Bare på denne måte har de muligheter til å hevde seg på like fot. Derfor er det en livsbetingelse at det samiske språk blir holdt i hevd. Motparten mener at dette er romantisk ønsketenkning. Samene er nordmenn, og de må ta konsekvensen av det. Samisk språk og kultur er bare en hindring som helst bør ryddes av veien. Kast koften og komagen på bålet, glem at du er same, og fram for alt: glem ditt samiske språk, så skal du være min bror og du skal lenge leve i landet!<sup>323</sup>

Slike meningsbrytninger som Fokstad var involvert i, både før og etter konferansen i Jokkmokk, setter hans innlegg om “samisk kunst” i kontekst. Med Savio som alliert fremmer Fokstad sine bekymringer for fremtiden. Savio er “full av angst” for oppløsningen av det samiske folket, sier Fokstad:

Derfor vil han i sin kunst vise at samene har rett til å leve i kraft av sin egenart. Denne egenarten har jo engang vært lyset i mørket og skystøtta om dagen, en ledestjerne og siste vilje, som i ytterste nød, i vonde og farlige tider, med trusselen om utsettelse, har reddet samene. Å prøve å forandre den ved ytre påtrykk og påvirkning betyr å yte vold mot det samiske folket, for det betyr å skifte leie for de indre livsstrømninger.<sup>324</sup>

Her appellerer Fokstad til tanken om at det fantes et essensielt felleskap, en iboende samisk egenart, som det måtte tas hensyn til i formingen av et samisk

---

<sup>322</sup> Rønbeck sitert i Minde, “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise”, s. 96.

<sup>323</sup> Hølmebakks kronikk, med tittelen “Karasjoks lokale pave”, i *Dagbladet* 15. juni 1959, gjengitt i *Samisk skolehistorie* 2, 2007, <http://skuvla.info/skolehist/pave-n.htm>, sist besøkt 22.04.2016.

<sup>324</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 108.

samfunn for fremtiden. Han ville ha slutt på “samefolkets flukt fra seg sjøl, fra sin egenart”.<sup>325</sup> Mot slutten av innlegget skisserer han fremtidsvisjonen han opplever at Savio hadde da han skapte tresnittet som Fokstad titulerer som *Same* (ill. 6):

Til slutt så han sitt folks framtid i en stor visjon og skapte “Same”, han som vendte sitt barske værbitte og magre ansikt mot dette *samfunnet som truer med å utslette hans folk*. Han ser rolig og trygg mot den nye tid. Det er ingen angst i ham [...]. Han er *fortrolig med alle faser i det moderne liv*. Men betrakter en nærmere denne skikkelsen, vil en snart oppdage at han framleis har noe av viddas sus over seg [...]. I sperreilden i kunstnerens eget sinn mellom den truende faren og utslettelsen på den ene side og den samiske egenarten og drømmen på den annen side har John Savio i dette tresnittet forsøkt å skape framtidens same. Han har i spenningsforholdet mellom *to adskilte kulturer* tegnet *den nye sametypen med djupe røtter i sitt folks vesen*.<sup>326</sup>

Denne fremtidsvisjonen, med “den nye sametypen”, som går rakrygget inn i fremtiden, trygg på seg selv og sin kulturforankring, samsvarer nok med Fokstads egne håp for fremtiden. Men for at denne fremtidsvisjonen skulle kunne bli realitet er det tydelig at Fokstad mener at samisk kultur må fremmes som noe å være stolt over, som noe det var verdt å ta vare på og mulig å ta med seg inn i fremtiden. Kort sagt at det var mulig å forene “det moderne liv” og samtidig beholde det som ble sett på som samiske tradisjoner og bygge videre på dem. Det er “sine egne” Fokstad henvender seg til. Den implisitte leseren, eller tilhøreren, er en del av det felleskapet Fokstad snakker om og henvender seg til. Mens Nissen, identifiserer seg med et annet felleskap når han skriver om “finsk kunst”, og er opptatt av at den også “vilde kunde fortælle os adskillig også om os selv”, er Fokstad en del av felleskapet han beskriver når han snakker om “samisk kunst”. Han maner til oppvåkning “blant oss samer”, til et “vi” som skal bli bærere av “verdiskapende vilje til kultur”.<sup>327</sup> Det er devalueringprosesser som kommer innenifra han vil til livs.

Fokstad tar tak i sentrale element i nasjonsbyggingsprosjekter. Han setter samtidens kunst inn i en lang tradisjon og en kulturell kontekst som forteller om

---

<sup>325</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 106. Min kursivering.

<sup>326</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 108–109. Min kursivering.

<sup>327</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 102.

et sammenhengende identitetsfelleskap fra fortid til samtid, via en kunst som forteller om “djupe røtter i sitt folks vesen”.<sup>328</sup> Han viser at en forening av fortid og framtid er, ikke bare er mulig, men nødvendig, påpeker at det i fortid (og i samtid) fantes (og finnes) en kultur som forener og kan være kilde til stolthet. Som Mansfield fremhevet ble kunst et viktig tegn for å bevise “cultural abundance” og dermed “nasjonens robuste helse”, både i egne og andres øyne. Kunst kunne virke forenende for et felles “vi” og gi næring til nasjonal stolthet. Smith betegnet nasjonsbygging som et eliteprosjekt der noen få går foran, mens det større publikum må “konverteres til en nasjonal idé”, med kunst som sentralt element for å “se nasjonen” og å “høre dens kall”. Savio lanseres av Fokstad som en slik veiviser i samisk nasjonsbygging, nesten en frelser, en som peker ut kursen for det som skal komme, men som bukker under på grunn av denne kampen. Savio døde ung, påpeker Fokstad, men årsaksforklaringen er ny: “Han stupte fordi han ikke kunne utløse de skapende krefter i sitt folk”.<sup>329</sup> Innlegget avslutter profetisk og visjonært:

Men en gang kommer den tid da samene vil forstå at Savios kunst angår dem fordi den har samisk preg. Samisk ungdom kommer til å stå foran den, nikke gjenkjennende til den og hente nye krefter i den for å kunne klare å leve videre sitt menneskeverdige liv.<sup>330</sup>

Hos Fokstad går mulighetene for samiske politiske rettigheter og kunst- og kulturspørsmål hånd i hånd, de kan ikke skilles. Han satte etablering av en rekke kulturinstitusjoner på agendaen, og skal blant annet ha foreslått opprettelsen av et “kulturinstitutt for samene” i 1937, og på begynnelsen av 1960-tallet utarbeidet forslag om etableringen av “samiske kulturhus”, “[s]om et vesentlig ledd i bestrebelsene for å ivareta den samiske befolkningens tradisjoner og

---

<sup>328</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 109.

<sup>329</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 109.

<sup>330</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 109.

egenart, for å styrke deres samhold og selvfølelse”, heter det i forslaget fra 1953.<sup>331</sup> Formuleringen klinger fint sammen med Fokstads innlegg fra samme år.

Det skulle gå enda noen tiår før slik institusjonsbygging på kulturens område virkelig skjøt fart, men allerede i 1930-årene fantes spirene til det som senere ble et samisk nasjonalmuseum. Museumsforeningen for De Samiske Samlinger i Karasjok, som ble formelt stiftet i 1939, arbeidet for etableringen av et eget samisk museum.<sup>332</sup> Foreningen skal tidlig ha fremmet sine planer ovenfor kulturdepartementet og sentrale personer innenfor den norske museumssektoren.<sup>333</sup> I tillegg fokuserte foreningen på innsamlingsarbeid, og det ble samlet inn 430 gjenstander. Denne samlingen, som ble utstilt i et privathus, gikk dessverre tapt under tyskernes tilbaketrekking fra Finnmark i november 1944. Den såkalte brente jords taktikk utslettet mange spor etter Finnmarks materielle kultur.<sup>334</sup> Etter krigen ble samlingen bygget opp igjen av daværende samlingstyrer Katrine Johnsen, hun skal ha foretatt innsamlingsreiser nedover begge sider av Tana-elva, samt til Enare-området.<sup>335</sup> Samlingen ble oppbevart på

---

<sup>331</sup> Forslaget om et samisk kulturinstitutt skal ha blitt fremmet sammen med rektoren på Øst-Finnmark fylkesskole i Tana, M. Bremer, mens forslaget om kulturhus var utarbeidet sammen med distriktslegen Øivin Aarflot, Odd Mathis Hætta, “Per Fokstad. Portrett av en visjonær samisk pioner”, i John T. Solbakk (red.), - *dasgo eallin gáibida min soahtái ja mii boahitit - mii boahitit dállán!* 1919–1999. *Norgga beale sámiid vuosttas riikkasearvvi 80-jagi ávvun / - selve livet kalder os til kamp og vi kommer - vi kommer straks!* 1919–1999. Til 80-års markering av den første samiske riksorganisasjonen i Norge, Karasjok: Čálliidlagádus, 1999, s. 78. Fokstads visjon om et kulturinstitutt ble realisert i 1973 med etableringen av Nordisk Samisk Institutt, opprettet som en del av Nordisk Ministerråds organisasjon. Instituttet rettet sin virksomhet særlig mot forskning og er i dag en del av Samisk høgskole/Sámi allaskuvla i Kautokeino som ble etablert i 1989.

<sup>332</sup> Foreningen eksisterer fortsatt og heter i dag SVD-Sámiid Vuorká-Dávviid museasearvi/Museumsforeninga for DSS-De Samiske Samlinger, se for eksempel Gudrun E. Eriksen Lindi, “Museumsforeninga i Karasjok 70 år: samiske kulturminner i fokus”, i *Lokalhistorisk magasin*, nr. 4, 2009, s. 26–28.

<sup>333</sup> Berit Åse Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS): museets virksomhet fra 1971 til 2012”, i Kåren Elle Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat: De Samiske Samlinger: 40 jagi/år, 1972–2012*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2014.

<sup>334</sup> Mesteparten av foreningens protokoller gikk også tapt, men da foreningens styre kom sammen etter krigen ble katalogen over samlingen forsøkt rekonstruert, Berit Åse Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 4–5.

<sup>335</sup> Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 6.

Den samiske ungdomsskolen i Karasjok, som åpnet i ny bygning i 1951.<sup>336</sup> I 1955 fikk museumsforeningen tildelt tomt av kommunen, og tre år senere ble et gårdsanlegg fra Jávrebáinjárga flyttet til tomten. Berit Åse Johnsen, som er seniorkonsulent ved De Samiske Samlinger, skriver at det fra offentlige myndigheter var vanskelig å vinne gehør for opprettelsen av et lokalmuseum, og ordlyden i planene ble i 1966 endret til “et samisk spesialmuseum ‘for samenes eget område’”.<sup>337</sup> I 1968 ble det bevilget penger til oppstarten av arbeidet med et nytt museum, hvorav Norsk kulturråd stod for mesteparten av tildelingen.<sup>338</sup>

I 1972 ble museumsbygget kjent som Sámiid Vuorká-Dávvirat – De Samiske Samlinger åpnet. Museet hadde den gang status som samisk særmuseum finansiert av kulturdepartementet, før museet i 1996 fikk status som samisk nasjonalmuseum.<sup>339</sup> I 2002 kom museet inn under Sametingets forvaltningsområde, da ble alle museer som hører inn under Sametingets forvaltning likestilte og De Samiske Samlinger mistet sin særstatus som nasjonalmuseum. Alle museer som er underlagt sametinget er i dag erklært som “nasjonale samiske museer”, men museet i Karasjok står likevel i en spesiell

---

<sup>336</sup> Den samiske ungdomsskolen var etablert av Samemisjonen og kom i gang i 1936, men byggingen av eget skolebygg ble utsatt på grunn av krigen. Skolen blir også kalt Den samiske folkehøgskolen.

<sup>337</sup> Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 6.

<sup>338</sup> Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 7.

<sup>339</sup> Det vil si at museet fikk status som “nasjonalmuseum for samisk kultur i Norge”. En slik status innbar at museet skulle finansieres direkte av den norske stat, organisert som en stiftelse der størstedelen av styret ble oppnevnt av norske myndigheter og Sametinget. Sametinget uttrykte misnøye med denne museumsmodellen, og ønsket at museer definert som “samiske museer” skulle underordnes samisk myndighetsområde. I 2002 fikk derfor Sametinget full administrativ autoritet over alle samiske museer i Norge. Det vil si at Sametinget distribuerer den nasjonalstatlige museumsfinansieringen, og har det administrative, politiske og muselogiske hovedansvar, Arne Bugge Amundsen, “National Museums in Sápmi”, i Peter Aronsson og Gabriella Elgenius (red.). *Building National Museums in Europe 1750–2010: Conference Proceedings from EuNaMus: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna 28–30 April, 2011*, [http://www.ep.liu.se/ecp\\_home/index.en.aspx?issue=064](http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064), Linköping: Linköping University Electronic Press, 2011, s. 741–742. Om definisjonen “samisk museum”, se for eksempel Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*, s. 22–23. I dag er den samiske museumsstrukturen fordelt på 6 enheter, der hver enhet kan omfatte flere museer, og med en geografi som strekker seg fra Snåsa i sør til Sør-Varanger i nordøst. For en oversikt over samiske museer i Sverige, Finland og Russland, i tillegg til museene i Norge, se Vuokko Hirvonen, “Sámi museums and cultural heritage”, i Goodnow og Akman (red.), *Scandinavian museums and cultural diversity*, s. 23–29. Museumsenheten De Samiske Samlinger har siden 2006 inngått i stiftelsen RiddoDuottarMuseat, som i tillegg til museet i Karasjok, omfatter Kautokeino Bygdetun, Kokelv sjøsamiske museum og Porsanger museum.

posisjon fordi det er samlet gjenstander fra ulike geografiske kontekster og på tvers av nasjonalstatlige grenser, med ambisjon om å favne “hele det samiske bosettingsområde”.<sup>340</sup> I et intervju i *Nordlys* i 2013 understreket daværende styreleder i Stiftelsen De Samiske Samlinger, Thoralf Henriksen, at “[d]et som er unikt med De Samiske Samlinger er at det huser gjenstander fra både Norge, Sverige, Finland og Russland”.<sup>341</sup> Samlingen omfatter omkring 6000 gjenstander, i tillegg til 11 bygninger og 11 300 fotografier.<sup>342</sup>

Helt fra museumsbyggets planleggingsfase ser billedkunstfeltet ut til å ha vært i fokus. Allerede i 1969 ble det skrevet kontrakt med kunstneren Iver Jåks (1932–2007), for at han skulle ha ansvar for “innvendig estetisk tilrettelegging” i bygget som var tegnet av arkitektene Magda Eide Jessen og Vidar Corn Jessen.<sup>343</sup> Jåks, som i løpet av 1950-tallet tok utdanning både ved Statens Håndverks- og Kunstindustriskole i Oslo og Kunstakademiet i København, hadde vært involvert i arbeidet med Norsk Folkemuseums første samiske utstilling, som åpnet i 1958. Med Jåks’ utsmykninger fikk De Samiske Samlinger helt fra starten av to verk som skulle bli svært sentrale i samisk kunsthistoriografi, betongrelieffet *Gudenes*

---

<sup>340</sup> Bugge Amundsen, “National Museums in Sápmi”, s. 733, Vigdis Stordahl, “Sámiid Vuorka-Dávvirat”, i *Museumsnytt*, nr. 34, 1985, s. 89.

<sup>341</sup> Ellen Marite Fagerli, “Kan få Samisk nasjonalmuseum i Karasjok”, *Nordlys*, 23. november 2013, <http://www.nordlys.no/nyheter/kan-fa-samisk-nasjonalmuseum-i-karasjok/s/1-79-7007678>, sist besøkt 02.08.2015. Henriksen er intervjuet i forbindelse med at han skal ha fått en epost fra Svein Harberg, komitéleder i Stortingets familie- og kulturkomité, som åpner for at De Samiske Samlinger igjen skal få status som det som omtales i artikkelen som Samisk Nasjonalmuseum. Det er per i dag uklart hva dette innebærer. I sin museumspolitiske redegjørelse av 2013 ser Sametinget ut til å videreføre sitt standpunkt om at alle samiske museer er likestilt, se “Sametingets museumspolitiske redegjørelse 2013”, *Sametinget*, <https://www.sametinget.no/Kulturliv/Arenaer-for-samisk-kulturutoevelse>, sist besøkt 02.08.2015. Rapporten for tilbakeføringsprosjektet *Bååstede*, som dreier seg om tilbakeføring av gjenstander fra Norsk folkemuseum og Kulturhistorisk museum til samiske områder, slår fast at gjenstandene skal overføres til museer som befinner seg i det området gjenstanden kulturelt og geografisk blir sett å tilhøre, og altså ikke til et fellessamisk nasjonalmuseum uavhengig av geografisk tilhørighet, Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*, s. 6, s. 46–47.

<sup>342</sup> Johnsen oppgir at samlingen i 2012 omfattet ca. 4800 gjenstander som defineres som kulturhistoriske, som hun skriver i hovedsak relaterer seg til “primærnæringer, duodji, transport, hushold og klær”, i tillegg oppgir hun at museets kunstsamling omfatter ca. 1000 verk, Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 12, s. 14. Om grensedragninger mellom kunst og *duodji*, se nedenfor og innledningskapittelet.

<sup>343</sup> Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 7.

*dans*, og dørhåndtaket i messing på inngangsdøren.<sup>344</sup> Jåks streke tilstedeværelse kan ses som symptomatisk for kunstens og kunstnerens sterke betydning i samisk nasjonsbygging.

Álet-Ristina Máret/Máret Sárá, som var ansatt på De Samiske Samlinger i oppstartsfasen, skriver at bygget fra begynnelsen av var som et “levende kulturhus, eller kultursenter, hvor lokalbefolkningen og samer fra andre steder, samlet seg for aktiv bruk av muséet”.<sup>345</sup> Bygget skapte et nav og en arena for både kulturelle og politiske aktiviteter – som, om man skal følge for eksempel Fokstad over, kan ses som to sider av samme sak. Museets første bestyrer, Alf Isak Keskitalo, understreker at “samisk samfunnsbygging og politikk” fikk bedre vilkår med museet, og at “utstillingene som ble satt opp i bygningen påvirket tankene”.<sup>346</sup> Museumsbygningen i Karasjok i 1972 hadde altså mange virkninger. Blant annet fikk “samiske sløydutøvere og kunstnere” en “utstillingsarena på et samisk sted”, slik Keskitalo påpeker.<sup>347</sup> Museet var altså ikke tenkt som et sted for bevaring og konservering, men like mye et sted for revitalisering. Et bredt samfunnsbyggende perspektiv var som sagt sentralt også i den norske nasjonalstatens begynnelse, når en ung og fattig nasjon investerte mye i museumsbygning, der argumentet blant annet var nødvendigheten av å få kunstnerne “hjem”. Revitaliseringsperspektivet var særlig tydelig i institusjoner som Kunstindustrimuseet, som opprettet egne skoler og distribuerte arbeidstegninger, slik at det kunne bygges en “moderne” visuell kultur i Norge, men med rot i det som ble ansett å være særegne norske kulturtradisjoner.

Et slikt perspektiv er også tydelig i De Samiske Samlinger sin historie. Sárá siterer Keskitalo, som i museets begynnelse skal ha understreket at hensikten med utstillinger av “husflid- og kunsthåndverk” ikke bare var å “vise frem det

---

<sup>344</sup> Jåks deltok også, sammen med *duojár* Jon Ole Andersen, i utformingen av museets nye basisutstilling, som åpnet i 1986 og som fortsatt kan ses i museet, om enn i noe endret form.

<sup>345</sup> Álet-Ristina Máret/Máret Sárá, “Det første samiske muséet, Sámiid Vuorká-Dávvirat: målsetninger og virksomhet de første årene”, i Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat. De Samiske Samlinger*, s. 29.

<sup>346</sup> Alf Isak Keskitalo, “Museumsbygningen i Stáloguolban – 40 år”, i Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat. De Samiske Samlinger. 40 jagi/år. 1972–2012*, s. 21.

<sup>347</sup> Keskitalo, “Museumsbygningen i Stáloguolban – 40 år”, s. 22.



gamle”; han ønsket at slike utstillinger skulle føre til at “noen ville fatte interesse for å bære tradisjonene videre, og skape nye former for kunsthåndverk og husflid”.<sup>348</sup> En viktig del av museets virksomhet var her, som i Kunstindustrimuseet, å arrangere kurs under sakkyndig veiledning. Begge steder stod samarbeid med husflidslagene sentralt. Sára beskriver hvordan noen kurs, for eksempel skinnberedningskurs, kunne spre dufter som kjentes over hele bygget, og at besøkende kanskje kunne rynke på nesa, men også uttrykke at “her lukter det kultur”.<sup>349</sup> Slike beskrivelser understreker de grunnleggende forskjellene mellom museer som er forankret i kulturen de forsøker å representere, og museer som ikke er det.<sup>350</sup> I det norske statlige nasjonsbyggingsprosjektet ble det som ble sett å være “egen” kultur representert på museer som Kunstindustrimuseet i Oslo, hvor den ble gjenstand for revitalisering. Her var ikke bare bevaring formålet, men også aktiv kultur- og samfunnsbygging. På Etnografisk museum derimot, ble “de andres” kultur vist frem. Dette var ikke kultur som ble vist frem for revitaliseringens skyld, eller som en del av egen samfunnsrepresentasjon, snarere ble de vist frem som eksempler på “døende kulturer”, det som ble grepet som tilbakelagte kulturtrinn i det norske samfunnet. Når samisk kultur ble fremvist her, og ikke på Kunstindustrimuseet, var det fordi den ikke ble sett på som noe som kunne tilføre noe til det norske kulturbyggings- og revitaliseringsprosjektet. Samtidig som et eget *samisk* revitaliseringsprosjekt lenge (blant noen) ble sett på som utenkelig, med avvisningen av for eksempel Fokstads forslag til samisk skoleplan *in mente*.

Lik Kunstindustrimuseet og en rekke andre museer, opptrer De Samiske Samlinger i skjæringspunktet mellom ulike kunst- og kulturbegrep. Berit Åse Johnsen skriver at museets “kulturhistoriske samling” har gjenstander som i hovedsak relaterer seg til “primærnæringer, duodji, transport, hushold og klær”,

---

<sup>348</sup> Sára, “Det første samiske muséet, Sámiid Vuorká-Dávvirat”, s. 28.

<sup>349</sup> Sára, “Det første samiske muséet, Sámiid Vuorká-Dávvirat”, s. 31.

<sup>350</sup> Med andre ord, for å i det hele tatt gjenkjenne lukten av skinngarving som *det*, som noe som representere en stedsforankret kultur (og ikke bare det som Sára også antyder er en ubehagelig lukt) kreves det en viss kontekstuell kunnskap/kulturell forankring.

og videre at museet fra slutten av 1970-tallet begynte å “prioritere innkjøp av *samisk kunst* til egne samlinger. Dette for å sikre at samisk kunst skulle inngå i samlingene ved et samisk museum”.<sup>351</sup> Stiftelsen RiddoDuottarMuseat, som De Samiske Samlinger i dag er en del av, organiserer “kulturhistorie” og “kunst” i separate fagenheter, med henholdsvis “fagenhet for kultur, historie og samtid” og “fagenhet for kunst” (i tillegg er det egen fagenhet for bevaring). Todelingen mellom det som gripes som kulturobjekt og det som gripes som kunstobjekt strekker seg lenger tilbake. Museet opprettet i 1998 en egen fagstilling “med ansvarsområde for samisk kunst” og fra 2003 fantes det en kunstavdeling med en konservator i fast stilling.<sup>352</sup> Gry Fors, som i dag er ansatt i denne stillingen, skriver at “[d]et første kunstverket som er registret i samlingen” ble kjøpt i 1979, et linoleumstrykk av Trygve Lund Guttormsen (1933–2012). Før dette hadde altså De Samiske Samlinger arbeider som defineres som *duodji* i sine samlinger, mens Guttormsens trykk defineres som det første kunstverket.

At Fokstad, eller konferansearrangørene tidlig på 1950 benyttet et begrep som *koan'sta* og ikke for eksempel *duodji*, kan kanskje forklares med at *duodji* på denne tiden var i fred med å bli institusjonalisert som eget autonomt felt.<sup>353</sup> Opplærling i *duodji* som et særegent samisk håndverk hadde vært sentralt fra Samernas Folkhögskola åpnet i Sorsele i 1943, og rollen som *duodji*-institusjon ble aksentuert i årene fra 1945 da skolen etablerte seg i Jokkmokk. I 1945 ble også Organisasjonen Sámi Ätnam opprettet i Sverige, og her ble det utnevnt en *duodji*-konsulent og det ble holdt kurs i bedømming av “god *duodji*”.<sup>354</sup> I følge Gunvor Guttorm var konsentrasjonen rundt *duodji* som “det samisk folkets kunsthåndverk” en prosess som startet på denne tiden, men som ble ytterligere

---

<sup>351</sup> Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 12, s. 14. Min kursivering.

<sup>352</sup> Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 14. På museets nettside omtales enheten som “Avdeling for samisk samtidskunst”, “Sámi dálááiggedáidda - Samisk samtidskunst”, *RiddoDuottarMuseat*, [http://rdm.no/norsk/samlinger/avdeling\\_for\\_samisk\\_samtidskunst/](http://rdm.no/norsk/samlinger/avdeling_for_samisk_samtidskunst/), sist besøkt 03.01.2016.

<sup>353</sup> Nils Oskal, “The character of the milk bowl as a separate world, and the world as a multitudinous totality of references”, i Marit Hauan, *Sámi stories: art and identity of an Arctic people*, Stamsund: Orkana Akademisk 2014, s. 87.

<sup>354</sup> Oskal, “The character of the milk bowl as a separate world, and the world as a multitudinous totality of references”, s. 87; Guttorm, *Duoji bálgát: en studie i duodji*, s. 129–130.

befestet utover på 1970-tallet.<sup>355</sup> Hun ser dette både i forbindelse med 1970- og 1980-tallets samepolitiske mobilisering, men også i forbindelse med institusjonaliseringen av *dáidda* som finner sted på denne tiden. Prosessen med institusjonaliseringen av *duodji* kan sies å nå en milepæl når historiens første professorat i *duodji* opprettes ved Samisk høgskole, med Gunvor Guttorm som den første ansatte i stillingen i 2010.<sup>356</sup>

Da Samisk Kunstnerforbund, Sámi Dáiddáçeppiid Searvi, ble opprettet i 1979 falt navnevalget på *dáidda*-begrepet, noe som understreket at dette skulle være en organisasjon på lik linje med andre billedkunst-organisasjoner som jobbet for yrkeskunstneres vilkår innenfor det eksisterende billedkunstsyste­met.<sup>357</sup> Samisk Kunstnerforbund, ofte forkortet med SDS, ble etablert på et transnasjonalt nivå, det vil blant annet si at foreningens medlemmer kommer fra Norge, Sverige, Finland og Russland, men at medlemskapet er etnisk basert på tvers av nasjonalstatlige grenser. Søkere må kunne bekrefte sin “samisk bakgrunn” heter det i opptaksreglene. Kriteriene som legges til grunn for dette er at søkeren “[o]ppfatter seg som same, og enten selv har samisk som hjemmespråk eller at minst en av foreldrene, besteforeldrene eller oldeforeldrene har samisk som hjemmespråk”.<sup>358</sup> Det synes å bli lagt stor vekt på å dokumentasjon av slektskapsbånd. For eksempel fikk ikke kunstneren Svein Flygari Johansen innvilget medlemskap i foreningen da han søkte i 2001, fordi han ikke hadde nok opplysninger om sin “etniske bakgrunn”.<sup>359</sup>

---

<sup>355</sup> Guttorm, *Duodji bálgát – en studie i duodji*, s. 30, s. 42.

<sup>356</sup> Åse Pulk, “Historiens første duodji-professor”, NRK Sápmi, publisert 08.01.2010, <http://www.nrk.no/sapmi/historiens-forste-duodji-professor-1.6937761>, sist besøkt 12.05.2016.

<sup>357</sup> Organisasjonen heter i dag Samisk Kunstnerforbund, jf. “Samisk Kunstnerforbund”, *Sámi Dáiddárráđđi/Samisk kunstnerråd*, <http://www.samidaiddar.no/samisk-kunsterforbund/19-samisk-kunsterforbund.html>, sist besøkt 30.12.2015. Navnet var tidligere Samiske Kunstneres Forbund.

<sup>358</sup> “Opptakskriterier for medlemskap i Sámi Dáiddáçeppiid Searvi”, *Samisk Kunstnerforbund*, <http://sdg.bit-it.no/default.asp?cmd=15>, sist besøkt 06.03.2014.

<sup>359</sup> Elin Vinje Jenssen, “Ønsker ‘ekte’ same som hovedutstillere”, i *Nordlys*, 8. mai 2005. Se for eksempel Britt Kramvig, “I kategoriens vold”, i Harald Eidheim (red.), *Samer og nordmenn*, Oslo: Cappelen, 1999, s. 117–139, for en bredere diskusjon av hvordan forvaltning og abstrahering av kategorier gjør at noen erfarer at egen identitet ikke sammenfaller med

Bakgrunnen for organiseringen var at flere utdannede kunstnere med samisk identitet ønsket å skape et overordnet kunstsystem, som ikke bare var et regionalt ledd i et nasjonalstatlig kunstsystem, men som stod på samme nivå som det nasjonalstatlige, og i tillegg strekte seg utover dette, slik Hanna Horsberg Hansen har understreket i *Fortellinger om samisk samtidskunst*.<sup>360</sup> Grunnlaget for en slik fellessamisk organisasjon understrekes av kunstneren Synnøve Persen i en tekst skrevet samme år som SDS ble stiftet. Hun påpeker at det “i løpet av kort tid har sprunget ut flere unge billedkunstnere enn noengang før i samisk sammenheng” og “[n]ytt er det også at man opplever en *nasjonal tilhørighet* og ser bort fra landegrensene som har vært med å splitte opp et helt folk”.<sup>361</sup>

Det er mange grunner til at fellessamisk identitet og organisasjonsliv blomstret i denne perioden. Som Máret Sárá påpeker i sitt tilbakeblikk i 2012 på De Samiske Samlingers tidlige år, sammenfalt museumsetableringen med “samenes politiske oppvåkningstid, såkalt ČSV-tid”.<sup>362</sup> Gjennom 1960 og 1970-årene hadde det blitt et større fokus på identitetsmangfoldet som fantes, også i det norske samfunnet, og kjønns- og identitetspolitikk var kommet på dagsorden med den såkalte 1968-generasjonen.<sup>363</sup> Behovet for markering av politisk og kulturell tilhørighet på tvers av likhetsideal for å utfordre hegemoniske strukturer i samfunnet, gjorde at mange kollektive grupperinger oppstod og alternative symboler ble lansert som identitetsmarkører.

---

opptrukne identitetsgrenser, slik at kategoriene “ikke oppleves å romme folks spesifikke erfaringer”, noe som Flygari Johansens søknad og påfølgende avslag synes å være eksempel på.

<sup>360</sup> Hanna H. Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 60.

<sup>361</sup> Synnøve Persen, “Samisk kunst”, i *Vår verden*, nr. 4, 1979, s. 29. Min kursivering.

<sup>362</sup> Sárá, “Det første samiske muséet, Sámiid Vuorká-Dávvirat”, s. 30. Č, S og V er bokstaver som forekommer hyppig i det samiske språket, og disse bokstavene fungerte på 1970-tallet som idiom eller symbol i det samepolitiske arbeidet. Symbolet ble skapt under et samisk litteraturseminar i 1972, da deltakerne skulle lage korte setninger eller slagord på basis av bokstavene, i følge forfatter Laila Stien, som skriver at begrepet i dag har “noe av det samme innhold som det norske ‘sekstiåtter’ – nemlig en betegnelse på en gruppe mennesker som markerte sin politiske holdning i en bestemt tidsepoke, og der mye av markeringen foregikk utenfor tradisjonelle politiske organer”, Laila Stien, “ČSV”, i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 24. “ČSV” kan altså ha mange betydninger, som slagord assosieres bokstavene med setninger som “Čájet Sámi Vuoiŋŋa - Vis samisk ånd”, “Čohkke Sámiid Vuoitui - Samle samene til seier” eller “Čielga Sámi Varra - Rent samisk blod”, Carl-Gøran Larsson, “ČSV-skolering”, *NRK Sápmi*, 12.04.2013, <http://www.nrk.no/sapmi/laerer-om-samisk-oppvakning-1.10984317>, sist besøkt 06.03.2014.

<sup>363</sup> Se for eksempel Martin Klimke og Joachim Scharloth (red.), *1968 in Europe. A History of Protest and Activism. 1956–1977*, New York: Palgrave Macmillan, 2008.

En av de viktigste pådriverne bak etableringen av det samiske kunstnerforbundet var Samisk kunstnergruppe, også omtalt som Masi-gruppen, (på samisk Sámi Dáidojoavku eller Másejoavku), som var blitt etablert i 1978. Som Horsberg Hansen har påpekt kan gruppen ses i lys av “radikalisering og kollektive tanker” som preget deler av “den vestlige kunstverden” på 1970-tallet. Hun nevner Samisk kunstnergruppe i samme åndedrag som andre av periodens kunstnergrupperinger, som GRAS i Norge eller The Art Workers’ Coalition (AWC) i USA.<sup>364</sup> Samisk kunstnergruppe fikk etterhvert verkstedlokaler i Máze, nord for Kautokeino, og gruppen bestod i begynnelsen av kunstnerne Hans Ragnar Mathisen, Trygve Lund Guttormsen, Josef Halse, Ranveig Persen, Aage Gaup, Berit Marit Hætta og Synnøve Persen, før Britta Marakatt Labba, fra den svenske delen av Sápmi kom til i 1980.<sup>365</sup> Utgangspunkt for fellesskapet var at flere av kunstnerne møtte hverandre da de deltok på utstillingen *Sámi Ál’bmut – Samene i dag* som ble arrangert ved Norsk Folkemuseum (der Berit Marit Hætta jobbet), i 1978.<sup>366</sup> Konservator ved Norsk Folkemuseum, Leif Pareli, skriver at politiske temaer hadde en uvanlig fremtredende plass i utstillingen, som tok opp “dagsaktuelle politiske spørsmål knyttet til samenes stilling i samfunnet”.<sup>367</sup>

Hva som er politiske spørsmål kan naturligvis diskuteres. Som jeg har forsøkt å vise i det foregående kan opprettelsen av Norsk Folkemuseum på slutten av 1800-tallet (med dertilhørende skapning av norsk identitet) i seg selv ses som et grunnleggende *politisk* prosjekt. Overføringen av de samiske samlingene til folkemuseet på 1950-tallet må også sies å være politisk motivert og bidro til å forstyrre det etablerte bilde av Norge som en monokulturell nasjon. Utstillingen på slutten av 1970-tallet var trolig den første i museets historie der samiske representanter fikk hovedansvaret for egen museumspresentasjon, og som helt

---

<sup>364</sup> Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 58.

<sup>365</sup> Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 53.

<sup>366</sup> Hanna H. Hansen, “Samisk kunstnergruppe – et politisk og kunstnerisk prosjekt”, i Synnøve Persen (et al.), *Mázejoavku. Sámi dáidojoavku/Samisk Kunstnergruppe/Sami Artist Group 1978-1983*, Karasjok: SDS, 2004, s. 17–18. Hætta var engasjert ved folkemuseet i 1974–1979, og fikk ansvar for å lede arbeidet med utstillingen, Leif Pareli, “‘Stilt på likefot’. Om samisk kultur ved Norsk Folkemuseum”, i Inger Kari Jensen (et al), *Forskning og fornyelse. By og bygd 70 år*, Oslo: Norsk Folkemuseum, 2013, s. 98.

<sup>367</sup> Pareli, “Stilt på likefot”, s. 98.

eksplisitt tok opp dagsaktuelle politiske problemstillinger og motsetninger. Blant annet ble Synnøve Persens samiske flagg vist: “Det vakte stor oppstand – og forargelse – at det ble lansert et eget samisk flagg. Og det attpåtil på Norsk Folkemuseum!”, skriver Pareli. Flagget ble krevd fjernet, men da erklærte de andre utstillerne at de i så fall ville fjerne sine ting, og flagget fikk henge.<sup>368</sup> Utstillingen viste det som omtales som “samisk kunst og kunsthåndverk” og det skal ha deltatt 13 samiske kunstnere, ti fra Norge, to fra Sverige og én fra Finland.<sup>369</sup>

Det er interessant at det var nettopp Folkemuseet i Oslo som ble arenaen for en slik kunstnerisk og politisk markering i hovedstaden, og at dette ble en av impulsene til den nært forestående samiske kunstinstitusjonaliseringen. Som kulturhistoriker Mariza Varutti har argumentert, kan Norsk Folkemuseum etter hvert sies ha blitt et sted for utfordring og problematisering av “norsk kulturarv” som homogen enhet.<sup>370</sup> At det etterhvert fantes en samisk avdeling her medførte at det endelig fantes et rom i hovedstaden med potensial til å forstyrre bilde av Norge som homogen kulturell enhet, på en helt annen måte enn for eksempel i Etnografisk Museum (i dag Kulturhistorisk museum), der samisk kultur ble satt inn i en presentasjon knyttet til “de andre”, de som befant seg utenfor Norges grenser, og ikke som en del av en felles nasjonalkultur. Varuttis begreper for å betegne de ulike fremstillingene av “kulturelle forskjeller” ved de to museene er illustrerende: Norsk Folkemuseum presenteres ved betegnelsen “The ‘Other’ Within”, mens Kulturhistorisk museums etnografiske utstilling, betegnes med tittelen “Crystallizing Difference”.<sup>371</sup>

---

<sup>368</sup> Pareli, “Stilt på likefot”, s. 99. I dag finnes både fremstillinger av dette flagget og av det som etter hvert ble det offisielle samiske flagget i museets basisutstilling. Det sistnevnte ble vedtatt av Nordisk Sameråd i 1986, og er laget av kunstneren Astrid Båhl.

<sup>369</sup> Pareli, “Stilt på likefot”, s. 98. Denne utstillingen er det skrevet lite om. Dette synes å utgjøre et interessant og forholdsvis uutforsket materiale.

<sup>370</sup> Mariza Varutti, “Gradients of alterity: museums and the negotiation of cultural difference in contemporary Norway”, i *Arv. Nordic yearbook of folklore*, 2011, vol. 67, 2011, s. 16.

<sup>371</sup> Varutti, “Gradients of alterity”, s. 16, s. 21. Det er også påtagelig ikke var et visningssted for kunst som gav anslaget til det som senere ble en samisk kunstpolitisk organisering, men et Folkemuseum som tilbydde rommet dette kunne skje i. Noe som kanskje kan komme av at kunstgallerier lenge hadde en tradisjon for å ha blitt sett som autonome og de-territorialiserte

Utstillingen åpnet i juni 1978 og samme høst deltok noen av kunstnerne på utstillingen med tittelen *Samisk gruppeutstilling* i Galleri Alana i Oslo, før vandretstillingen *Sáme Dáidujoavku. Samisk kunstnergruppe* åpnet på De Samiske Samlinger i Karasjok i 1979, da det nevnte verket av Guttormsen ble kjøpt inn.<sup>372</sup> I katalogteksten som ble utgitt i forbindelse med utstillingen understreker forfatter Ailo Gaup (1944–2014) dette som et nasjonsbyggende politisk prosjekt, det er “[d]et kultur- og slektsfelleskap kunstnerne har til den samiske nasjon” som har “gitt dem grunnlag for oppgaven”, skriver Gaup.<sup>373</sup> Han understreker den tette alliansen som gjerne blir gjort mellom “folk”, “nasjon” og “billedkunst”, som jeg har forsøkt å illustrere gjennom hele dette kapittelet: “Hvert folk har rett til sin egen billedkunst, som de også har rett til sitt eget språk og kultur, rett til å styre seg selv i ordets videste forstand”.<sup>374</sup>

Hva betyr denne påstanden fra Gaup, “at et folk har rett til sin egen billedkunst”, spør kunstsosiolog Dag Solhjell, og svarer at fra et sosiologisk perspektiv kan det innebære “rett til å etablere sine egne institusjoner for å bedømme kvaliteten på billedkunstverk som produseres av dette folkets representanter”.<sup>375</sup> Han skisserer kort det norske kunstinstitusjonelle feltet, som alle billedkunstnere i Norge måtte forholde seg til (også de som eventuelt regnet seg som samiske billedkunstnere), men som gjennomgikk en stor endring på 1970-tallet. Fra slutten av 1880-tallet hadde Bildende Kunstneres Styre (BKS) vært billedkunstneres representative organ vis-á-vis staten i Norge. Bare de som hadde deltatt et visst antall ganger på Statens Høstutstilling fikk

---

steder for estetiske kunstopplevelser (som noe som ligger utenfor tid og rom) og ikke som politiske institusjoner.

<sup>372</sup> Hansen skriver at De Samiske Samlinger kjøpte inn ett verk av hver kunstner som deltok på utstillingen, Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 55. Kunstnerne som deltok på *Sáme Dáidujoavku. Samisk kunstnergruppe* var Aage Gaup, Trygve Lund Guttormsen, Josef Halse, Berit Marit Hætta Britta Marakatt (senere Marakatt Labba), Hans Ragnar Mathisen, Ranveig Persen og Synnøve Persen, jf. katalogen *Sáme Dáidujoavku/Samisk kunstnergruppe*, Masi, 1979, s. 3.

<sup>373</sup> Ailo Gaup, “Om å gjenvinne hele vår stolthet”, i *Sáme Dáidujoavku/Samisk kunstnergruppe*, s. 4.

<sup>374</sup> Gaup, “Om å gjenvinne hele vår stolthet”, s. 4.

<sup>375</sup> Dag Solhjell, “Samisk kunst i et sosiologisk og historisk perspektiv”, i Irene Snarby og Eva Skotnes Vikjord (red.), *Gierdu. Bevegelser i samisk kunstverden/Sirdimat sámi duodje- ja dáiddamáilmmis*, Bodø: SKINN/RiddoDuottarMuseat, 2009, s. 31.

stemmerettigheter (også kalt “kunstnerrettigheter”) med mulighet til å velge representanter til BKS. Alle de viktige evaluerende instanser i det norske kunstsyste­met var kontrollert av dette styret.<sup>376</sup>

Om det fantes kunstnere som definerte seg som “samiske kunstnere” eller anså sin kunst å være “samisk kunst” innenfor dette systemet er ikke lett å avgjøre, siden det enda ikke fantes et markert felt å synliggjøre en slik kunstneridentitet i. Savio synliggjorde sin samiske identitet, både i sin kunst og i sin egenpresentasjon, men han døde før han rakk å opparbeide seg stemmeberettigelse innenfor dette systemet.<sup>377</sup> Samtidig som en kunstner som Iver Jåks ikke oppnådde stemmerett før det gamle systemet var oppløst. Han ble imidlertid en aktiv deltaker i det nye systemet etter 1974. Det betyr altså ikke at kunstnere med samisk bakgrunn eller identitet ikke kan ha befunnet seg i systemet, men at systemet ikke la til rette for at samisk bakgrunn ble vektlagt, slik det senere ble med SDS og et eget samisk billedkunstfelt.<sup>378</sup>

Med nyorganiseringen av systemet på 1970-tallet oppstod muligheten til å danne distriktsorganisasjoner, og medlemskap i disse organisasjonene medførte en mer demokratisk tilgang til kunstnerrettighetene. Medlemskap i den overordnede organisasjonen Norske Billedkunstnere (NBK), skjer i dag via medlemskap i en av distriktsorganisasjonene, som for eksempel Nordnorske Bildende Kunstnere (NNBK), etablert i 1971, eller i en av de spesialiserte fagorganisasjonene.<sup>379</sup> Den samiske kunstnerorganisasjonen ble etablert på et

---

<sup>376</sup> Mellom 1930 og 1975 måtte man ha deltatt på Statens Høstutstilling i en og samme faggruppe minst fem ganger for å oppnå “kunstnerrettigheter”. Uten dette ble man heller ikke tatt med i oversikter over kunstnere i Norge, som i kunstnerleksikon over stemmeberettigede malere, grafikere, tegnere og billedhoggere, som utkom med jevne mellomrom, Dag Solhjell og Jon Øien, *Det norske kunstfeltet. En sosiologisk innføring*, Oslo: Universitetsforlaget, 2012, s. 181.

<sup>377</sup> Se for eksempel intervju med Savio i *Aftenposten*, 1935, kapittel 4, for slik egenpresentasjon.

<sup>378</sup> Solhjell, “Samisk kunst i et sosiologisk og historisk perspektiv”, s. 35. Det er heller ingenting i oversiktene over stemmeberettigede kunstnere som løfter frem samisk identitet. Terje Strands, *Illustrert norsk kunstnerleksikon* fra 1944, lister for eksempel bare opp kunstnernes bosted og fødselsted, Terje Strand, *Illustrert norsk kunstnerleksikon: stemmeberettigede malere, grafikere, tegnere og billedhoggere*, Oslo: Mittet, 1944.

<sup>379</sup> NBK har i dag 14 distriktsorganisasjoner (som NNBK) og 6 fagorganisasjonene (som Norske Grafikere eller Unge Kunstneres Forbund). Distriktsorganisasjonene har felles opptaksregler, mens fagorganisasjonene har separate regler for hver enkelt enhet: “Opptak til distriktsorganisasjonene tilsluttet Norske billedkunstnere skjer etter en samlet vurdering av



nivå som er sidestilt med billedkunstnerens nasjonalstatlige hovedorgan i Norge, og som et medlem av Nordisk kunstforbund på lik linje med de nordiske nasjonalstatlige kunstorganisasjonene.<sup>380</sup> SDS har dessuten “medlemskap som egen nasjon” i den internasjonale kunstnerorganisasjonen, The International Association of Art, IAA.<sup>381</sup>

Medlemskap i SDS er som sagt basert på at søkeren kan dokumentere sin samiske tilknytning på en måte som godkjennes av forbundets kunstneriske råd. I tillegg legges det stor vekt på profesjonalitet, slik også medlemskap i NBK gjør. Gunvor Guttorm skriver at SDS har tatt opp *duodji*-utøvere i sitt forbund:

Men ikke alle dyktige duodjoutøvere blir opptatt i forbundet. Årsaken til det er ikke at de ikke er dyktige nok til å drive duodji, men at de ikke holder mål i og med at man opptar medlemmer på kunstens premisser.<sup>382</sup>

Dette er et interessant utsagn. Når Guttorm skriver at “man opptar medlemmer på kunstens premisser”, synes hun å mene at vilkårene for medlemskap

---

søkerens kunstfaglige formal- og realkompetanse. Kriteriene for medlemskap har som formål å sikre at organisasjonens medlemmer er profesjonelle, yrkesaktive billedkunstnere. Søkeren må derfor ha gjennomført utdanning innenfor billedkunstområdet og/eller i sin praksis vise et profesjonsnivå tilsvarende kompetanse på mastergradsnivå”, heter det i Opptakskriterier til distriktsorganisasjonene”, *Norske billedkunstnere*, <http://billedkunst.no/nbk/nbksgrunnorganisasjoner/149-opptakskriterier-for-distriktsorganisasjonene>, sist besøkt 09.09.2015. I regelverket for medlemskap i NBKs distriktsorganisasjoner eller fagorganisasjoner oppgis det ikke noe krav om norsk statsborgerskap, det står heller ingenting om hva slags annen tilknytning man eventuelt må ha til Norge. Når det gjelder stipendene som forvaltes av NBK oppgis det heller ikke krav om norsk statsborgerskap, men dette er et punkt som har vært oppe til debatt. I et skriv laget i forbindelse med at det skal ha kommet kritikk av tildelingen av stipend for 2012 fordi personer uten statsborgerskap i Norge har fått stipend understrekes det at stipend kan tildeles kunstnere som “i hovedsak har sitt bo og virke i Norge”, jf. “Stipendbehandlingen 2012 – om kritikk og faktafeil”, *Billedkunst*, “[www.billedkunst.no/nbk/images/stories/stipend/debatt/log-3-2012.pdf](http://www.billedkunst.no/nbk/images/stories/stipend/debatt/log-3-2012.pdf)”, sist besøkt 12.11.2015.

<sup>380</sup> Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 61.

<sup>381</sup> Synnøve Persen (red.), *Sámi dáiddárleksikona/Samisk kunstnerleksikon*, Karasjok: Sámi dáiddaguovddáš, 1994, s. 13.

<sup>382</sup> Gunvor Guttorm, “Kunstner, verk og betrakter: kunsthistoriske grunnlagsproblemer og duodji i en postkolonial teoridanning”, i Gunvor Guttorm og Jostein Sandven (red.), *Sløyden, minoritetene, det flerkulturelle og et internasjonalt perspektiv*, Vasa: NordFo Distribution, 2004, s. 65. Det finnes også andre interesseorganisasjoner for duodji-utøvere, som landsorganisasjonen Sámid Duodji, som ble stiftet i 1979 og som årlig forhandler med Sametinget i Norge om “næringsavtalen for duodji”, se *Sámiid Duodji*, <http://duojar.no/>, sist besøkt 10.11.2015. Guttorm trekker ikke denne organisasjonen frem i sin fremstilling. Dette ser ut til å være en organisasjon som ikke fremheves ofte i diskusjonene av “samisk kunst”, jeg har også derfor valgt å legge mindre vekt på denne min fremstilling.

bestemmes av det institusjonaliserte kunstbegrepet, som jeg diskuterte med utgangspunkt i “fortellingen om 1750” i innledningskapittelet. Dette systemet legger stor vekt på utdanning innenfor, og sanksjonering fra, institusjoner utviklet spesielt for dette profesjonaliserte feltet. Noe som kan avleses også i SDS sitt regelverk for opptak. I tillegg til dokumentert samisk tilknytning må søkeren oppnå tre poeng, basert på kriteriene som er nevnt under de følgende punktene:

1. Fullført høyere kunstnerisk utdanning. (Kunstakademi, kunsthåndverksskole, hovedfag duodji).
2. Deltagelse på lands- og eller regionale utstillinger hvor jury er oppnevnt av faggruppeorganisasjonene.
3. Separatutstilling på Sámi Dáiddaguovddás eller annet galleri hvor søknad om utstillingsplass vurderes av billedkunstnere, kunsthåndverkere, dáiddaduojárat, kunstneriske fotografer.
4. Deltagelse på juryerte kollektiv- og eller gruppeutstillinger i regi av SDS eller andre utstillinger hvor juryen består av billedkunstnere, kunsthåndverkere, dáiddaduojárat, kunstneriske fotografer.
5. Tildelt stipend etter innstilling fra SDS’s Kunstneriske Råd eller andre innstillingskomitéer som består av billedkunstnere, kunsthåndverkere, dáiddaduojárat, kunstneriske fotografer.
6. Utsmykningsoppdrag eller premiering i konkurranse formidlet gjennom regionalt samarbeidsutvalg og/eller ved utsmykningsoppdrag hvor regler for offentlig utsmykning er fulgt.
7. Innkjøpt av Samisk Kulturråd eller andre innkjøpskomitéer hvor flertallet av komitéen består av billedkunstnere, kunsthåndverkere, dáiddaduojárat, kunstneriske fotografer
8. Positiv evaluering av SDS’s Kunstneriske Råd ved innsendelse av minst 5 originalarbeider og /eller annen dokumentasjon av kunstnerisk aktivitet.<sup>383</sup>

Poenggivningen er angitt i intrikat system der det er skilt mellom tre hovedgrupper: Utdanningspoeng (punkt 1); evalueringspoeng (punkt 2-7) og søknadspoeng (punkt 8). Hver hovedgruppe gir maksimalt to poeng, og man må ha minst ett poeng under de to første gruppene for å oppnå søknadspoeng i den tredje gruppen. Det legges stor vekt på utdanning. Avsluttet utdanning på akademnivå gir to poeng, det samme gir “hovedfag i duodji”, mens opptak på et kunstakademi sidestilles med ferdigstilt utdanning på en kunsthåndverksskole,

---

<sup>383</sup> Se “Opptakskriterier for medlemskap i Sámi Dáiddačehpiid Searvi”, i *Sámi Dáiddárráđđi/Samisk kunstnerråd*, for fullstendig oversikt, <http://www.samidaiddar.no/om-sds-no/33-opptakskriterier-for-medlemsskap-i-sami-daiddacehpiid-searvi.html>, sist besøkt 03.02.2016.

som begge gir ett poeng.<sup>384</sup> Det legges også stor vekt på kvalitativ vurdering fra et institusjonalisert kunstfelt. Det er også verdt å merke seg at begrepet *dáiddaduojárat* benyttes i regelverket, et ord sammensatt av ordet for kunst i den autonomiserte billedkunst-betydningen og *duojárat*, som oversettes med “*duodji-utøvere*”, slik at begrepet på norsk tilsvarer “kunstduodji-utøvere”.<sup>385</sup> En *duojár* som ikke kan vise til formalisert utdanning i dette systemet, men som har fått sin *duodji*-utdanning i andre former, gjennom for eksempel overlevert kunnskap i familiære kontekster, vil kunne ha vanskeligere for å oppnå anerkjennelse innenfor dette regelverket enn for eksempel en billedkunstner utdannet i akademisystemet, og det synes å være dette Guttorm sikter til når hun skriver at ikke alle dyktige *duodji*-utøvere oppnår medlemskap i SDS.<sup>386</sup>

I 1986 åpnet Samisk kunstnersenter (Sámi Dáiddaguovddás, ofte forkortet med SDG) i Karasjok, som et eget visningssted knyttet til den samiske kunstnerorganisasjonen.<sup>387</sup> For noen år siden ble navnet endret til Samisk senter for samtidskunst. På hjemmesiden heter det at senteret er

det ledende internasjonale senteret for samiske samtidskunstnere. SDGs formål er å støtte og formidle samiske samtidskunstnere, kunsthåndverk og *dáiddaduodji* av høyeste kvalitet. I vårt utstillingslokale i Karasjok viser vi utstillinger, internasjonal samtidskunst med et særskilt fokus på billedkunstnere fra Sápmi.<sup>388</sup>

I 1993 ble det utgitt et *Samisk kunstnerleksikon* med oversikt over de daværende medlemmene av SDS. Leksikonet inneholder det som kalles “definisjon av

---

<sup>384</sup> “Opptakskriterier for medlemskapi Sámi Dáiddačehpiid Searvi”, *Sámi Dáiddárráđđi/Samisk kunstnerråd*, <http://www.samidaiddar.no/om-sds-no/33-opptakskriterier-for-medlemsskap-i-sami-daiddacehpiid-searvi.html>, sist besøkt 03.02.2016.

<sup>385</sup> Se ordenene *dáidda* og *duojár*, i Nordsamisk – norsk ordbok, *Neahttadigisánit*, <http://sanit.oahpa.no/sme/nob/>, sist besøkt 02.02.2016.

<sup>386</sup> For fortrolighetskunnskap og ulike former for læring og overføring av kunnskap i tilknytning til *duodji* og andre samiske kunnskapsfelt, se for eksempel Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie*, s. 17–30.

<sup>387</sup> SDG var lenge eid og drevet av SDS, men har siden 2007 stått i en mer fristilt posisjon med et eget styre, Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 71, og er siden 2013 organisert som en stiftelse, med Sametinget som medstifter sammen med SDS, jf. *Sametingets årsmelding 2013*, Karasjok: Sametinget, 2014, s. 17.

<sup>388</sup> *Sámi Dáiddaguovddás, Samisk senter for samtidskunst, Sami Center for Contemporary Art*, <http://www.samidaiddaguovddas.no/Default.aspx?cmd=4&L=NO>, sist besøkt 03.02.2016.

duodji”, og her er det trukket opp spesifikke grenser mellom ulike kategoriers betydning:

*Álbmot duodji* – Folkekunst. Den håndverksutøvelsen som utføres i hjemmene, i det samiske miljøet generelt.

*Čehpid duodji* – Kunsthåndverk. Den håndverksutøvelse som ikke kun er nytteorientert, utøvelse av prydgjenstander.

*Duodji/dáidda* – Kunsthåndverk/kunst. Den håndverksutøvelse som kan betraktes som kunstutøvelse, skillelinjene mellom håndverksutøvelse og kunst viskes ut.

*Dáidda/duodji* – Kunst/kunsthåndverk. Den utøvelse som har sitt utspring i folkekunsten, men som tar opp i seg tidsaktuelle uttrykksformer.<sup>389</sup>

Solhjell konkluderer sin analyse med at det i dag eksisterer et eget samisk kunstsysteem, som “i nesten alle sine enkelttrekk er likt det norske kunstsysteem”.<sup>390</sup> Dette kunstsysteemet eksisterer altså parallelt med og i overlapp mot “det norske kunstsysteem”, og dessuten eksisterer det i overlapp mot kunstsysteemene i de andre nasjonalstatene som Sápmi er en del av, uten at dette er nærmere diskutert i Solhjells analyse (og uten at jeg kjenner til noen annen analyse av den transnasjonale dimensjonen i det samiske kunstsysteemet).<sup>391</sup>

I tillegg til institusjonene som allerede er nevnt er det etablert egne samiske innkjøpsordninger og stipendordninger. I 2011 åpnet Kunstskolen i Karasjok, Kárašjoga Dáiddaskuvla, som daværende statssekretær Raimo Valle ved åpningen omtalte som “den første samiske skole for visuell kunst”.<sup>392</sup> Som statssekretæren påpekte i sin tale, var samisk kunstutdanning en av de første saker som SDS løftet frem. Det har også lenge vært jobbet for å få på plass et eget

---

<sup>389</sup> Persen (red.), *Sámi dáiddárleksikona*, s. 11.

<sup>390</sup> Solhjell, “Samisk kunst i et sosiologisk og historisk perspektiv”, s. 38.

<sup>391</sup> Den to-institusjonelle kunstsituasjonen i Norge kan relateres til den bredere politiske situasjonen i Norge knyttet til samisk medlemskap i to politiske system, det norske og det samiske. Det som kalles “dobbel medborgerskap” som statsviteren Per Selle og andre forskere nylig har tatt for seg i boken *Den samiske medborgeren*, Per Selle (et al.), *Den samiske medborgeren*, Oslo: Cappelen Damm, 2015.

<sup>392</sup> Raimo Valle, “Kunstskolen i Karasjok. Hilsningstale av ved åpningen av Kunstskolen i Karasjok 02. 09. 2011”, i *Regjeringen*, <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/kunstskolen-i-karasjok/id654228/>, sist besøkt 12.12.2015. Her regner han altså ikke med de allerede veletablerte utdanningsmulighetene i *duodji*, med Guttorm som professor i *duodji* ved Samisk høgskole i 2010.

Samisk Kunstmuseum, blant annet for å huse den nevnte kunstsamlingen som forvaltes av De Samiske Samlinger. Allerede i 1995 leverte Boym-utvalget som nevnt sin utredning om opprettelse av et Samisk Kunstmuseum. Her konstateres det at

et samisk kunstmuseum [vil] i større grad enn tilsvarende norske, svenske eller finske institusjoner utøve sin virksomhet i spenningsfeltet mellom de to tolkninger av *árbevierru* (tradisjon som kontinuum og tradisjon som gjenerobring) der duodjitradisjonen vil være av grunnleggende betydning.<sup>393</sup>

Utvalget er altså inne på sentral grunnlagsproblematikk når det gjelder hvor institusjonelle grenser skal trekkes i de mange overlappende brukene av “kunst” og andre tilgrensende begrep. I det såkalte “norske systemet” gav differensieringen seg utslag i separate institusjoner som Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet og Folkemuseet, mens i samisk sammenheng har slik differensiering, som for eksempel er synlig i *Samisk kunstnerleksikon*, enda ikke gitt seg utslag i separate museumsinstitusjoner. Og selv om Guttorm påpeker at premisene er ulike, så opptas både *duojárat* og billedkunstnere i Samisk Kunstnerforbund. Guttorm understreker dessuten at i flere meddelelser fra SDS er “duodji sterkt inkludert i samisk kunst”.<sup>394</sup> Også Solhjell er inne på dette; selv om han parallellfører “det samiske” og “det norske” kunstsyste­met, så understreker han en “særegen samisk forståelsesramme”, rundt “det samiske kunstsyste­met”, som følge av at

---

<sup>393</sup> Boym (et al.), *Čilgehus Sámi Dáiddamusea birra/Utredning om Samisk Kunstmuseum*, s. 38. Russiske institusjoner blir altså ikke nevnt i teksten. Se for eksempel Gunvor Guttorm, “Árbediehtu (Sami traditional knowledge): as a concept and in practice”, i *Diedut*, nr. 1, 2011, s. 59–76, for mer om *árbevierru*-begrepet og andre tilgrensende begrep. Se Irene Snarby, “På vei mot et samisk kunstmuseum”, i *Ottar*, nr. 4, 2010, s. 54–59, for en nyere diskusjon av kunstmuseumssaken. Se for eksempel *Sametingets årsmelding 2013*, s. 19, for mer om fremdriften i museumsprosjektet.

<sup>394</sup> Guttorm, “Kunstner, verk og betrakter – kunsthistoriske grunnlagsproblemer og duodji i en postkolonial teoridanning”, s. 65.

det samiske kunstsyste­met ikke skiller like sterkt mellom det tradisjonsbundne og håndverksbaserte på den ene siden, og den frie samtidsorienterte billedkunsten og kunsthåndverket på den andre siden.<sup>395</sup>

At samiske språk brukes i større grad i det samiske kunstsyste­met synes i mine øyne å utgjøre en av de tydeligste forskjellene mellom “samiske” og “norske” kunstsyste­met. Språket må sies å være en viktig premissleverandør for den “særegene samiske forståelsesrammen” som Solhjell identifiserer, selv om språk altså ikke er noe han fremhever i sin tekst.

En av de tingene som virker fremtredende i kildematerialet jeg hittil har diskutert, er at *duodji* gjerne beholdes som begrep også i tekstene som skrives på norsk, i alle fall i tekstene fra de senere år, det vil si etter institusjonaliseringen av et eget samisk billedkunstsyste­met. *Duodji* erstattes ikke uten videre med “håndverk” eller “husflid”, men synes å komme inn som låneord i det norske språket. Med andre ord, kan det sies å finnes en egen *duodji*-diskurs, også på norsk, som ikke er fullstendig overtatt av en kunst- og håndverksdiskurs.

### **Oppsummerende betraktninger**

Undersøkelsen av deler av den tidlige norske nasjonsbyggingsprosessen har vist at konstitueringen av en nasjonal kunst stod høyt på agendaen. Her spilte kunsthistoriefaget en sentral rolle. Tidlige kunsthistorikere som Dietrichson og Aubert var sentrale aktører i slike prosesser, og tekstene fra denne tiden viser at det var stor refleksivitet rundt den aktive dannelsen av begrep om “norsk kunst”. Gjennom å peke på fortiden ble det skapt en historie som samtidens kunst kunne ses i forlengelsen av, slik at fortellingen om “norsk kunst” kunne tre frem i lange linjer. I denne prosessen fikk noen gjenstander, noen praksiser og noen aktører innta sentrale posisjoner, mens andre ble skrevet over i andre fortellinger.

Samiske kontekster fikk i mindre grad en plass i de tidlige nasjonale fortellingene som både kunsthistorie og andre fag var med på å skape (men som

---

<sup>395</sup> Solhjell, “Samisk kunst i et sosiologisk og historisk perspektiv”, s. 38–39.

selvsagt kontinuerlig er i endring). Samiske forhold kunne settes ut av betraktning, var det rådende synet både i den norske historiske skolen og hos historikere som Ernst Sars. Plasseringen av samiske gjenstander i Etnografisk Museum kan ses som konkret materialisering av slike utskrivingsprosesser. Her ble samiske saker plassert og naturalisert som sentrale elementer i oppbyggingen av et museum som skulle ha som eneste formål å “repræsentere de primitive Folkeslag og saadanne Folk, hvis Civilisation hviler paa et fra Europas helt afvigende Grundlag”, slik direktør Yngvar Nielsen understreket i beretningen fra 1907.<sup>396</sup>

Mange av de tidlige samiske nasjonsbyggernes handlinger kan ses som aktiv posisjonering i relieff mot slik utskrivning og innramming. I Fokstads tale fra 1953 lanseres “samisk kunst” som et politisk begrep som kunne bidra i intern samisk identitetsbygging. Blikket på både norsk og samisk nasjonsbygging viser at kunst ble tillagt stor betydning. I begge prosjektene var det vesentlig å få bygget opp institusjoner som kunne bringe kunstnerne “hjem”, gi arenaer og bilder som kunne bidra samlende i identitetsbyggingen, slik at folk kunne “se” nasjonen, for å si det med Smith. Men mens oppbyggingen av kunsthistoriefaget i Norge på 1800 - og 1900-tallet gikk hånd i hånd med skapningen “norsk kunst” og de tilhørende institusjonene, ser “samisk kunst” ut til å i større grad være løftet frem av andre aktører, uten særlig hjelp fra det eksisterende norske kunsthistoriefaget, men dette vil bli gjenstand for utforskning videre i avhandlingen.

“Samisk kunst” er en del av et eget samisk nasjonalt felt, samtidig som det har overlapp mot territorielle kunstfelt i Norge, eller det som noen ganger kalles “norsk kunst”, foruten de andre nasjonalstatene som Sápmi krysser og deres nasjonale kunst. Et forhold som kan skisseres i svært forenklet form med ill. 7. I fortsettelsen skal jeg fortsette å utforske hva disse overlappingene betyr for fremstillingen i kunsthistoriefaget i Norge.

---

<sup>396</sup> Nielsen, *Universitetets etnografiske samlinger*, s. 77.

### Kapittel 3. “En god og representativ formidling av samisk kultur”

Før jeg går videre i den historiografiske undersøkelsen av fremstillingen av “samisk kunst” i kunsthistoriefaget i Norge, vil jeg i et gjøre omvei om museumsrepresentasjonen av samiske forhold i noen hovedstadsmuseer, for å sette den videre undersøkelsen i sammenheng. I *Bååstede* – rapporten fra 2012 om tilbakeføring av gjenstander fra Norsk Folkemuseum og Kulturhistorisk museum til samiske områder – fastslås “behovet for at museene i hovedstaden har en god og representativ formidling av samisk kultur”.<sup>397</sup> Noen objekter fra disse museenes samiske samlinger skal med andre ord forbli i Oslo: “Det ligger i dette prosjektet en klar erkjennelse av at samisk historie skal formidles av museer i Norge, og ikke bare av de samiske museene”, understrekes det i rapporten og i den forbindelse fremheves særlig hovedstadsmuseene.<sup>398</sup> Hvordan presenteres samisk kultur i Oslo i dag? I hvilken grad reflekterer museene her at de befinner seg i hovedstaden i en stat “grunnlagt på territoriet til to folk”, slik kong Harald V slo fast i en tale i 1997, og dessuten i en by med en stor samisk befolkning.<sup>399</sup>

I dette kapitlet forsøker jeg å undersøke dagens representasjon av samiske forhold ved de museene som jeg fokuserte på i et historisk perspektiv i det foregående kapitlet – Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet, Kulturhistorisk museum (som omfatter tidligere Etnografisk Museum) og Norsk Folkemuseum – som alle kan sies å ha hatt viktige roller i tidlig norsk nasjonsbygging. Da disse museene ble opprettet på 1800-tallet fantes det ikke egne samiske museer eller et eget samisk folkevalgt organ. Norge hadde nettopp fått sitt første folkevalgte politiske representasjonssystem og det ble jobbet med å bygge byen som da het

---

<sup>397</sup> Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*, s. 9. Dette påpekes i forbindelse med overføringsprosessen av gjenstandene som ble samlet av Etnografisk Museum og overført til Norsk Folkemuseum, men som formelt eies av det som i dag heter Kulturhistorisk museum. Rapporten fastslår at samarbeidet mellom Norsk Folkemuseum, Kulturhistorisk museum og de samiske museene må styrkes i forbindelse med tilbakeføringen, og at en del av samlingen skal forbli i Oslo.

<sup>398</sup> Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*, s. 34.

<sup>399</sup> Kong Harald i tale ved åpningen av Sametinget i 1997, her sitert fra Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*, s. 13.



Christiania opp som hovedstad. I dag fremtrer Karasjok som et sted der det er kommet på plass noen viktige institusjoner for samisk representasjon, både som museumspraksis og som politisk system. Som jeg diskuterte i kapittel 2, ble De Samiske Samlinger etter hvert definert som et samisk nasjonalmuseum. Museet skulle ikke bare representere Karasjok, men hele den samiske befolkningen. Og innsamlingsarbeidet gikk utover landegrensene, over til Sverige, Finland og Russland. Selv om det i dag finnes mange samiske museer, og selv om alle museene som er underlagt Sametinget i dag er erklært som “nasjonale samiske museer”, må De Samiske Samlinger likevel sies å stå i en særstilling, med sin lange historie og omfattende samling. Ikke minst gjør den geografiske nærheten til Sametinget at også De Samiske Samlinger etter min mening kan ses i et slags hovedstadsperspektiv. Jeg vil derfor også til en viss grad trekke inn dette museet for å få et komparativt blikk på de nevnte museene i Oslo.

### **Nasjonalgalleriet**

Da jeg besøkte Nasjonalgalleriet en novemberdag i 2014 med et særlig blikk for artikuleringer av samiske forhold her, viste museet den midlertidige utstillingen *Alene med naturen. Dahls og Friedrichs landskaper 1810–40*.<sup>400</sup> Utstillingen satte de samtidige kunstnerne, tidligere nevnte Johan Christian Dahl og tyske Caspar David Friedrich (1744–1840), i relasjon til romantikkens natursyn. I utstillingen var også Peder Balke (1804–1887) representert. Balke var elev hos Dahl i Dresden. Hans *Vardøhus festning* fra ca. 1870 trekker Finnmarks byarkitektur og topografi inn i utstillingen, men inneholder ingen markører som forteller

---

<sup>400</sup> Utstillingen stod i perioden 10. oktober 2014 til 4. januar 2015. Nasjonalgalleriet ble i 2003 slått sammen med Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet, Museet for samtidskunst, Nasjonalgalleriet og Riksutstillinger, til organisasjonen som i dag bærer navnet Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Nasjonalgalleriet holder fortsatt til i bygningen på Tullinløkka som ble bygget på slutten av 1800-tallet for å huse denne institusjonen og Skulpturmuseet, men skal etter hvert lokaliseres sammen med Kunstindustrimuseet og Museet for Samtidskunst i et nytt bygg på Vestbanen som skal stå ferdig i 2020, “Det nye Nasjonalmuseet på Vestbanen”, *Nasjonalmuseet*, [http://nasjonalmuseet.no/no/nasjonalmuseet/det\\_nye\\_nasjonalmuseet\\_pa\\_vestbanen/](http://nasjonalmuseet.no/no/nasjonalmuseet/det_nye_nasjonalmuseet_pa_vestbanen/), sist besøkt 24.02.2016.

eksplisitt om samisk kultur. Utstillingen viste bilder fra både før og etter Dahls første studiereise i Norge, fra Christiania over Hardangervidda til Vestlandet, en reise som utgjør et referansepunkt i katalogen som følger utstillingen.<sup>401</sup> *Vinter ved Sognefjorden* (1827) som Smith holdt frem som en sentral med-skaper av et norsk "ethnoscape", inngikk naturligvis også i utstillingen.

Den faste utstillingen *Livets dans. Samlingen fra antikken til 1950* presenteres slik på museets nettside:

Publikum blir inviterte til ei kunstreise frå antikken til 1950, med hovudvekt på *norsk kunst* etter 1800. Utstillinga presenterer i kronologisk oversikt meir enn 300 norske og internasjonale mesterverk frå renessansen, barokken, romantikken, realismen, impresjonismen, symbolismen, kubismen og moderne abstraksjon. Spesielt framheva blir bilde av J.C. Dahl og romantikken, Christian Krohg og realismen, dei berømte verka til Edvard Munch, og det norske stemningsmåleriet rundt 1900.<sup>402</sup>

At den faste utstillingen i det statlige hovedmuseet for billedkunst viser det som er blitt etablert som mesterverk og kanoniske kunstnere i norsk og utenlandsk kunsthistorie kommer naturligvis ikke som noen overraskelse. Utstillingen reflekterer blant annet nasjonalromantikkens fokus på folkelivsskildringer og naturfremstillinger, og fremviser flere eksempler på verk som har vært medskapende til det som har blitt etablerte markører for "norskhet", helt i tråd med Smiths påpekninger om kunstens bidrag til å materialisere nasjonen. I Norge var det som sagt særlig bondestanden og noen av deres gjenstander og

---

<sup>401</sup> Se "Katalog" i Frode Haverkamp (et al.), *Dahl og Friedrich. Alene med naturen*, Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/Staatliche Kunstsammlung Dresden, 2014, s. 126, se for eksempel s. 102, s. 117, s. 126. Motivene vurderes for eksempel i forhold til autentisitet, om de gjengir et "autentisk 'norsk' landskap", sett i lys av når Dahl utførte sin norgesreise, s. 102. Dette er ikke overaskende perspektiv i en utstilling som dreide seg om romantikkens landskapsfremstilling, som i stor grad kan sies å dreie seg om forholdet mellom naturalisme og imaginasjon, eller spenningene mellom "det ytre og indre øyet", som Magne Malmanger skriver i sin artikkel i katalogen, Malmanger, "Malte studier av Dahl og Friedrich", i Haverkamp (et al.), *Dahl og Friedrich. Alene med naturen*, s. 61. Dahls første studiereise i Norge ble utført i 1826.

<sup>402</sup> "Livets dans. Samlingen fra antikken til 1950. Nasjonalgalleriet. Fast utstilling", *Nasjonalmuseet*, [http://nasjonalmuseet.no/no/utstillinger\\_og\\_aktiviteter/utstillinger/nasjonalgalleriet/Livets+dans.+Samlingen+fra+antikken+til+1950.9UFRjUZh.ips](http://nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/nasjonalgalleriet/Livets+dans.+Samlingen+fra+antikken+til+1950.9UFRjUZh.ips), sist besøkt 31.12.2015. Min kursivering. Presentasjonen kan ses som eksempel på naturaliseringen av begreper som "norsk kunst", som her presenteres som noe som ikke trenger nærmere diskusjon, det er ikke lenger "et begrep i vorden".

miljøer som fikk representere “det norske”. Her er Tidemand og Gudes ikoniske *Brudeferden i Hardanger* fra 1848, og her er Erik Werenskiolds “revitalisering av folkelivsskildringen”, som allerede nevnte *September* (ill. 8) kan ses som eksempel på, bare for å trekke frem noen få “nasjonalikon” som fremvises i det nasjonalstatlige billedkunstmuseet.<sup>403</sup>

Lignende essensialiserende fremstillinger av “samiskhet”, med vekt på markører knyttet til for eksempel klesdrakt og livsstil i kombinasjon med naturmiljø eller husgeråd, finnes det som Eli Høydalsnes har vist mange av i kunsthistorien. Høydalsnes betegner denne typen fremstillinger på 1800-tallet som tilhørende “sameikonografien”, “der de eldre, skjematiske drakt- og lavvogjengivelsene inkorporeres i det romantiske maleriets folkelivs- og landskapssjanger” og der det utvikles “nye samemotiver som raskt standardiseres”.<sup>404</sup> Høydalsnes trekker for eksempel frem François Auguste Biard (1799–1882) sitt maleri, *Le duc d'Orléans recevant l'hospitalité sous une tente de Lapons fra 1840* (ill. 9), og hun nevner Adolph Tidemands *Fanatikerne* fra 1866, som viser fire personer i ulike samiske drakter sentralt i komposisjonen, (ill. 10 og ill. 11).<sup>405</sup> *Fanatikerne* kan i mine øyne ses som

---

<sup>403</sup> Vibeke Waallann Hansen, Ellen J. Lerberg, Marianne Yvenes (red.), *Nasjonalmuseets høydepunkter. Kunst fra antikken til 1945*, Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2014, s. 141. Tidemand og Gudes maleri kan ses som et emblematiske eksempel på kunstnerens rolle i å definere en nasjonal egenart i tiden etter 1814. Her er Vestlandsnaturen, her er fjord og snødekte tinder, her er bondegården, her er stavkirken, her er hardingfelespilleren, her er bondefolkene med blondt hår og sin “bygdedrakt”, som senere skulle standardiseres som “bunad”, se for eksempel Ågot Noss, “Frå bygdedrakt til bunad”, i *Etnologisk lesebok*, Oslo: Institutt for folkelivsgranskning, 1974, s. 325–337. Det er også viktig å understreke at den kunsten som ikke kan sies å inneholde direkte markører for nasjonal tilhørighet kan virke nasjonalt forenende. Slik for eksempel Hans Dam Christensen har påpekt i forbindelse med en diskusjon av Bertel Thorvaldsen (1770–1844) og Thorvaldsen Museet (fra 1848) sin plass i dansk kunsthistorie, som til tross for tilknytningen til en “overnational nyklassisistisk bevægelse” (både hos kunstneren, hans kunst og i selve museumsbygget) likevel kan sies å representere “det danske”, som en del av en følt nasjonalt “eiendomsrett” til kunstneren og hans verk, Hans Dam Christensen, *Forskydningens kunst: kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*, København: Multivers, 2002, s. 232–236.

<sup>404</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*, s. 114. Høydalsnes sin kritikk diskuteres nærmere i kapittel 4.

<sup>405</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 115. Mange av de øvrige personene i *Fanatikerne* bærer drakter som kan knyttes til norsk bondekultur. Det ferdige oljemaleriet med tittelen *Fanatikerne* befinner seg i Sveriges Nationalmuseum, i Stockholm, men Nasjonalmuseet i Oslo eier flere arbeider som defineres som skisser til bildet, både en blyanttegning, en kulltegning og

negasjonen av *Haugianerne* (se ill. 2), mens Biards fremstilling av gjestfriheten den senere kong Louis-Philippe skal ha møtt i Finnmark i 1795, da han reiset dit inkognito mens Frankrike ble styrt av Napoleon Bonaparte, kan sies å være en mer positiv fremstilling av samiske kontekster. Høydalsnes skriver ikke om kunsthistoriefagets resepsjon av bildene. I min gjennomgang av kunsthistoriske oversiktsverk har jeg funnet at *Fanatikerne* nevnes i flere av bøkene, ofte uten at det går detaljert inn på bildets motiv, men det nevnes gjerne som en realistisk skildring. Implisitte eller eksplisitte referanser til Læstadius og/eller det som i dag gjerne omtales som Kautokeino-opprøret synes å være tydeligere til stede i de tidligste omtalene av verket, med dette er ikke noe jeg har undersøkt i detalj.<sup>406</sup>

Også John Savio skapte emblematiske fremstillinger av samiske forhold, og en stor del av disse inngår i Nasjonalmuseet sin samling, men under mitt besøk møtte jeg ingen slike billedlige fremstillinger av samiske kontekster.<sup>407</sup> Museet presenterer ikke sine kunstnere med andre biografiske identiteter enn deres statsborgerskap, dermed fremgikk det heller ikke om noen av de, for det meste avdøde, kunstnerne representert i museumsutstillingen kan ha ansett seg som “samiske kunstnere”. Utover det at ingen kunstnere er representert som “samiske kunstnere” i museet fant jeg heller ikke utstilt verk av kunstnere som jeg vet er, eller har vært, medlem av Samisk kunstnerforbund, eller som på andre måter har plassert seg i betegnelsen “samisk kunst” eller blitt plassert der av andre.

Under mitt besøk i Nasjonalgalleriet var det altså ingenting som ble presentert som “samisk kunst” og heller ingen bilder med tydelige samiske markører.

---

et oljemaleri. Jeg har dessverre ikke funnet ut hvor Biards, *Le duc d'Orléans recevant l'hospitalité sous une tente de Lapons, befinner seg. Nordnorsk Kunstmuseum, eier imidlertid flere andre av Biards bilder, se for eksempel, Anne Aaserud (red.), Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge, Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 2002.*

<sup>406</sup> Se kapittel 5.

<sup>407</sup> Når jeg her skriver Nasjonalmuseet og ikke Nasjonalgalleriet kommer det av at Nasjonalgalleriet i dag inngår i den større organisasjonen, Nasjonalmuseet, som forvalter hele samlingen – uavhengig av samlingens opprinnelse i Nasjonalgalleriet eller for eksempel Museet for samtidskunst. For Savo-verk i Nasjonalmuseet, se kapittel 4 og kapittel 5.

Spørsmålet om “samisk kunst” i Nasjonalmuseet kommer jeg tilbake til i kapittel 5.

## Kunstindustrimuseet

Turen gikk videre til Kunstindustrimuseet i St. Olavsgate, og de faste utstillingene *STIL 1100–1905*, *Design og kunsthåndverk 1905–2005*, *Draktgalleriene* og *Studiesamlinger for glass og keramikk*. Basisutstillingene er lagt opp som lineære løp, ordnet etter stilperioder som avløser hverandre kronologisk. Gjenstandene organiseres etter ansett stilhistorisk tilhørighet og kontekstualiserer hverandre på tvers av materialtilhørighet eller gjenstandsgruppe, men fremstilles også som spesialutstillinger konsentrert rundt enkelte gjenstander eller materialgrupper.

I *STIL 1100–1905* settes det som omtales som “Norges stilhistorie” i relasjon til “kunstneriske og samfunnsmessige strømninger i Europa”.<sup>408</sup> Jeg gikk gjennom epokesaler; fra “middelalder og renessanse” til “barokk” og “rokoko”, før jeg ankom salene for “nyklassisisme”, “historisme” og “art nouveau”. I trappeavsatsen møtte jeg et skap som plaketten angir at skal være laget av “Sjåk-Ola (Ole Rasmus Teigeroen, 1744–1803)”, se ill. 12, og en kiste fra 1789, som oppgis å være “malt i Hallingdal”.<sup>409</sup> Mens slike gjenstander tidligere befant seg i de såkalte Munthe-salene, tre saler som åpnet i 1904 og var spesiallaget for å huse “Samlingen for norsk Folkeindustri”, har altså slike gjenstander ikke lenger en egen utskilt plass i museet.<sup>410</sup> Slike objekter settes heller i relasjon til øvrig europeisk stilhistorie, som for eksempel “nordisk barokk”, som den utskårne kannen i tre fra gården Klognes i Vågå, fra cirka 1700 (ill. 13), ses som representant for. Noen objekt- eller material-grupper er løftet frem i “skattekameret”, for eksempel kammeret

---

<sup>408</sup> “STIL 1100–1905. Kunstindustrimuseet. Fast utstilling”, i *Nasjonalmuseet*, <http://nasjonalmuseet.no/?module=Articles&action=Article.publicOpen&id=242>, sist besøkt 23.02.2016.

<sup>409</sup> Tekstskilt i Kunstindustrimuseet. I *Store norske leksikon* navngis han som “Ola Rasmussen Skjåk [...] den toneangivende treskjæreren i Nord-Gudbrandsdalen når det gjaldt husinnredning med akantusskurd [...] kjent i folkekunstsammenheng under navnet Skjåk-Ola, [https://nbl.snl.no/Ola\\_Skj%C3%A5k](https://nbl.snl.no/Ola_Skj%C3%A5k), sist besøkt 23.02.2016.

<sup>410</sup> For mer om Munthe-salene, se for eksempel Gaustad, “et Eventyr i norsk og hjemlig stil. Gerhard Munthe og Kunstindustrimuseet”, s. 104-115.

med tittelen “Sølv i Norge”. Her vises sølvarbeider fra det som omtales som “middelalderen (etter Svartedauden i 1349)” og ender med tiden rundt 1850.<sup>411</sup> Her er sølvskjeer og søljer (se ill. 14), blant flere andre sølvobjekt, og “noen få utenlandske gjenstander som refererer utviklingen i Norge”.<sup>412</sup>

Det fortelles derimot ingenting om den gjensidige utvekslingen av stilytringer som følge av samiske og norske eller europeiske handelssamkvem, som blant annet resulterte i sølvarbeider som noen ganger omtales som “samisk sølv” (se ill. 15). Slike sølvarbeider inngikk for eksempel i middelalderens- og renessansens mangefasettert handelssamkvem der fortjenesten fra handelen med “edelt viltskinn, tørrfisk, reinost, og produkter av reinskinn samt reinkjøtt” som ble “omsatt i kostbare sølvskjeer, draktsmykker, begre – alt tilvirket av byenes sølvsmeder og forsynt med tidens stil og dekor”, som etnologen Phebe Fjellström (1924–2007) skriver.<sup>413</sup> Hun deler samisk sølv inn i tre kategorier, skjeer, drikkeskåler og draktsølv. Ofte var det snakk om sølvarbeider som var solide og kostbare, tilpasset bruk og slitasje som nomadisk reindrif medførte. Det kunne bli bestilt sølvskjeer med eldre hornskjeer som forbilde, slike hornskjeer kunne i sin tur ha blitt utført med inspirasjon fra metallskjeer – for eksempel gotikkens kronskjeer eller renessansens knoppskjeer, som Kunstindustrimuseet i Oslo viser eksempler på, (se ill. 14).<sup>414</sup> Ulike

---

<sup>411</sup> Veggtekst/folietekst i utstillingen *STIL 1100–1905*, Kunstindustrimuseet.

<sup>412</sup> Veggtekst/folietekst i utstillingen *STIL 1100–1905*, Kunstindustrimuseet.

<sup>413</sup> Phebe Fjellström, “Samenes folkekunst”, i István Rácz (red.), *Samisk kultur og folkekunst*, Oslo: Cappelen, 1972, s. 12. Fjellström skrev avhandlingen, *Lapskt silver: studier över en föremålsgrupp och dess ställning inom lapskt kulturliv*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962. Både Fjellströms avhandling og boken *Samisk kultur og folkekunst* – med tekster av Fjellström og Asbjørn Nesheim (1906–1989), professor i samisk språk, og fotografier av István Rácz – er eksempler på at samisk gjenstandsmateriale er blitt skrevet frem i andre fag enn kunsthistorie. Til sammenligning ble boken om “norsk folkekunst” i samme serie, laget av Rácz sammen med kunsthistoriker Peter Anker (1927–2912), István Rácz (red.), *Norsk folkekunst*, Oslo: Cappelen, 1975. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5. I dag er det mange sølvsmier med base i Sápmi som produserer sølvkunst i tråd med eldre samisk sølvforråd, eller nyvinninger som smykker med relasjon til samisk symbolikk (for eksempel utviklet fra de samiske trommene), eller søljer spesielt beregnet til koftebruk, se for eksempel Tana gull og sølvsmie, <http://www.tanagullogsolv.com/no>, sist besøkt, 23.02.2016, eller Juhls' Silvergallery i Kautokeino, <http://www.juhls.no/>, sist besøkt 23.02.2016.

<sup>414</sup> Phebe Fjellström, “Samenes folkekunst”, s. 12–13. Se også Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie*, s. 95–120.

kryssfertiliserende prosesser førte altså til en egen tradisjon med sølvarbeider tilpasset bruk i samisk område.

Generelt sett er fremvisningen i museet sentrert rundt formlikhet og en stilbasert kronologi (stilhistorie), med vekt på estetisk presentasjon, understreket med lyssetting, plassering og systematisering som fremhever objektets form, snarere enn fokus på objektenes geografiske eller kulturelle tilknytninger, men i slike ornament og formrelasjoner kunne naturligvis også objekter fra samisk kultur ha inngått.<sup>415</sup>

Utstillingen ved Kunstindustrimuseet kan sies å være bygget opp rundt et lineært utviklingsforløp der objektene står kausalt i forhold til hverandre og begivenhetene avløser hverandre med stadig større hastighet etterhvert som fremstillingen kommer opp mot nåtiden.<sup>416</sup> Den delen som viser *Design og kunsthåndverk 1905–2005* er slik symptomatisk. På museets nettside sies det at, publikum i utstillingen skal få

se modernismens utvikling gjennom ulike faser: protomodernismen 1850–1920, art deco 1920–1930, funksjonalismen 1930–1945, Scandinavian Design 1945–1965, popmodernismen 1965–1980 og postmodernismen 1980–1990.<sup>417</sup>

Her eksemplifiserer “protomodernismen” tankegangen fra Aubert om utviklingen av en “national nykultur for hele landet”, der kunstnerne skulle lede vei “trænge ind i hjemmene, i farvesans, i smagfuldt utstyr, i praktværker, i ornamentik”, representert ved Munthes stiliserte tematiseringer over det som ble regnet som “det nasjonale”.<sup>418</sup> Samiske kontekster fikk som sagt ikke noen fremtredende plass slik utviklingen av slik nasjonalt forankret “nykultur”, eller

---

<sup>415</sup> I informasjonsplakettene som følger objektene opplyses i varierende grad om for eksempel når, hvor og av hvem objektet er tilvirket, eller hvor objektene er funnet, eller hvem som har hatt det i sitt eie. Ofte er proveniens angitt svært forenklet, som for eksempel “Beger, Bergen, 1500-tallet”.

<sup>416</sup> Frank Falk, “Fra stil til opplevelse. Kunstindustrimuseenes utstillingsstrategier i et historisk og samtidig perspektiv”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2004, s. 102.

<sup>417</sup> “Design og kunsthåndverk 1905–2005. Kunstindustrimuseet. Fast utstilling”, *Nasjonalmuseet*, <http://www.nasjonalmuseet.no/?module=Articles&action=Article.publicOpen&id=241>, sist besøkt 23.02.2016.

<sup>418</sup> Aubert sitert i Stenseth, *En norsk elite*, s. 93–94, s. 97. Se mer om dette kapittel 2.

revitalisering, på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, men det fantes en økende grad av tematiseringer av det som ble regnet som samiske motiv og ornamentikk, og kanskje særlig i markedsføringen av Norge som turistdestinasjon.<sup>419</sup> På 1950- og 1960-tallet dukket det stadig opp design som alluderte til det som ble regnet som samisk formspråk, som motebildene i ill. 16 er eksempel på. Utover på 1970- og 1980-tallet ble det lagt vekt på å synliggjøre samiske forhold fra samiske miljøer, som del av en større politisk bevegelse eller “ČSV-tid”, noe som også gav seg utslag i bredere populærkultur.<sup>420</sup> Dessuten kan som sagt “samisk kunst”, “samisk håndverk” og/eller *duodji* sies å ha blitt institusjonalisert i løpet av perioden 1950–1980. Etter min mening fines det mange åpninger for at samiske referanser i kunst, håndverk og design, i politikk og populærkultur *kunne* vært avspeilet i utstillingen, men ingen slike eksempler er tatt med.

Det var først da jeg nådde fjerde etasje, i den litt bortgjemte særutstillingen som viser klesplagg, at jeg møtte noe som påminnet om samiske forhold. Første rom var viet drakter fra Per Spooks motehus, og her fantes en tekstvegg som fortalte om “Nordisk inspirasjon – samenes drakter”.<sup>421</sup> I kolleksjonen *Fra Paris til polarsirkelen* (1989/1990) skal Spook ha vært “inspirert av samiske drakttradisjoner” i deler av assortimentet, i følge veggteksten.<sup>422</sup> Inspirasjonen settes inn i en større sammenheng: “Fra 1980-årene var det i Norge og andre land en sterkt interesse for regionale uttrykk og for egne eldre tradisjoner”.<sup>423</sup> Spook var “ikke opptatt av å lage ‘korrekte’ antrekk og hentet like gjerne inspirasjon fra mannsdrakten som fra kvinnedrakten”, fortelles det.<sup>424</sup> Han “grep fatt i gjenkjennelige trekk ved samenes drakter som farger, dekorative detaljer

---

<sup>419</sup> Se for eksempel plakat for markedsføring av Norge som turistdestinasjon, i Bjørklund, *Sápmi: en nasjon blir til*, s. 16, se også Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 116–117.

<sup>420</sup> Se for eksempel Harald Gaski, “‘Aldrig svikter jag mitt land’: samisk populærkultur fra Soldatra til European Song Contest”, i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 58–63.

<sup>421</sup> Veggtekst/folitekst i Draktgalleriene, Kunstindustrimuseet.

<sup>422</sup> Veggtekst/folitekst i Draktgalleriene, Kunstindustrimuseet.

<sup>423</sup> Veggtekst/folitekst i Draktgalleriene, Kunstindustrimuseet.

<sup>424</sup> Veggtekst/folitekst i Draktgalleriene, Kunstindustrimuseet.



og til en viss grad silhuetter”, se ill. 18.<sup>425</sup> Spook sine drakter knytter altså ikke direkte an til spesifikke samiske kontekster, men alluderer til det som kan sies å være veletablerte “pan-samiske” kjennemerker, som for eksempel fargene i det samiske flagget.

Fra mitt perspektiv om å se etter representasjoner av samiske forhold i hovedstaden – og ikke minst i lys av *Bååstede*-rapportens understreking av at det bør finnes en “god og representativ formidling av samisk kultur” her – var det mest påfallende ved Kunstindustrimuseets utstillinger det totale fraværet av hele den objekt- og kunnskapstradisjonen som *duodji* representerer både i fortid og nåtid.<sup>426</sup> Ikke minst siden dette er et museum bygget opp med siktemål om å “skape interesse for og gi kunnskap om norsk [...] kunsthåndverk og design (kunstindustri), øke kvaliteten innenfor disse felt, samt stimulere til estetisk bevissthet”.<sup>427</sup> *Duodji* kan som sagt beskrives både som produkt og aktivitet knyttet til en særegen form- og materialkunnskap med en lang historie, som i dag er institusjonalisert med egne utdanningsmuligheter, medlemsorganisasjoner, utsalgs- og visningssteder i Norge og Sápmi forøvrig. Det finnes også et eget “vare- og kvalitetsmerke”, *Sámi Duodji* (se ill. 19) som i følge Samerådet blant annet skal “sertifisere samiske håndverksprodukt”, og vise at det er en “levende tradisjon”.<sup>428</sup>

---

<sup>425</sup> Veggtekst/foliatekst i Draktgalleriene, Kunstindustrimuseet.

<sup>426</sup> *Duodji* forstås her både om produkt og aktivitet, i betydningen “det håndverksmessig skapte” som “springer ut fra samisk kultur og tradisjoner”, jamfør Guttorm, “Duodji – som begrep og som del av livet”, s. 13–14.

<sup>427</sup> Jamfør Kunstindustrimuseets formålparagraf av 1998, her sitert etter Glambeik, “Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse”, s. 99, som gjaldt inntil sammenslåingen i 2003. Her legges det altså stor vekt på kvalitetsbegrepet, slik også *Sámi Duodji*-merket gjør, se nedenfor.

<sup>428</sup> “The Saami Council has created the Sámi Duodji certificate to function as a certificate of Saami handicraft products. The certificate should also:

- communicate to buyers that the product is made by a Saami.
- protect Saami handicraft from being copied and from unfair competition.
- promote a continuous improvement of the quality of Saami handicraft.
- show that Saami handicraft is a living tradition”,

jf. “The Sámi Duodji certificate”, *The Saami Council*,

<http://www.saamicouncil.net/en/organization/ossodagat/kulturossodat/sami-duodji-certificate/>, sist besøkt 23.02.2016. Eller som lederen for Duodjeinstituhtta Inga Hermansen Hætta slår fast, merket skal “sikre kjøperen om at produktet er ekte samisk vare”, Inga

Når *duodji*-objekt, presentasjoner av *duojárat*, eller tematiseringer av spørsmål og problemstillinger knyttet til *duodji*, enda ikke har funnet veien inn i kunstindustrimuseets fremstillinger, kan det komme av tendenser skissert i kapittel 2, som har plassert samiske forhold som noe eget, og annet, enn det norske samfunnet for øvrig. Jeg har gjennomgått oversikten over utstillinger i Kunstindustrimuseet i perioden 1916–2013, og det er lite som tyder på *duodji* har hatt noe sentral plass i skiftende utstillingene – om denne kunnskaps- og materialtradisjonen i det hele tatt noensinne har vært forsøkt belyst ved museet.<sup>429</sup>

Som Lars Ivar Hansen og Bjørnar Olsen har påpekt i *Samenes historie* har både skrevne og museale fremstillinger av samiske forhold i mange tilfeller vært preget av syn som har sett samiske kontekster som vanskelige å inkorporere i “det system av tid” som strukturerer historiske fremstillinger, og konsekvensen har vært at samiske fremstillinger har blitt presentert av andre fagtradisjoner enn de historiske disiplinene, og knyttet til etnografiske mer enn historiske kategorier.<sup>430</sup> Fraværet av *duodji* som objekt og tema i Kunstindustrimuseet kan ses i et slikt lys. At dette i hovedsak er blitt forstått som en tradisjon som beveger seg utelukkende langs en egen forbindelseslinje, og slik ikke lar seg inkorporere i museets stilhistoriske og utviklingsbaserte fremstilling som særlig baserer seg på

---

Hermansen Hætta sitert i Anne Olli, “Merket ‘Sámi Duodji’ kvalitetssikrer samiske produkter”, i *NRK Sápmi*, 16.11.2014, <http://www.nrk.no/sapmi/merket-sami-duodji-kvalitetssikrer-samiske-produkter-1.12066060>. Duodjeinstituhitta ble etablert i 1993 med administrasjon i Kautokeino, instituttets “hovedmål er å fremme næringsutvikling med utgangspunkt i tradisjonell duodji. Målet er å skape økt sysselsetting basert på samiske husflidstradisjoner”, om “Duodjeinstituhitta”, i Kildenett, <http://www.kildenett.no/ordbok/1215690903.04>. Det er Duodjeinstituhitta som i dag forvalter *Sámi Duodji*-merket i Norge.

<sup>429</sup> Jf. “Utstillingsliste Kunstindustrimuseet 00.00.1882 – 01.04.2004”, interndokument ved Nasjonalmuseet. Se også kapittel 2. Jeg kan selvfølgelig ikke utelukke at det har vært vist ett og annet objekt som kan knyttes til *duodji*-tradisjonen eller på andre måter viser til samiske kontekster, poenget her er at det lite som tyder på at dette kunnskaps- og gjenstandsområdet har vært gjenstand for inngående og eksplisitt oppmerksomhet.

<sup>430</sup> Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 12–13. Se også Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press, 1983 eller Eric R. Wolfe, *Europe and the People Without History*, Berkeley: University of California Press, 2010 [1982].

“europæiske” epokebetegnelser, men det finnes også andre fortellinger noe Fjellströms arbeider er eksempel på.<sup>431</sup>

Som jeg kom frem til i kapittel 2 er dette føringer som har ligget i den norske museumsstrukturen siden starten, men som synes å fortsette å gjøre seg gjeldene, når Kulturhistorisk museum, og dette museets etnografiske samling, har forblitt det vesentlige museet i sentrum av hovedstaden for å oppleve objekter i den gjenstandskategorien som gjerne blir omtalt som *duodji* i samisk tradisjon, eller som håndverk, kunsthåndverk eller lignende i norsk oversettelse.<sup>432</sup>

### Kulturhistorisk museum

Tilbake ved Tullinløkka, i Kulturhistorisk museum, på den avdelingen som huser gjenstander fra tidligere Etnografisk Museum, blir samisk kultur presentert som en del av “Arktis” og “Sub-arktisk” i utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk* (ill. 20). I dialog med denne utstillingen står presentasjonen av *Amerika – samtid – fortid – identitet*, en utstilling som museumsbrosjyren forteller at “fokuserer på hvordan urfolk og minoriteter former sin identitet i møte med storsamfunnet”.<sup>433</sup> De to utstillingene befinner seg i museets andre etasje, i samme fløy, og besøkende kan bevege seg direkte fra den ene utstillingen

---

<sup>431</sup> Det er dessuten her grunn til å minne om de senere års utvidelse av tema knyttet til betegnelser som “renessanse” og “barokk”, og så videre. Mange forsøker å revurdere det eurosentrisk fokuset som gjerne forbindes med disse epokene og fokuserer på at kontekster og aktører utenfor Europa var vel så aktive i skapningen av kunnskapshorisonter og objekter som gjerne forsøker å favnes med disse begrepene, selv om utvekslingsprosessene ofte var asymmetriske, se for eksempel Claire Farago (red.), *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, New Haven: Yale University Press, 1995.

<sup>432</sup> Etnografisk Museum er i dag en del av Kulturhistorisk museum, som regnes som et eget fakultet under Universitetet i Oslo, og som holder til i bygningen som kalles Historisk Museum (i Fredriksgate 2) og i Vikingskiphuset (på Bygdøy), se kapittel 2. Norsk folkemuseum, som jo også er et kulturhistorisk museum, er en annen arena for å oppleve *duodji* i hovedstaden, som jeg kommer til nedenfor. Dette museet befinner seg på Bygdøy, og er ikke en del av Oslo sentrum.

<sup>433</sup> “Amerika – samtid – fortid – identitet” i brosjyren som presenterer Historisk museum og Vikingskiphuset, Oslo: UiO. Kulturhistorisk museum. Utstillingen fokuserer altså på visse samfunn, eller “folk”, i Amerika (og inkluderer dessuten Karibia), se også mer her “Amerika – samtid – fortid – identitet”, i *Kulturhistorisk museum*, <http://www.khm.uio.no/tema/utstillingsarkiv/amerika/introduksjon.html>, sist besøkt 25.02.2016.

til den andre. Utstillingene kan også oppleves som sammenbundet med hverandre tematisk, ettersom Nord-Amerika omfatter arktiske og subarktiske områder, og fordi begge utstillingene fokuserer på samfunn som i dag gjerne relateres til urfolks-begrepet. Amerika-utstillingen er nyere, den åpnet i 2008, mens Arktis-utstillingen åpnet i 1993.

Noe av det første jeg møter når jeg kommer fra det “amerikanske” naborommet, er en konstruksjon som skal forstille en “iglo” som presenteres som en boligform hos “Inuitene i Arkis”.<sup>434</sup> Lenger inn i rommet står en konisk form som kan gi assosiasjoner til en lavvo (se ill. 21). Ulike samiske grupper er presentert gjennom veggtekster og iscenesettelser i og utenfor glassmontre, via kategoriseringene “Lulesamer”, “Østsamer” og “Samene i Finnmark”. Utvalgte fotografier, klesplagg og objekt følger presentasjonene. Utstillingen gir også et felles-samisk overblikk. Her er også fremvisninger av flagget som fellessymbol, illustrert med fotografier av det samiske flagget og det grønlandske flagget. Her presenteres “Sameland – Sápmi” og den geografiske konteksten angis ved hjelp av Hans Ragnar Mathisens kart fra 1975, mens en politisk kontekst angis med en plakat som presenterer Sametinget, og en kunstnerisk kontekst angis med tekstfeltet “Duodji, tradisjonelt håndverk, videreutvikles i dag til kunsthåndverk” (se ill. 22). Objektene som er utstilt i et veggmonter ved siden av teksten presenteres ikke nærmere.

Generelt er fremstillingene navnløse og i stor grad udaterte, men det er et viktig unntak: Asa Kitok (1894–1986) og hennes tægerarbeid, presenteres nærmere, se ill. 22. Utstillingens fagansvarlige, antropologen Tom G. Svensson, gav i 1985 ut boken *Asa Kitok och hennes döttrar: en studie om samisk rotslöjd*, et arbeid skrevet frem i nært samarbeid mellom Svensson, Kitok og hennes døtre.<sup>435</sup> Døtrene, som i utstillingen bare presenteres ved fornavn, Margit og

---

<sup>434</sup> Veggtekst/folietekst i utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum.

<sup>435</sup> Tom G. Svensson, *Asa Kitok och hennes döttrar: en studie om samisk rotslöjd*, Stockholm: Nordiska museet, 1985. Se også Gro Ween, “Refleksjoner om dekolonisering: intervju med Tom Svensson”, i *Norsk Antropologisk Tidsskrift*, vol. 22, 2011, s. 56–57.

Ellen, “videreutviklet denne samiske rotsløyden til kunsthåndverk”, heter det i veggteksten.<sup>436</sup>

Museumsbrosjyren spør hva som “forbinder og hva som skiller mennesker og kulturer nord for polarsirkelen”.<sup>437</sup> For meg, som bor langt “nord for polarsirkelen”, er det vanskelig å kjenne meg igjen forholdene utstillingen skildrer generelt. Her er det lite som forteller om byliv, velutviklet infrastruktur, industri eller statsdannelser. Samtidig er det vanskelig å vite om utstillingen er ment å representere noe som har funnet sted i fortiden, for det finnes få opplysninger om historiske tidsangivelser og flere av utstillingstekstene er skrevet i presensform. Utstillingen gir slik jeg ser det flere klare eksempler på det Johannes Fabian har omtalt som “etnografisk presens”:

In simple terms, the ethnographic present is the practice of giving accounts of other cultures and societies in the present tense. A custom, a ritual, even an entire system of exchange or a world view are thus predicated on a group or tribe or whatever unit the ethnographer happens to chose.<sup>438</sup>

“Sjamanisme er et felles kulturtrekk som *står* sentralt i arktiske områder”, skriver Svensson i utstillingens katalog fra 1997.<sup>439</sup> I den delen av utstillingen som skal fremstille “sjamanisme” er belysningen dempet og det er benyttet farget

---

<sup>436</sup> Veggtekst/folietekst i utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum. Margit Kitok-Åström (1925–2011) og Ellen Kitok-Andersson (1932–2008).

<sup>437</sup> Jf. brosjyre som presenterer Historisk museum og Vikingskiphuset, Oslo: UiO. Kulturhistorisk museum. I utstillingen fokuseres det imidlertid ikke på alle samfunn av mennesker som befinner seg i Arktis. Utstillingstekstene refererer generelt med begreper som “samene”, eskimoene” og “inuittene”, og noen ganger med underkategorier knyttet til disse kategoriene.

<sup>438</sup> Fabian, *Time and the Other*, s. 80. Flere har påpekt bruken av etnografisk presens i museumsframstillinger av samisk kultur, se for eksempel Stein R. Mathisen, “Representasjoner av kulturell forskjell: fortelling, makt og autoritet i utstillinger av samisk kultur”, i *Tidsskrift for kulturforskning*, vol. 3, nr. 3, 2004, s. 5–25, men overraskende få har tatt for seg utstillingen i Kulturhistorisk museum. Mathisen fokuserer på *Samekulturen og Sápmi – en nasjon blir til* på Tromsø museum, samt utstillingen i De Samiske Samlinger. Se Silje Opdahl Mathisen, “Likt men likevel forskjellig: om representasjon av samisk identitet og forhistorie i samiske museer og majoritetsmuseer”, i Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen (red.), *Samling og museum: kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, Oslo: Novus, 2010, s. 295–307, for en oversikt over litteraturen på dette feltet. Opdahl Mathisen har skrevet en doktorgradsavhandling om samiske museumsutstillinger, men heller ikke hun diskuterer utstillingen ved Kulturhistorisk museum, Opdahl Mathisen, *Etnisitetens estetikk: visuelle fortellinger og forhandlinger i samiske museumsutstillinger*, Oslo: Universitetet i Oslo, 2014.

<sup>439</sup> Tom G. Svensson, *Folk i arktis og sub-arktis: guide til utstilling åpnet 1993 på Etnografisk museum i Oslo*, Oslo: Universitetets etnografiske museum, 1997, s. 17. Min kursivering.

lys – slik at hele fremstillingen hviler i et blått skjær. En modell over det sirkumpolare område danner midtpunkt, og rundt denne er det stilt opp glassmontre med gjenstander fra alle de ulike stedene som i utstillingen presenteres som “arktiske kulturer”, se ill. 23. Over den geografiske modellen henger vanligvis Ingvald Guttorm sin kopi av trommen som en gang tilhørte Anders Paulsen (ca. 1600 – 1692), som ble beslaglagt i 1691, og som befant seg i Kongens kunstammer i København før den ble deponert ved De Samiske Samlinger i 1979.<sup>440</sup> Guttorm sin tromme er fra 1998. Den befinner seg under mitt besøk i utstillingen *Ja, vi elsker frihet*, som ble laget i forbindelse med grunnlovsjubileet i 2014, en utstilling som jeg straks kommer tilbake til.

“Samene kalte sjamanen *noaidi*”, står det på den blåmalte veggen rett ovenfor modellen av det sirkumpolare området. Og med større skrift: “Sjamanisme – et fellestrekk hos arktiske folk”.<sup>441</sup> Under teksten er det en billedlig fremstilling som ligner den som finnes i Johannes Schefferus (1626–1679) sin monografi *Lapponia* fra 1673, se ill. 25, men viser bare den delen av bildet i Schefferus’ bok som skal forestille en noaide, en tromme, objektet/hammeren han slår på trommen med og ringen/viseren som skulle bevege seg.<sup>442</sup> Rundt gjengivelsen i

---

<sup>440</sup> Paulsen ble anholdt i Nesseby den 7. desember 1691, og ført til Vadsø. Trommen ble beslaglagt samtidig. Rettsaken mot Paulsen forgikk to måneder senere, der ble han kjent skyldig i å ha begått “trolldomskriminalitet”, men endelig domsavsigelse og straffeutmåling ble utsatt i påvente av en autoritativ tolkning fra de rettslærde ved Universitetet i København. Allerede dagen etter ble imidlertid Paulsen drept av tre økseslag mot hode, mens han lå i en gamme og sov. Drapsmannen var en tjenestegutt som ble beskrevet som “ei vel forvaret i sitt hode” (og som derfor ble erklært strafferettslig utilregnelig), og som skulle ha hørt rykter om at Paulsen hadde “forgjort folk og forulykket båter”, Hagen, “Harmløs dissenter eller djevlesk trollmann”, s. 324, s. 330–332. I 1694 ble trommen som hadde vært i Paulsens eie sendt til Kongens kunstammer i København.

<sup>441</sup> Veggtekst/folietekst i utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum. Olav Hammer har i “Senmodern schamanism” vært inne på denne problemstillingen fra Eliade, som “listar en rad olika etniska beteckningar och antar a priori att de pekar på samma fenomen”, s. 217.

<sup>442</sup> Johannes Schefferus, *Lapponia: id est, regionis Lapponum et gentis nova et verissima descriptio* [...], Frankfurt: Ex Officina Christiani Wolffii, 1673. Den andre delen av Schefferus sin fremstilling, skal vise hvordan personen “[s]edan han slagit på trumman en stund, faller [...] till marken som en sovande”, Schefferus, *Lappland*, Uppsala: Gebers/Nordiska museet/Ernst Manker, 1956, s. 170. [Svensk utgivelse oversatt fra latin av Henrik Sundin, redigert av John Granlund, Bengt Löf og John Bergström]. Schefferus siterer her presten Samuel Rheen (1615–1680), som i 1661 utga *En kortt Relation om Lapparnes Lefwarne och Sedher, wijdskiepellsser, samt i många Stycken Grofwe wildfarellsser*. Se Håkan Rydving, “Gustav II Adolf och samerna”, i

museet er det plassert forskjellige symbol, angitt med samiske navn og lengre norsk forklaring, men det står ingenting om hvor symbolene er hentet fra, slik det heller ikke er oppgitt hvor hovedbildet er hentet fra. Til venstre for figurfremstillingen er det gjengitt ett sitat fra Ailo Gaup (1944–2014) sin roman *Trommereisen*:

Ja, det er godt.  
Jeg blir sterk og varm.  
En stor makt er hos meg nå.  
Den knuger meg ikke lenger  
med sin voldsomme kraft.  
Den løfter meg opp.  
Den fører meg avsted.

Jeg ser alt helt klart.<sup>443</sup>

Gaup sin tekst er fra 1988, men det er verken oppgitt årstall for boken, eller for bildet fra Schefferus. Slik synes Gaup sin "trommereise" og Schefferus sin "noaide" å dele samme tid, i tillegg til at de befinner seg i samme (arktiske) rom, der de utøver "sjamanisme" på samme måte. Slik arrangementet er satt opp kan Gaup sin tekst leses som en illustrasjon av det noaiden på bildet opplever (hans indre "trommereise"). Det er altså ikke gjort noen forsøk på å sette fremstillingen inn i et historisk rammeverk eller angi en tidsdimensjon. Fremstillingen alluderer slik både en udefinert fortid og en etnografisk samtid.

I artikkelen "The role of shamanism in Mesoamerican art: a reassessment", påpeker kunsthistorikerne Cecelia F. Klein, Eulogio Guzmán, Elisa C. Mandel og Maya Stanfield-Mazzi sjamanisme-begrepets homogeniserende effekter: "When it

---

*Saga och sed: Kungl. Gustav Adolfs akademis årsbok*, 2006, s. 22–24 for mer informasjon om Schefferus' bok og forholdet til Rheens utgivelse. Se Rognald Heiseldal Bergesen, "Reclining Sámi in western narratives and the relation between text and image in Sámi iconography", i Lars Ivar Hansen, Rognald Heiseldal Bergesen og Ingebjørg Hage (red.), *The Protracted Reformation in Northern Norway*, Stamsund: Orkana, 2014, s. 211–228, for mer om motivet.

<sup>443</sup> Veggtekst/folietekst i utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum. Se også Ailo Gaup, *Trommereisen*, Oslo: Gyldendal, 1988, s. 187. Gaup var blant annet forfatter og journalist. Han praktiserte også som "lærer i sjamanisme", blant annet skolert av Michael Harner og hans Foundation for Shamanic Studies i California, "Ailo Gaup", i *Store norske leksikon*, [https://nbl.snl.no/Ailo\\_Gaup](https://nbl.snl.no/Ailo_Gaup), sist besøkt 25.02.2016.

takes centre stage it is usually at the expense of a historical perspective”.<sup>444</sup> Sammen med forflatningen av andre kontekster, det være seg eksempelvis politiske eller økonomiske forhold. Det ligger mange beretninger, lokale og spesifikke, personlige og politiske, bakenfor hver enkelt av objektene plassert bak glassmontrene i utstillingen, men slik de presenteres – som eksempler på det samme, på “sjamanisme” i fortid og nåtid i alle arktiske kulturer – lukkes fortellingene. Klein, Guzmán, Mandel og Stanfield-Mazzi påpeker at siden sjamanisme-kategorien i sin tid ble designet for å plassere “de andre” i et forhåndsdefinert skjema, kan bruken av begrepet overstyre eller umuliggjøre tolkninger som ikke passer med den forhåndsdefinerte sjablongen.<sup>445</sup>

Religionsviteren Håkan Rydving har for eksempel vist hvordan symbolene på trommene i mange tilfeller har blitt tolket utfra forestillinger om hvordan “den andres” eller “sjamanens” symbolverden *bør* fremstilles, istedenfor å ta på alvor de historiske kildene som faktisk foreligger.<sup>446</sup> En annen dimensjon ved

---

<sup>444</sup> Cecelia F. Klein, Eulogio Guzmán, Elisa C. Mandel og Maya Stanfield-Mazzi, “The role of shamanism in Mesoamerican art: a reassessment”, i *Current Anthropology*, vol. 43, nr. 3, 2002, s. 382. Se også Olle Sundström, som skriver om *nga*-begrepet hos nganasanerne i Sibir og konkluderer med at en utskifting av dette begrepet med sjaman-begrepet skaper flere problem enn det løser: “För man in en ytterligare, främmande term som ska passas in i det inhemska kategoriseringssystemet så blir bilden än svårare å få ihop till ett helt. För at inte tala om att man riskerar att leverera en osann beskrivning av hur man från nganasanskt håll såg på förhållandet mellan olika religiösa specialister”, Olle Sundström, “Nga eller Schaman? Till frågan om beteckning för den främsta religiösa specialisten hos nganasanerna”, i Thomas P. Larsson (red.), *Schamaner: essäer om religiösa mästare*, Falun: Nya Doxa, 2000, s. 116.

<sup>445</sup> Klein, Guzmán, Mandel og Stanfield-Mazzi, “The role of shamanism in Mesoamerican art”, s. 384, s. 392- 393. Se også Olle Sundström som skriver “The important thing to note here is that the concept ‘shaman’ was created by so-called outsiders – by European visitors – and that this category served its functions in these visitors approaches to the indigenous Siberian cultures”, Olle Sundström, “Is the shaman indeed risen in post-Soviet Siberia?”, i Tore Ahlbäck og Björn Dahla, *Post-secular Religious Practices: Based on Papers read at the Symposium on Post-Secular Religious Practices [...]*, Åbo: Donnerska institutet för religionshistorisk och kulturhistorisk forskning, 2012, s. 356. Det er viktig å påpeke at kritikken er rettet mot fremstillingen av sjamanisme-begrepet som en uproblematisk deskriptiv kategori, ikke mot bruk i dagligtale eller av enkeltpersoner eller gruppers egenoppfatning, eller som en historisk avgrenset eller analytisk definert kategori. Som også Sundström påpeker, “sjamanisme” som en religionsutøvelse etablert på 1980- og 1990-tallet, eksisterer over hele verden i dag og er “just as authentic as ever the ‘shamans’ of yesterday”, Sundström, “Is the shaman indeed risen in post-Soviet Siberia?”, s. 382.

<sup>446</sup> Rydving har vist hvordan for eksempel etnografen Ernst Manker (1893–1972) tolket det som de samiske kildene omtalte som kristne elementer (og/eller figurer fra hverdagslivet), i henhold til det Manker anså som renere symbol på samisk kultur/mytologi; selv om det hadde foregått kulturmøter mellom samisk og kristen kultur i hundreårene også *før* trommene ble beslaglagt,



trommene som ser ut til å falle noe bort når de fremstilles som “sjaman-objekt”, er at flere kilder indikerer at trommene også skal ha hatt en mer alminnelig bruk, der de inngikk som husholdningsobjekt som ble brukt av kyndige til å si noe om fremtiden, og ikke bare når noaiden skulle “hensette seg i transe”.<sup>447</sup>

I likhet med andre samfunn var, og er, samiske samfunn i stadig fluks og endring. Respondering på historiske forhold og ytre påvirkninger kan vise seg på trommene, så vel som via andre visuelle ytringer, men i utstillingen er ikke historiske endringsperspektiv til stede, slik interne forskjeller i det enorme område som dekkes av den geografiske termen “Arktis” i liten grad er fremhevet. At Arktis er et område med byliv og infrastruktur, eller industri og handelsnæring, og dessuten en politisk konfliktsone, er som nevnt knapt merkbart i utstillingen.

Objektenees potensiale til å fortelle ulike historier demonstreres når kopien av Paulsens tromme flyttes ut av den arktiske sjamanisme-konteksten og over i en spesifikk historisk-politisk kontekst, i utstillingen *Ja, vi elsker frihet*, som ble vist på museet i perioden fra 17. mai 2014 til 4. januar 2015. Utstillingen ble laget i forbindelse med Grunnlovsjubileet 1814–2014 og skulle være en utstilling “hvor begrepet Frihet utforskes, utfordres og behandles i skjæringspunktet mellom

---

men da som katolsk kristendom (før reformasjonen), eller som ortodoks kristendom på russisk side. De fleste samer ble “døpt, gift og begravet” i overensstemmelse med kristne ritualer før reformasjonen, samtidig som de beholdt samiske praksiser, men etter konsolideringen av luthersk statsreligion (se nedenfor) ble slike doble sett med praksiser vanskeliggjort, Håkan Rydving, *Tracing Sami Traditions: In Search of the Indigenous Religion Among the Western Sami during the 17th and 18th centuries*, Oslo: Novus, 2010, s. 39–56. Se også Håkan Rydving, *The End of Drum Time: Religious Change Among the Lule Saami, 1660s – 1740s*, Uppsala: Uppsala Universitetet, 1993, s. 115–127. Tilstedeværelsen av kristne symbol på samiske trommer behøver naturligvis ikke å leses som passiv underkastelse, men kan snarere tvert om leses som aktiv stillingtagen til (eller motstand mot) kristendommens ekspansjon, Rydving, *Tracing Sami traditions*, s. 44, se også Bergesens kommende artikkel Rognald Heiseldal Bergesen, “Lapponia and the drum: instruments of integration and othering during the age of confessionalization in Northern Sweden”, i Sigrun Høgetveit Berg, Rognald Heiseldal Bergesen og Roald E. Christiansen (red.), *The Protracted Reformation in Northern Norway: Towards a Protestant North*, Hannover: Wehrhahn Verlag, s. 129–151, forventet publisering 2016. Se for eksempel Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie*, s. 180–188, for Santa Maria-monogram og Santa Anna-monogram i samisk kultur og for sammenkoplingen av det Dunfjeld kaller “samiskkosmisk verden” og “kristen-katolske symboler” i samiske objekt.

<sup>447</sup> Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 228. Hansen og Olsen skriver at “trolig var det vanlig med en tromme til dette formålet i ethvert hushold”.

kunst og vitenskap”.<sup>448</sup> Dette var altså en midlertidig utstilling, der trommen inngikk i den delen som ble betegnet som “Den forbudte salong”. Her ble trommen satt i sammenheng med “bøker og andre medier som vitner om frykt for at ord skal bli alt for frie, både i Norge og andre land” i fortid og samtid.<sup>449</sup>

Også her benyttes trommen som et prototypisk eksempel på “sjamanisme” uavhengig av tid og rom. Utstillingsteksten benytter seg av etnografisk presens når det slås fast at: “Sjamaner bruker trommer til å komme i kontakt med åndeverdenen og til å spå med. De kan slå på trommer til de faller i transe”, som det står i teksten trommen henger over i utstillingen.<sup>450</sup> Men samtidig forteller fremstillingen om en konkret historisk hendelse, beslagleggingen av Paulsens tromme i 1691. Politiske og historiske kontekster blir slik likevel mer aksentuert her enn i den forgående fremstilling, som fortalte om sjamanisme som del av samme fenomen over hele nordkalotten uavhengig av tid og rom. Rammeverket for trommen i den midlertidige utstillingen er forankret både territorielt, politisk og historisk, i Danmark-Norge på 1600-tallet, og forteller om behandlingen av samiske forhold her. Trommen fremtrer dermed *også* som et politisk objekt, et farlig objekt for stat og kirke under 1600-tallets konfesjonalisme.<sup>451</sup> I denne perioden ble samiske trommer beslaglagt, og i mange tilfeller ødelagt, brent eller slått i stykker, mens noen eiere klarte å få gjemt unna sine trommer. Objekter fra

---

<sup>448</sup> “Ja, vi elsker frihet”, *Kulturhistorisk museum*, <http://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/utstillinger/frihet/>, sist besøkt 01.03.2016.

<sup>449</sup> “Ja, vi elsker frihet”, *Kulturhistorisk museum*, <http://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/utstillinger/frihet/>, sist besøkt 01.03.2016.

<sup>450</sup> Utstillingstekst, i “Ja, vi elsker frihet”, *Kulturhistorisk museum*.

<sup>451</sup> I 1537 ble den geografiske enheten betegnet som Norge et protestantisk lydrike under Danmark (da Kalmarunionen ble oppløst). Kirken ble nå organisert som en luthersk statskirke som en integrert del av statsstyret. Denne form for statskirke ble styrket gjennom eneveldet (fra 1660) og den lutherske religion virket både til å legitimere statens (kongens) makt og til å kontrollere rikets innbyggere. Prosessen der stat og kirke går sammen og en offisiell religion innføres med tvang og opprettholdes med makt, kalles gjerne konfesjonalisme. Historikeren Per Ingesman har beskrevet hvordan Christian den III og hans etterfølgere “laid the foundations of ecclesiastical uniformity and confessional homogeneity in Early Modern Denmark [...] the Danish state transformed society and culture according to its new confession. Various ways of enforcing the new doctrine were used, and a number of methods especially book censorship, were applied to propagate the ‘right faith’ and prevent ‘wrong’ from being spread [...] creating a confessionally homogenous population in [...] the twin realms of Denmark and Norway”, Ingesman, “Reformation and confessionalisation in early modern Denmark”, i Hansen, Bergesen og Hage (red.), *The Protracted Reformation in Northern Norway*, s. 44.

territoriet som ble regnet å tilhøre det danske eneveldet ble i mange tilfeller ført til kongens kunstkammer i København, og her havnet også Paulsen sin tromme.<sup>452</sup> På lule-samisk finnes en tradisjon for å benevne tiden uten slike direkte konfrontasjoner som “trommetiden” (*goabdesájgge*), mens den påfølgende perioden skal ha blitt omtalt som “tiden da trommene måtte gjemmes”.<sup>453</sup>

I denne konteksten trer samiske områder innenfor dansk-norsk territorium frem som konfliktsoner (og møtesteder) der ulike avgrensninger og utvekslinger pågikk, både med voldsbruk – endog drap – og på fredeligere vis. Fremstillingen blir dermed annerledes enn i den forrige utstillingen, der samisk kultur fremsto som avgrenset og stabil, som en del av et isolert og fjerntliggende (og mystisk – iallfall når det kom til sjamanisme-fremstillingen), men fredelig “Arktis”. Som “forbudt objekt” kan også trommeobjektet selv sies å tre frem som et “kontaktzone-objekt”, med begrepet fra Mary Louise Pratt. Et objekt som var gjenstand for konflikt og kommunikasjon. Et objekt det var uenighet rundt. Et objekt som var så “farlig” (for noen) at det måtte ødelegges, og så viktig (for andre) at det måtte gjemmes. Et objekt som forårsaket konkrete møter og hendelser, eller med andre ord; trommen var (og fortsetter å være) en viktig aktør i sosiale nettverk. At trommen i sin materialitet kan sies å reflektere kontaktsonen den er en del av gjennom de malte symbolene på overflaten, som jeg var inne på med Rydving over, er imidlertid ikke kommunisert i denne utstillingen. At noen av figurene på trommen i følge trommens eier skal forestille for eksempler kirker og kristne helgener er ikke trukket frem her (heller).<sup>454</sup>

---

<sup>452</sup> Bare i årene 1722 og 1723 skal det ha blitt samlet inn over hundre trommer, som ble sendt via Trondheim til København, der mange av dem gikk tapt ved storbrannen i 1728, Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 328. Paulsens tromme er altså en av få bevarte trommer fra området som i dag er en del av Norge.

<sup>453</sup> Rydving, *Tracing Sami Traditions*, s. 39.

<sup>454</sup> Paulsen nevner i avhør for eksempel både Santa Maria og Santa Anna, som var etablerte referanser fra katolsk tid i samiske sammenhenger. Se Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie*, s. 180–188. For mer detaljerte referanser til Paulsens ikonografiske opplysninger, se Rydving, *Tracing Sami traditions*, s. 44–45 og s. 48–49. Forklaringene til Paulsen er ført inn i *Tingbok for Vardøhus*, 1692–1695, av fogd og sorenskriver i Finnmark, Nils Tygesen Knag (1661–1737), det finnes også andre bevarte dokumenter knyttet til saksforløpet.

Mariza Varutti kritiserer Kulturhistorisk museums etnografiske utstillinger i artikkelen “Gradients of alterity: museums and the negotiation of cultural difference in contemporary Norway”, uten at hun går direkte inn på fremstillingen av samiske forhold her. Hun mener museet i sine faste utstillinger generelt gjør lite for å utfordre “stereotypical images of Other cultures”, og at fortellingene snarere går langt i å forsterke etablerte bilder av “de andre”. Hun trekker frem igloen i Arktis-utstillingen sammen med det hun kaller objekt-stereotyper også i andre deler av museets etnografiske avdeling, og mener at:

The object-stereotype (the mask, the basket, the feathers) is used as a prop, a tool to invite visitors to learn more about the cultures on display, yet without really challenge previously held and received understandings about them.<sup>455</sup>

Som Varutti påpeker, kan dette ses som et paradoks i et universitetsmuseum med vitenskapelig ansatte som driver forskning.<sup>456</sup> Når det gjelder presentasjon av samiske forhold i sammenheng med det som museet regner som “arktiske kulturer”, ble en slik kontekstualisering i sin tid sett på som en nyvinning fra museets side. Gjessings initiativ til å overføre samiske gjenstander til Folkemuseet hadde ført til nedprioritering av samiske forhold i Etnografisk Museum (fra 1999, Kulturhistorisk museum). Men Tom G. Svensson arbeidet på 1970-tallet for å få samiske forhold tilbake på museets agenda, som han sier i et intervju med antropolog Gro Ween:

Jeg ville integrere samene på museet, selv om samlingen da hadde blitt flyttet til Folkemuseet på Bygdøy. Jeg var litt spent, men jeg syntes det var viktig. Skulle man ha en utstilling om sirkumpolare kulturer, måtte man også inkludere *våre egne*, arktiske folk. Jeg valgte derfor å integrere samene med inuitfolk fra Grønland, Canada, Alaska og en del folk fra Sibir. Så jeg lånte tilbake det vi egentlig eier, fra Folkemuseet til denne utstillingen.<sup>457</sup>

---

<sup>455</sup> Varutti, “Gradients of alterity”, s. 25. Varutti har tatt for seg Kulturhistorisk museum, Norsk Folkemuseum, Kon-Tiki Museet og Interkulturelt Museum, som er en del av Oslo Museum, med tanke på hvordan disse reflekterer at Norges befolkning er “increasingly multicultural”, Varutti, “Gradients of alterity”, s. 13.

<sup>456</sup> Varutti, “Gradients of alterity”, s. 25.

<sup>457</sup> Svensson sitert i Ween, “Refleksjoner om dekolonisering”, s. 58. Min kursivering. Merk hvordan Svenssons formulering “våre egne, arktiske folk” klinger sammen med Undsets

I følge Ween ble *Om folk i arktis og sub-arktis* den første utstillingen som i “museumskontekst presenterte [...] samer sammen med arktiske urfolk”.<sup>458</sup> Som jeg kommer tilbake til i kapittel 6, kan Svenssons bestrebelser fra 1970-tallet og fremover for å få samiske saker tilbake på Etnografisk Museum, og på plasseringen av det samiske i en “arktisk urfolkskontekst”, på noen måter sies å samsvare med samisk politikk fra 1970-tallet av. Det er tydelig at Svensson ser sine motivasjoner i et slikt lys, når han understreker: “Jeg var kanskje litt spent på hvordan samene ville reagere når de så utstillingen. Men det var ikke én same som syntes det var noe negativt over å bli presentert i den konteksten”.<sup>459</sup>

### Intermesso i Karasjok

Hvordan endres fremstillinger av samisk kultur når de er forankret i samfunn de forsøker å representere? En slik forankring kan naturligvis skje på mange måter, blant annet ved at personer fra samfunnene som skal representeres gis et særlig ansvar for utstillingsutformingen, og en tydelig stemme i representasjonen – noe som like gjerne kan skje i et hovedstadmuseum som andre steder, særlig med tanke på at en stor del av den samiske befolkningen i Norge befinner seg i Oslo.<sup>460</sup> En samisk forankring kommer enda sterkere til uttrykk ved at det i dag finnes en rekke museer som defineres som “samiske museer”, og under mine vandringer i hovedstadsmuseene hadde jeg utstillingene i noen av disse museene, som alle befinner seg i Sápmi, *in mente*.<sup>461</sup>

---

formulering fra 1885, når han den gang rådet Etnografisk Museum til å konsentrere seg om “vore egne Lapper” i forbindelse med “polarfolkenes etnologi”, se kapittel 2.

<sup>458</sup> Ween, “Refleksjoner om dekolonisering”, s. 49. Ween angir utstillingstittelen *Om folk i arktis og sub-arktis* som skiller seg fra tittelen fra 1993, *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, jeg kjenner ikke bakgrunnen for dette.

<sup>459</sup> Svensson sitert i Ween, “Refleksjoner om dekolonisering”, s. 58.

<sup>460</sup> Om slik “forankret” museumspraksis, se for eksempel Christina Kreps, “Appropriate museology in theory and practice”, i *Museum Management and Curatorship*, vol. 23, nr. 1, 2008, s. 23–41.

<sup>461</sup> “Samisk museum” brukes i tråd med termen definert i Nilsen, Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede. Tilbakeføring av samisk kulturarv*, s. 22.

Særlig tenkte jeg på et besøk i Karasjok noen julidager året før. Meningsinnholdet blir forskjellig når drakter fra samisk kultur ses som representanter for en “arktisk kultur” i et etnografisk universitetsmuseum i Oslo og når de vises eksempelvis i et museum som De Samiske Samlinger; selv om fremstillingsformen kanskje ikke er så ulik – for eksempel presentert via en utstillingsdukke ikledd en drakt, som skal representere et “folk” eller et geografisk område, lyssatt bak glass og ramme, se ill. 28.<sup>462</sup>

I museumsteksten som innleder draktutstillingen i De Samiske Samlinger reises en advarende pekefinger mot å tolke museumsrepresentasjonene som direkte virkelighetsbeskrivelser: “Selv om vi har stilt ut samiske drakter fra forskjellig områder i Sápmi, så går de fleste samer kledd i vestlige klær til hverdags. Vi håper du har dette i minnet når du går videre inn i salen”.<sup>463</sup> På denne måten blir den besøkende påminnet om at det finnes et “vi” som har laget denne utstillingen, som har gjort valg, fortolket og iscenesatt. I teksten påpekes dessuten noen endringsperspektiv: “Samenes klesbruk blir ofte fremstilt som en uforanderlig klesstil. Samtidig vet man at klær også avspeiler kulturelle og sosiale endringer i samfunnet”.<sup>464</sup> Det fortelles om noen historiske forhold som fornorskingsprosesser som stigmatiserte klesdrakten som samisk markør, og om tyskernes nedbrenning av store deler av nordsamisk område under andre verdenskrig, og som “fjernet de fysiske sporene etter samisk kultur”.<sup>465</sup> Så kommer beretningen om 1960-tallets forsøk på å “gjenopplive den gamle ‘glemte’ samiske kulturen” etter initiativ fra “samer i akademiske miljøer”.<sup>466</sup> Videre påpekes det at “[r]evitalisering er noe som skjer i mange samiske områder i dag”, og at “koften er tilpasset den moderne tiden, og brukerne, slik

---

<sup>462</sup> Se også for eksempel Sigrid Lien og Hilde Nielssen, “Museet som sted for alternative historiefortellinger. Utstillingspraksisen ved det samiske museet i Karasjok”, i Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat. De Samiske Samlinger. 40 jagi/år. 1972–2012*, s. 53–68, for lignende poeng.

<sup>463</sup> Skriv i draktutstilling, De Samiske Samlinger. Tekstutsnittet “så går de fleste samer kledd i vestlige klær til hverdags” er fremhevet med rød skrift i teksten og understreker budskapet.

<sup>464</sup> Skriv i draktutstilling, De Samiske Samlinger.

<sup>465</sup> Skriv i draktutstilling, De Samiske Samlinger.

<sup>466</sup> Skriv i draktutstilling, De Samiske Samlinger.

man alltid har gjort med koften”.<sup>467</sup> Her legges det altså større vekt på Sápmi som konfliktsone i forhold til “norsk” kultur enn i Kulturhistorisk museum, der norske kontekster er så godt som fraværende i den arktiske konteksten museet søker å fremstille.<sup>468</sup>

Museets beliggenhet i samisk geografi, i et område der majoriteten av befolkningen snakker samisk, virker selvfølgelig også inn på opplevelsen av utstillingen inne på museet. Sametinget forteller dessuten med sitt nærvær om stedets rolle i samisk politisk representasjon – ikke bare på vegne av Karasjoks samiske befolkning, men *hele* Norges samiske befolkning.

Den stedlig forankring og kulturelle konteksten som kom til uttrykk både utenfor og inne på museet, gjorde at jeg ble ekstra påminnet om at klesplaggene jeg betraktet kunne ha ulik betydning for museets brukere. Samisk ble snakket rundt meg og elementer fra draktene, eller drakttilbehøret, som var utstilt på museet, kunne gjenfinnes i dagligklærne til folk jeg møtte andre steder i nærområdet. Foruten alt innholdet man med den rette kunnskapen kunne lese ut av dekorelementer, farger og former (*siida*-tilhørighet, sivilstatus, og så videre), var det klart at utstilte enkeltdrakter for områdets beboere også kunne fortelle personlige historier, de kunne være laget av en slektning, eller ha vært brukt av en besteforelder, og så videre. Draktene som for meg representerte steder og kjønn, kunne for andre representere individ og minner. Slik informasjon kan naturligvis også fremkomme på museet i Oslo, men som et såkalt “majoritetsmuseum” aspirerer det til å overskride det stedsspesifikke; både som museumstype (kulturhistorisk universitetsmuseum) og fordi samiske objekt her er en viktig del av etnografisk avdeling, der draktene settes inn i en kontekst som noe *annet* enn norsk kultur og som noe *mer* enn samisk kultur, i et globalt overnasjonalt perspektiv – som en del av en “arktisk kultur” som fremstilles som fremmed og fjerntliggende.<sup>469</sup>

---

<sup>467</sup> Skriv i draktutstilling, De Samiske Samlinger.

<sup>468</sup> Skriv i draktutstilling, De Samiske Samlinger.

<sup>469</sup> Om begrepet “majoritetsmuseum”, se for eksempel James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997, s. 121–122. Om etnografiske museer og hvordan de gjerne legger til rette for en viss type

Det har vært påpekt at også De Samiske Samlinger generaliserer i sin fremstilling av samiske samfunn. Det “vi’et” museet en gang i tiden fikk som mandat å representere er ikke enhetlig, det består av mange samiske aktører med ulike språk, i ulike geografiske områder og med ulike historiske tilknytninger, og det kan innvendes at dette verken vektlegges eller problematiseres særlig i grad i museets utstilling.<sup>470</sup> Arkeologen Bjørnar Olsen pekte i 2001 på det han så som en tendens til å presentere “kontakten med majoritetsfolkene [...] i negative termer og som den primære kilde til kulturell destruksjon”, slik at endring fremstod som “tap og ødeleggelse” av en engang “opprinnelig” livsstil, og at fremstillingen dermed kunne sies å spille på noen av de samme ikonografiske strengene som ble etablert i de etnografiske utstillingene som fortalte om et nordområde bestående av naturnære folk i udefinert fortid eller etnografisk samtid.<sup>471</sup>

I min sammenheng er imidlertid poenget å få frem at Kulturhistorisk museum, ved etnografisk avdeling i Oslo og De Samiske Samlinger i Karasjok har svært ulike mandat og forankringer, og at disse også synes å gjenspeiles i innholdet som kommuniseres i utstillingene.<sup>472</sup> Det sistnevnte museet hadde i sin tid status som samisk nasjonalmuseum, og er i dag ett blant flere “nasjonale samiske museer” administrert av samenes folkevalgte organ. Når museet forenkler og undertrykker interne forskjeller i sine fremstillinger ligger det i mandatet om å representere hele Sápmi og slik bidra til å forme og bekrefte en fellessamisk identitet. Ikke ulikt oppgaven et museum som for eksempel Norsk Folkemuseum i sin tid hadde, og kanskje fortsatt kan sies å ha, med å bygge opp en norsk

---

museumsopplevelse, se for eksempel Harald Eidheim, Ivar Bjørklund og Terje Branteberg, “Negotiating with the public: ethnographic museums and ethnopolitics”, i *Museum & Society*, vol. 10, nr. 2, 2012, s. 95–120.

<sup>470</sup> Bjørnar Olsen, “Bilder fra fortida? Representasjon av samisk kultur i samiske museer”, i *Nordisk museologi*, nr. 2, 2000, s. 18.

<sup>471</sup> Bjørnar Olsen, “Bilder fra fortida?”, s. 18–21. Se også Mathisen, “Representasjoner av kulturell forskjell”, 18 – 20; Opdahl Mathisen, “Likt men likevel forskjellig”, s. 295–307; Opdahl Mathisen, *Etnisitetens estetikk*, s. 128–138;

<sup>472</sup> Janet E. Levy, synes å gjøre noe av det samme poenget i artikkelen “Prehistory, identity, and archaeological representation in Nordic museums”, i *American Anthropologist*, vol. 108, nr. 1, 2006, s. 135–147. Se også Sharon Webb, “Making museums, making people : the representation of the Sámi through material culture”, i *Public Archaeology*, vol. 5, 2006, s. 171–180.



fellesnasjonal identitet. Interne nasjonale forskjeller, som dem samiske språk og samfunn representerte, ble som vist i kapittel 2 i lang tid radert vekk fra nasjonal representasjonen, over i et eget system for etnografisk representasjon. Det var først på slutten av 1950-tallet at samiske forhold kom inn under museets administrasjon. Andre interne nasjonale forskjeller har først kommet inn i museets representasjonspraksis i den senere tid, og fortsatt er det bare det som skal forstille en pakistansk leilighet og representasjonen av samiske forhold som forstyrrer det nokså monokulturelle hovedbilde av bykultur og bondekultur som museet i sin tid ble designet for å favne.<sup>473</sup>

De Samiske Samlinger kan med andre ord sies å være et *nasjonsbyggende* museum med forankring i samfunnet det har fått i oppgave å representere, og som i sin tur virker tilbake på dette samfunnet. Slik jeg opplever det virker en slik forankring – både den fysiske og den representative – også grunnleggende inn på selve museumsopplevelsen.

## **Norsk Folkemuseum**

Tilbake i Oslo gjenstår altså et annet museum som er sentralt i fremvisningen av samisk kultur i hovedstaden og som spilte en rolle i foregående kapittel, nemlig Norsk Folkemuseum. Et besøk her krever en reise ut av bysentrum og over til landlige Bygdøy. Mitt besøk fant sted noen uker etter at jeg hadde besøkt De Samiske Samlinger i juli 2013.

Som sagt fantes det siden 1951 en egen samisk avdeling ved museet og i 1958 åpnet museets basisutstilling knyttet til denne avdelingen.<sup>474</sup> Utstillingen ble erstattet med *Samisk kultur* i 1990 og det er denne utstillingen som fortsatt står under mitt besøk sommeren 2013, sammen med utvidelsen *Samisk samtid* fra 2007. Før museet gikk i gang med å lage en ny utstilling var det viktig å unngå at det “enda en gang” ikke ble “tatt hensyn til samiske meninger og ønsker”, skriver

---

<sup>473</sup> Se for eksempel Varutti, “Gradients of Alterity, s. 16 – 19.

<sup>474</sup> Språkforskeren Asbjørn Nesheim (1906–1989) var avdelingens bestyrer fra 1951–1977. Se Pareli, “En gamle blant nasjonalskattene”, for en historisk oversikt over forskning og formidling knyttet til avdelingen.

utstillingens kurator, Leif Pareli.<sup>475</sup> For å legge til rette for en slik forankring, ble det arrangert seminar på museet før arbeidet med utstillingen kom i gang, der det var invitert “fagfolk fra andre museer og samiske kunstnere og kulturarbeidere”, samt et seminar etter at utstillingen var åpnet, for å invitere til “kritikk og kommentarer av det ferdige produktet”, som Pareli skriver.<sup>476</sup>

Før jeg gikk inn i museumsbygget som viste *Samisk kultur og Samisk samtid* hadde jeg vandret på museets utendørsområder, gått inn i urbane bygårder og butikkbygninger fra Oslo (eller Christiania/Kristiania alt etter hvilken tidsepoke som skulle illuderes), men også i småbyhus eller “gamle stuer ordnet som gaarde efter dalføre”, slik det heter i Aschehous leksikon fra 1906–1913. (se ill. 29 for oversikt over området).<sup>477</sup> Her var det dessuten gjenskapt en sørsamisk boplass fra Elgå i Hedmark, slik den skal ha sett ut rundt 1930. Gammen ble bygd av Jonas Danielsen fra samme sted, som en kopi av boligen han bodde i som barn. I fremvisningen av samisk kultur er det altså fulgt samme prinsipp som i mange av de andre oppføringene – bygninger og miljø er forsøkt gjenskapt med utgangspunkt i konkrete individ eller steder i tid og rom. Informasjonen om Danielsen og bygningen fremkommer på et skilt ved plassen (se ill. 30), her opplyses det også om at: “I dag bor alle reinsamer i vanlige hus, men noen bruker telt under flyttingene vår og høst”.<sup>478</sup>

Den historiserende tilnærmingen fortsetter til dels i innendørsutstillingen. Her trer individer som Isak Saba (se ill. 31) og Johan Turi frem, noe som bidrar til å konkretisere og historisere. De fremstår ikke som “typer” som skal representere generell “samiskhet”, men som historiske personer med individuelle livsfortellinger. Utstillingen tar også opp politiske tema som den kontinuerlige konflikt- og kontaktsonen mot “norsk kultur” medfører, illustrert for eksempel med plakaten fra 1898 som viser “[i]nstruks angaaende brugen af lappisk og

---

<sup>475</sup> Pareli, “En gamme blant nasjonalskattene”, s. 104.

<sup>476</sup> Pareli, “En gamme blant nasjonalskattene”, s. 104.

<sup>477</sup> Sitatet er hentet fra et bilde gjengitt i “Norsk Folkemuseum”, *Store norske leksikon*, [https://snl.no/Norsk\\_Folkemuseum](https://snl.no/Norsk_Folkemuseum), sist besøkt 23.02.2016.

<sup>478</sup> Skilt, “Sameplassen”, Norsk Folkemuseum.

kvænsk som hjelpesprog ved undervisningen i folkeskolen” eller Arvid Sveens politiske plakatkunst fra 1970- og 1980-tallet (se ill. 31).

Selv om utstillingene historiserer gjøres det over lange tidsspenn og store geografiske kontekster. Publikum blir fortalt at utstillingen *Samisk kultur* “viser i hovedsak trekk av dagliglivet i samiske områder på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet”, men fremstillinger rommer også “enkelte viktige trekk fra eldre tider, så som førkristen religion”.<sup>479</sup> Det understrekes også at utstillingen ikke forteller “samenes historie, men tar med enkelte historiske hendelser med stor samfunnsbetydning”.<sup>480</sup> Det er også lagt til:

I dag lever samene helt annerledes enn hva denne utstillingen gir inntrykk av. Derfor ble det i 2007 laget en ny samtidsdel som forteller om utviklingen de siste tredivet år i samisk politikk, kulturliv og hverdagsliv.<sup>481</sup>

Mens hovedvekten i den eldre utstillingen legger vekt på næringer: “Jakt, fangst og fiske, gårdsbruk og husdyrhold, og til sist reindriften, som er en særegen samisk næring og som derfor har fått stor plass i utstillingen”.<sup>482</sup> I den eldre utstillingen skilles ikke noen gjenstander ut som knyttet til egne felt som “kunst” eller *duodji*, men settes særlig i sammenheng med reinsdyrnæringen, knyttet til ressursutnyttning eller gjenstandens bruk i husholdningssammenheng, se ill. 32 og ill. 33. Samtidig understreker utstillingsteksten at noen av gjenstandene kan ses som uttrykk for “kunstnerisk skaperglede”.<sup>483</sup> I den nyere delen forklares imidlertid at “kunstnerisk skaperkraft kommer til uttrykk gjennom *duodji*, det samiske kunsthåndverket”, samtidig som det påpekes at “[v]ed siden av kunsthåndverkere som lager *duodji*, er det samiske kunstnere som for det meste arbeider fritt fra samiske tradisjoner”.<sup>484</sup> I tråd med folkemuseets tradisjon for gjenskaping av “hjem”, er det laget et diorama som er ment å illudere mer

---

<sup>479</sup> Veggtekst, *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum.

<sup>480</sup> Veggtekst, *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum.

<sup>481</sup> Veggtekst, *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum.

<sup>482</sup> Veggtekst, *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum.

<sup>483</sup> Utstillingsskilt, *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum.

<sup>484</sup> Veggtekst, *Samisk samtid*, Norsk Folkemuseum.

samtidig samisk livsstil (se ill. 34), selv om det påpekes i veggteksten at også disse museumsrepresentasjonene allerede er noe utdatert.

Det er noen likheter mellom utstillingen på Kulturhistorisk museum og den eldre utstillingen på Folkemuseet. Blåfargen som går igjen i hele den sistnevnte utstillingen, ligner den som Kulturhistorisk museum brukte i sin sjamanisme-fremstilling, og denne presentasjonens spill mellom lyse og mørke felt, som nærmest gav en *chiaroscuro*-effekt, går igjen i Folkemuseets eldre utstilling.<sup>485</sup> De to museene har dessuten valgt nøyaktig det samme bilde for å illustrere noaiden og bruken av den samiske trommen, altså den ene delen av illustrasjonen fra Schefferus, se ill. 35. Heller ikke her oppgis billedreferansen og motivet dateres ikke, men teksten under motivet er skrevet i fortidsform: “Noaiden formidlet kontakten med det skjulte”.<sup>486</sup> Det er ikke benyttet “etnografisk presens” som i Kulturhistorisk museum, og fremstillingen forsøker heller ikke å generalisere om andre kulturer på basis av trommen eller tegningen, men snakker utelukkende om den samiske.<sup>487</sup>

I utstillingsteksten slås det fast at trommen var hellig, at den kunne brukes til å formidle kontakt med “det skjulte”, og at trommene måtte gjemmes for misjonærene og brukes i hemmelighet.<sup>488</sup> Det forklares også at “trommen som er utstilt her kommer fra Nordland og var i bruk omkring til 1900. Siden ble den gjemt i en fjellhule til 1925”, men det er ikke gjort noen forsøk på datering av selve trommen.<sup>489</sup> For å få se trommen må publikum foreta en aktiv handling, stille seg på kne på podiet foran bildet av noaiden og kikke inn gjennom hullet som erstatter viseren eller ringen i Schefferus’ illustrasjon. Slik henspiller museet

---

<sup>485</sup> I følge Silje Opdahl Mathisen forklarer kurator Leif Pareli den sparsomme belysningen med at “det ikke var budsjett til nytt lysanlegg da utstillingen ble laget, man måtte ta til takke med et eldre lysanlegg”, Opdahl Mathisen, *Etnisitetens estetikk*, s. 97.

<sup>486</sup> Utstillingsskilt, *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum. De to utstillingene ble begge laget på 1990-tallet: *Samisk kultur* i 1990 (omarbeidet i 2000) og *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk* i 1993.

<sup>487</sup> Men også her brukes sjaman-begrepet for å plassere “noaiden” i et allerede eksisterende, verdensomspennende skjema. Det forklares at “[n]oaiden var den samiske sjamanen eller åndemaneren”, Utstillingsskilt, *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum. Fremstillingen strekker seg dessuten også her over svært lange tidsspenn, dette kommer jeg tilbake til.

<sup>488</sup> Utstillingsskilt, *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum.

<sup>489</sup> Utstillingsskilt, *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum.

på noen av opplysningene som fremkommer i teksten: Å knele foran trommen kan uttrykke ærbødighet og forsiktighet i omgang med gjenstanden, uavhengig av om dette er noe som er i publikums tanker eller ei, man tvinges til å nærme seg objektet med aktsomhet om man vil se det. Åpningen publikum kan betrakte trommen gjennom er dessuten så liten at bare én person kan se gjennom den om gangen, man trenger seg altså ikke på – men venter pent på tur. At objektet delvis er skjult kan også henspille på noaides kontakt med “det skjulte”, på trommens status som et hemmelig objekt og på den skjulte plasseringen den hadde i fjellhulen. I en senere artikkel fremhever utstillingens kurator en slik tankegang: “Der inne, i tussemørket, henger nå Bindalstromma, litt gjemt slik den gjennom mange år var skjult i fjellet, skjult for autoriteter som fordømte bruken av trommene”.<sup>490</sup> I tillegg fungerer utstillingsmåten som en beskyttelse, slik at gjenstanden utsettes for minst mulig lysslitasje.

Trommen som kommer til syne for dem som ser gjennom “viseren” til Schefferus sin “noaide” i folkemuseet, kalles gjerne Bindalstrommen og er en av få bevarte samiske trommer fra Norge (se ill. 36).<sup>491</sup> Trommen kom til

---

<sup>490</sup> Han ligner også åpningen med “runebommas viser” som “også for de gamle noaider representerte et kikkhull inn i andre verdener”, Leif Pareli, “To kildeskriver om Bindalstromma”, i Birgitta Fossum (red.), *Åarjel-saemieh. Samer i sør. Årbok nr. 10*, Snåsa: Saemien sijte, 2010, s. 52.

<sup>491</sup> På grunn av storbrannen i København i 1728 gikk mange av de samiske trommene fra Norge tapt. Bindalstrommen; Anders Paulsen sin tromme; trommen som gjerne kalles Frøyingsfjell-trommen (som befinner seg på Meininger Museen i Tyskland); en tromme som befinner seg i Vitenskapsmuseet i Trondheim; og en tromme i Tromsø museum, er i dag kjente trommer fra/i Norge. På begynnelsen av 1930-tallet lokaliserte Ernst Manker 81 samiske trommer i ulike museer og private samlinger i Europa (av disse var det 4 som manglet membran og 6 som han bedømte som “uekte”. I tillegg tar han med noen “fragmenter”, som ikke er talt med blant de 81 trommene – og det er blant disse fragmentene han nevner Bindalstrommen). Manker undersøkte hver av de 81 trommene og klassifiserte dem på bakgrunn av materiale, teknikk, geografisk tilknytning, form, stil og ikonografi, satt opp mot tilgjengelig kildemateriale. Selv om mange av hans tolkninger kritiseres i dag, har hans gjengivelse, systematisering og tilgjengeliggjøring av materialet hatt enormt mye å si for senere studier, og ikke minst for tilsynekomsten av figur-elementer fra trommene i kunst og populærkultur, Eva Silvén, “Contested Sami Heritage: drums and *sieidis* on the move”, i Dominique Poulot, José María Lanzarote Guiral og Felicity Bodenstien, (red.) *National museums and the negotiation of difficult pasts. Conference proceedings from EuNaMus, Brussels, January 26–27, 2012*, Linköping: Linköping University Electronic Press, 2013, s. 177. Selv om Manker benytter seg av noen av kunsthistoriefagets metoder i sin granskning av trommene, og selv om mange kunstnere har hentet elementer fra trommene i sine verk, finnes det ingen større, systematiske kunsthistoriske studier av trommene, så vidt jeg kjenner til.

Folkemuseet fra Etnografisk Museum, den gang deler av samlingen ble overført. Til Etnografisk Museum hadde den kommet i 1925, da museets konservator Paul Egede Nissen under et besøk i Bindal fikk overtalt trommens daværende eier, Nils Mathias Nilsen Vesterfjell (1858–1936), til å selge den. Egede Nissen skrev ned opplysninger om trommen basert på Vesterfjells opplysninger, og han har også tegnet en skisse av trommeskinnets figurer basert på disse forklaringene.<sup>492</sup> Trommen kommer fra sørsamisk område og kan typologiseres som en rammetromme, der rammen var laget av en ringformet treramme med tynt kalveskinn strukket over, for deretter å få påmalt figurer med “saften fra olderbarken”.<sup>493</sup> Som en hovedregel kan trommene deles inn i to typer basert på konstruksjon. De fleste sørsamiske trommene er rammetrommer, som gjerne betegnes med det sørsamiske ordet, *gievrie*, mens skåltrommer betegnes med det nordsamiske ordet, *goavvdis*, og ser ut å ha vært mer utbredt i sentralsamisk og nordsamisk område.<sup>494</sup> Bindalstrommen som er funnet i sørsamisk område og

---

<sup>492</sup> Pareli, “To kildeskrifter om Bindalstromma”, s. 39–53. Trommen antas å være den samme som læreren Lars Olsen (1826–1892) fra Hattfjelldal beskrev i et brev til forskeren Just Qvigstad (1853–1957) i 1885. Qvigstad oversatte teksten til tysk og fikk den utgitt i 1888. Olsen noterte sine egne minner om hvordan trommen ble brukt omkring 1836, og la også ved tegninger av trommens form, dens visere og av figurene på trommeskinnet. Dette regnes for å være den eneste førstehåndberetning om den samiske trommen i bruk, i følge Ivar Bjørklund, “Om Lars Olsen og hans beretning”, i *Ottar*, nr. 4, 1997, s. 3. Heller ikke Vesterfjell skal ha brukt trommen, men sett den i bruk. I følge Vesterfjell skal trommen ha vært laget av hans oldefar og ha vært “over hundre år” da den ble hentet frem i 1925. Både Olsens og Egede Nissens originaltekster er gjengitt i Pareli, “To kildeskrifter om Bindalstromma”. Biografien til den omtalte konservator Egede Nissen er ukjent. Pareli skriver at konservatoren kanskje er identisk med en Paul Egede-Nissen (1896–1962) som emigrerte til Amerika i 1929, Pareli, “To kildeskrifter om Bindalstromma”, s. 41. Bjørklund mener at Bindalstrommen i sin tid var eid av Njaarke-Næjla (Nils Jonson, 1795–1869), Ivar Bjørklund, “Bindalstromma, i *Ottar*, nr. 4, 1997, s. 8. Om Njaarke-Næjla (skrives også Nejlja), se også Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie*, s. 25.

<sup>493</sup> Lars Olsen, “Om runeboommen (1885)”, i *Ottar*, nr. 4, 1997, s. 4. Gjengivelsen av Olsens beskrivelser i *Ottar* er en norsk oversettelse av Qvigstad tyske oversettelse fra 1888. I Parelis gjengivelse av Olsens beretning fra 1885, kommer opplysningene i en annen rekkefølge, og en del opplysninger (som altså ser ut til å være lagt til av Qvigstad), fremkommer ikke. Da trommen ble hentet frem fra fjellsprekken var treverket ødelagt og det ble senere satt et nyere treverk rundt det gamle for å holde det på plass, mens skinnet ble spent ut over et nyere skinn. Da skinnet ble spent, kom figurene som var tegnet på overflaten bedre frem.

<sup>494</sup> Rolf Kjellström og Håkan Rydving, *Den samiska trumman*, Stockholm: Nordiska museet, 1988, s. 9–11. Manker typologiserte rammetrommene i ytterligere tre typer utfra konstruksjon: Spontypen der sveip-endene er sydd eller klinket sammen; ringtrommen der rammen er en hel tre-ring; og vinkelrammetypen, laget av ett trestykke som er skåret ut fra treet med et vinkelformet snitt. Manker beskrev 42 trommer av spontypen, én av rammetypen og to

som har rammekonstruksjon kan i tråd med dette betegnes som en *gievrie*, mens Anders Paulsen sin tromme kan benevnes som en *goavvdis*.<sup>495</sup> Skåltrommen har en karakteristisk bakside, se for eksempel Guttorm sin kopi av Paulsens tromme, ill. 27. Trommen som har havnet på noaidens rygg i den andre delen av bildet fra Schefferus kan gjenkjennes som en skåltromme, en *goavvdis*. Selv om det i utstillingen i Folkemuseet opplyses om at trommen her er fra Nordland, settes fremstillingen med andre ord inn i et fellessamisk skjema, der en kikker gjennom en tegning av en *goavvdis* for å få se en *gievrie*.

Skåltrommenes bakside kan være rikt dekorerte med utskjæringer i treets overflate, mens rammetrommene gjerne skal ha hatt anheng av for eksempel tinntråd og messingløv på baksiden. Trommen i folkemuseets utstilling er kombinert med et utstyr av tinntrådspiraler, glassperler og messingløv hengt langs trommens ytterkant (og synes altså på fremsiden), dette er i tråd med beskrivelsen Lars Olsen gav i 1885, om at når trommen skulle innvies var “Mandbare Kvinder [...] pligtige til at tilhænge en Prydels paa Runebommen [...]. Mandfolkene gjør det vel ogsaa, men paa dem hviler ingen Forpligtelse; thi de ere rene for den Besmitelse, som er til Fordærvelse for vigtige Ting”.<sup>496</sup>

Trommene kan også kategoriseres utfra figurfremstillingene på trommens overside. Manker karakteriserer Bindalstrommen som en typisk sørsamisk tromme av “Åseletyp”, med et sentralisert “rhombischen vierstrahligen

---

vinkelrammetrommer. Han nevner Bindalstrommen i et kort tillegg om trommefragmenter, som “Fragment einer Spantrommel”, Manker, *Die lappische Zaubertrommel*, s. 853.

<sup>495</sup> Dørhåndtaket som Iver Jåks har laget til De Samiske Samlinger kan minne om baksiden på en *goavvdis*, “håndtaket” som noaiden, eller andre, måtte/må gripe i når trommen skulle/skal holdes. Noe som er passende, både med tanke på museets beliggenhet i nordsamisk område, og siden Anders Paulsen sin tromme befinner seg nettopp på dette museet. Den besøkende kan i en slik tolkning lignedes med en noaide, mens museet kan lignedes med trommen som en døråpner til ny kunnskap og/eller andre verdener.

<sup>496</sup> Lars Olsen, i Pareli, “To kildeskrifter om Bindalstromma”, s. 42–43. Olsen skriver videre, at når trommen ble holdt mot ilden for at skinnet skulle stramme seg, ble den “viftet” med for at “Prydelsene” skulle slå mot skinnet, slik at en kunne avgjøre om skinnet var passende stramt, s. 43. “Prydelsen” som i dag henger på Bindalstromma ble solgt til Etnografisk Museum av Sofie Jomafjeld (1883–1958) i 1910. Hun bodde da i Tinn i Telemark, og anhenget kom fra hennes foreldres hjemtrakter i Østre Namdalen, sammen med den trekantede viseren av bein med sølv-løv på, som også vises i utstillingen, Pareli, “To kildeskrifter om Bindalstromma”, s. 51, s. 53.

Sonnenzeichen”.<sup>497</sup> Kjellström og Rydving deler trommene inn i tre generelle kategorier på bakgrunn av tolkinger av figurfremstillingene, der den sørsamiske typen blir karakterisert ut fra motivet og tolkningen “et centralt rutkors som symboliserar solen, *biejje*”; den sentralsamiske karakteriseres ved at den har trommeskinnet inndelt i to felt “och ofta ett rutkors eller en solsymbol” i det nedre feltet; og den nordsamiske (i vid betydning) med tre eller fem felt som eventuelt representerer “de olika regionerna i det samiska kosmos, himmelssfär(er), människornas värld och underjord(ssfärer)”.<sup>498</sup> Kjellström og Rydving trekker også frem et annet aspekt som er interessant fra et kunsthistorisk perspektiv; foruten ulikheter i hvordan trommeskinnet inndeles, skiller overflatene seg med tanke på malestil. Ved hjelp av noen eksempler fra de sentral- og nordsamiske trommene viser de hvordan fremstillingene skiller seg fra hverandre med tanke på linjeføring, komposisjon og grad av naturalisme eller

---

<sup>497</sup> Ernst Manker, *Die lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie. 2. Die Trommel als Urkunde geistigen Lebens*, 1950, s. 441. Han skriver dette under “rettelser og tilføyelser”, på bakgrunn av en tegning av figurene på Bindalstrommen, som han hadde fått tilsendt av Etnografisk Museums direktør Ole Martin Solberg (1879–1946). Manker bruker betegnelsen “Åseletyp”, etter en typologisering fra språkforskeren Karl Bernhard Wiklund (1868–1934), se Ernst Manker, *Die lappische Zaubertrommel*, 1938, s. 93. Nils Vesterfjell bruker begrepet “Almien Urtsa” i Egede Nissens nedtegnelser (dvs. skrivemåten er Egede Nissens), som i teksten blir forklart som “himmelen (egtl. Himmelhvælvingen) i betydningen den synbare ‘jordiske himmel’”, Egede Nissen, i Pareli, “To kildekrifter om Bindalstromma”, s. 47. Som Egede Nissen påpeker (og som Mankers tolkning viser) var den etablerte tolkingen av dette tegnet at det skulle “betyde solen, med de fra denne utgaaende straaler”, men – som han bemerker – “[o]m denne forklaring er riktig er derimot et andet spørsmål. I et hvert fald kjente min hjemmelsmand ikke denne betydning”, og han understreker at betydningen iallfall ikke kan “være opfundet verken av Lars [sic] Vesterfjeld eller hans far, dertil har traditionen været for sterk”, Egede Nissen, gjengitt i Pareli, “To kildekrifter om Bindalstromma”, s. 47. I gjengivelsen av Lars Olsen sin skisse er betydningen av rombe-formen i trommens midtparti oppført som ukjent, se ill. 38. I hans skrevne forklaring benevnes det bare som “det firkantede Tegn”, Olsen, i Pareli, “To kildekrifter om Bindalstromma”, s. 44.

<sup>498</sup> Forfatterne understreker at det blant hovedtypene finnes mange varianter og flere overgangsformer, og at det ikke er mulig å gjøre entydig og uomtvistelig inndeling av trommene, Kjellström og Rydving, *Den samiska trumman*, s. 8. Trommene kan også typologiseres med et kildekritisk utgangspunkt. Rydving deler trommene i fire grupper: 1) Bevarte trommer som er forklart av eierne. 2) Bevarte trommer som er tolket av andre enn eieren (eller av en ukjent person som kan ha vært eieren). 3) Tapte trommer som er nedtegnet og tolket/forklart, hvor det er uklart om eieren var involvert i forklaringen. 4) Bevarte trommer uten samtidige tolkninger av motivene, Håkan Rydving, “Ett metodiskt problem och dess lösning. Att tolka sydsamiska trumfigurer med hjälp av trumman från Freavnantjahke”, i Maja Dunfjeld (red.), *Njaarke tjaalegh – Harranen Giesieakademijeste. Skrifter fra sommerakademiet på Harran*, nr. 1. 2007, s. 36. Se også Håkan Rydving, *Samisk religionshistoria. Några källkritiska problem*, Uppsala: Uppsala universitet, 1995.



abstraksjon i fremstillingene: “Varje trumma har på detta sätt sin egen karaktär [...], de olika personliga stilarna [ger] en särskild känsla av närhet til de anonyma trummålerna”.<sup>499</sup> Dette får meg til å tenke på alle de anonyme “mesterne” som har fått liv i kunsthistorien, slik for eksempel Harry Fett, med utgangspunkt i kunsthistorikeren Wilhelm Vöges (1868–1952) begrep om individualitet, grunnlagt i en streng stilkritisk systematikk, forsøker å gi en slags identitet til de ulike opphavspersonene bak Norges middelalderskulptur eller usignerte “folkekunst”.<sup>500</sup>

Slike typologiseringer på bakgrunn av materialkunnskap og teknikk, geografiske og/eller historiske sammenhenger, eller på basis av formlikhet og/eller tolkninger av motiv og innhold holdt opp mot kildemateriale, som ble skissert over, er naturligvis sentrale i kunsthistoriefaget, og jeg undrer meg over hvordan det hadde vært å sett de samiske trommene utstilt med utgangspunkt i mitt eget fags tradisjoner.<sup>501</sup> I Folkemuseets fremstilling er ikke slike aspekt vektlagt. Publikum får vite lite om de konkrete historiske kildene eller stedlige kontekstene, ei heller legges det til rette for mer inngående betraktninger av objektets materielle eller visuelle kvaliteter. Dette synes å være i tråd med det museet sier de skal gjøre – i en av de innledende utstillingstekstene ble det som sagt understreket at utstillingen ikke i hovedsak skulle fortelle “samenes historie”, men heller fokusere på noen sentrale tema – som forskjellige næringer og “førkristen religion”. Og det er som eksempel på “førkristen religion” Bindalstrommen presenteres her. I dette skjema fokuseres det på trommen som

---

<sup>499</sup> Kjellström og Rydving, *Den samiska trumman*, s. 12.

<sup>500</sup> Kristin Bliksrud Aavitsland, *Et kunsthistorisk språk: Jens Thiis', Harry Fetts og Hans Peter L'Oranges prosa*, Oslo: Norges forskningsråd, 1996, s. 30. Se mer om dette i kapittel 4 og kapittel 6.

<sup>501</sup> For eksempel i utstillinger som forener materielle og historiske/kontekstuelle tilnærminger som finnes i fagtradisjonen, ikke ulik utstillingspraksisen Saphinas-Amal Naguib argumenterer for å anvende i kulturhistoriske museum, som kombinerer det hun kaller estetiske tilnærminger (for eksempel utforskning og belysning av objektets teknologiske detaljer, dets materialeegenskaper, og kunnskapsformer knyttet til objektets utforming og opphavspersonens opplæring) og det hun kaller narrative kontekstuelle perspektiv, som forsøker å sette objektet inn i større historiske, sosiale og kulturelle kontekster for å skape polyfone fremstillinger, Saphinas Amal Naguib, “The Aesthetics of Otherness in Museums of Cultural History”, i *Tidsskrift for kulturforskning*, vol. 3, nr. 4, 2004, s. 14.

noaiden, sjamanen eller “åndemanerens” objekt, som et middel *han* brukte for å “komme i transe, slik at sjelen kunne reise til andre verdener”, som det står i teksten under billedfremstillingen.<sup>502</sup> Slik kan tegningen fra 1600-tallet av en noaide (billedliggjort i øyeblikket før han skal falle i transe), med en nordsamisk *goavvdis*, uten anheng, brukes til å forklare en sørsamisk *gievrie*, med anheng, uten at disse materielle forskjellene forklares, og selv om øyenvitner til denne trommen i bruk (Olsen og Vesterfjell) beskriver dens mer hverdagslige funksjon som orienteringsinstrument – brukt for eksempel til å avgjøre hvor reinflokken skulle flyttes på vinterbeite.<sup>503</sup>

Eva Silvén, som er intendant ved Nordiska museet i Stockholm, har beskrevet hvordan hun mener *noen* tema (og *noen* måter å formidle disse på) i utstillinger av samisk kultur har blitt gjentatt og standardisert på en slik måte at de har blitt selvfølgeriggjort.<sup>504</sup> Hun bruker begrepet “sorte bokser” fra Latour for å illustrere hvordan noen fremstillinger og forklaringer har blitt “lukket”, slik at de ikke lenger stilles spørsmålsteget ved (eller at andre spørsmål ikke lenger stilles til objektene som presenteres), de er blitt så normaliserte og tilsynelatende uproblematiske, at deres diskursive innhold har blitt gjemt. Fremstillingene i de utstillingene jeg har diskutert her (*Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk, Ja*

---

<sup>502</sup> Utstillingsskilt, *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum. I fremstillingen segmenteres også bilde av brukeren av trommen som en mann (til alle tider og i forbindelse med alle funksjoner), selv om for eksempel Olsen beskrev kjønnsmodne kvinner som “urene”, hadde de likevel en rolle i omgang med trommen (når de ga bort sine “prydelsener”), noe som sjelden fremkommer i representasjonen av trommen som sjaman-objekt. Det finnes også forfattere som har fokusert på kvinners rolle som utøvere i det som gjerne kalles “samisk religion”, se for eksempel May-Listbeth Myrhaug, *I modergudinnenens fotspor: samisk religion med vekt på kvinnelige utøvere og gudinnekult*, Oslo: Pax, 1997.

<sup>503</sup> Olsen beskriver i detalj hvordan trommen kunne bli brukt, “[n]år en Lap agter at flytte med sine Ren til et langt bortliggende Sted og ønsker at vide hvorledes det vil gaa ham paa Veien derhen og opholdet dersteds, saa tager han sin Runebomme frem [...]”, han beskriver også “[n]aar gamle Folk var borte, tog smaagutterne Trommen frem for at lege med den”, noe han selv var med på, Olsen, i Pareli, “To kildeskrifter om Bindalstromma”, s. 43–45. Også Vesterfjell skal “temmelig hyppig” ha “været tilskuer til spaadomsseancerne”, Egede Nissen, Pareli, “To kildeskrifter om Bindalstromma”, s. 46. Jeg kjenner ikke til at det er gjort noen datering av Bindalstrommen. Vesterfjell opplyser som sagt i 1925 at den er over hundre år og at den er laget av hans oldefar.

<sup>504</sup> Silvén fremhever særlig museumsfremstillingene av den nomadiske reinsdyrs-næringen, og trekker frem hvordan diskursivt innhold knyttet til ulike samiske kategorier og kjønnskategorier ofte tilsløres, Eva Silvén, “Constructing a Sami cultural heritage: essentialism and emancipation”, i *Ethnologia Scandinavica. A journal for Nordic ethnology*, vol. 44, 2014, s. 67.

vi elsker frihet og Samisk kultur) synes å naturalisere trommene som eksempel på "førkristen religion". Inskriberingen står i fare for lukke individuelle aspekt, slik at enkeltobjektene fremstår som mindre rike på mening enn de er, og heller blir selvfølgeliggjort som allmenne eksempler på samme fenomen uavhengig av tid og sted.<sup>505</sup> Det krever en hel del egeninnsats fra betrakteren for å "åpne opp" de "sorte boksene" og se andre dimensjoner ved trommene som er utstilt. I tråd med Latours anbefalinger har jeg forsøkt å belyse en liten flik av Bindalstrømmens og andre aktørers historisitet. Både kildene og det konkrete materielle objektet viser jo nettopp at gjenstandene bærer med seg så mange andre dimensjoner enn den standardiserte museumsrepresentasjonen om trommen som eksempel på "førkristen religion" og "sjamanens objekt" i synes å romme.<sup>506</sup>

Det er skrevet en del om andre aspekt ved *Samisk kultur* og *Samisk samtid*. Silje Opdahl Mathisen påpeker i sin doktorgradsavhandling at selv om *Samisk samtid* på den ene siden lykkes i å forstyrre bildet av en homogen og statisk samisk kultur, kan den også bidra til å forsterke et etablert bilde av samisk *fortid*, representert ved den eldre utstillingen; at det kan fremstå som at det er her den "ekte" samiske kulturen ligger. Hun beskriver hvordan besøkende i utstillingen bokstavelig talt kan oppleve å bevege seg ut av en mørk og homogen fortid og over i en opplyst og heterogen samtid.<sup>507</sup> Fortid og samtid blir segregert. Mens samtidsdelen forteller om hendelser de siste 30 år, strekker fortidsutstillingen seg over en periode som beveger seg tilbake til det som omtales som "førkristen" tid, som settes i sammenheng med en livsstil på 1800- og 1900-tallet,

---

<sup>505</sup> I tilknytning til dette poenget, se også Rydving, Bergesen og Dunfjeld over, som alle skriver om mer heterogene aspekt ved trommene.

<sup>506</sup> Allerede Adolf Steen (1906–1970), som skrev om Bindalstrømmen i 1960, kritiserte fremstillingen av den samiske trommen som bare "et middel til å komme i ekstase". Han bruker Aschehougs konversasjonsleksikon fra 1950 som et eksempel: "Når det heter at 'Oppr. brukte noaiden el. sjamanen trommen når han ville komme i ekstase, slik trommen blir brukt blant de fleste arktiske folkeslag' [...] så har mange forfattere skrevet det samme uten at det foreligger tilstrekkelig bevis for at det var så", Adolf Steen, *To rune bommer*, Kristiansand [utgiver ikke oppgitt], 1960, s. 3.

<sup>507</sup> Opdahl Mathisen, *Etnisitetens estetikk*, s. 99, s. 105. Opdahl Mathisen henspiller på den konkrete belysningen i de to utstillingene, mens fortids-utstillingen er sparsomt belyst, har samtids-utstillingen full belysning, noe som kan stå som metaforer også for den tematiske behandlingen.

som informasjonsteksten forteller er utstillingens hovedanliggende.<sup>508</sup> Til tross for enkelte historiserende innfallsvinkler, som for eksempel presentasjonen av enkeltindivid og rikspolitikk, kan den besøkende ende opp med inntrykket av at “samisk kultur” var én samlet og uforanderlig enhet i fortiden (hele perioden før midten av 1900-tallet), før “moderniteten” førte til et heterogent og mangfoldig, men ikke like “autentisk” samisk samfunn i samtiden.<sup>509</sup>

Her kan det legges til at en slik fremstilling ikke bare preger utstillingen av samisk kultur, men at Folkemuseet også kan sies å bygge opp under en fremstilling av eldre “norsk bondekultur” som statisk og autentisk, i tråd med det nasjonsbyggende og nasjonsrepresenterende mandatet presentert i kapittel 2.<sup>510</sup>

En interessant utstilling i Norsk Folkemuseum, som jeg ikke har sett noen undersøkelse av med samiske kontekster som fokus, er den faste utstillingen *Norsk folkekunst*. Museets nettside forteller at utstillingen “viser et utvalg av norsk folkekunst fra middelalderen til omkring 1900, og trekker noen linjer fram mot samtiden”.<sup>511</sup> Her settes det fokus på gjenstander fra det “førindustrielle bygdesamfunnet”, på “innbo og bruksgjenstander laget av gårdens folk eller bygdehåndverkere uten profesjonell utdanning fra håndverkerlaug”, det fortelles om utstillingen på museets nettside at:

---

<sup>508</sup> Opdahl Mathisen påpeker at det gir det en slående kontrast å komme fra utstillingen av kirkekunst etter reformasjonen (1536) på folkemuseet, der hvert enkelt objekt er merket med alder, proveniens og så videre, og inn i utstillingene med objekter fra av samisk kultur (både i fortid og i samtid), der objektene i svært liten grad er utstilt med slik historiserende og konkretiserende informasjon, Opdahl Mathisen, *Etnisitetens estetikk. Visuelle fortellinger og forhandlinger på samiske museumsutstillinger*, s. 103.

<sup>509</sup> Se for eksempel Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, for et perspektiv der endring i samiske samfunn ikke bare ses som resultat av modernitet (boken fokuserer på samiske samfunn før 1750, altså perioden før modernisering i for eksempel i sosiologen Max Webers forstand, blir tenkt å ha funnet sted), men som forsøker å vise at samiske samfunn var innbyrdes ulike, at endringer og kulturkontakt hele tiden har funnet sted (enten det dreier seg om “jernalder” eller “middelalder”) også i samiske samfunn, og at disse slettes ikke har vist seg å være mindre dynamiske og tilpasningsdyktige enn andre samfunn.

<sup>510</sup> Opdahl Mathisen mener det er en “agrar presens” i utstillingene av norsk bondekultur på Norsk Folkemuseum, Opdahl Mathisen, *Etnisitetens estetikk*, s. 105.

<sup>511</sup> “Norsk folkekunst”, *Norsk Folkemuseum*, <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Utstillinger/Faste-utstillinger/Norsk-Folkekunst/>, sist besøkt 22.03.2016.

Utstillingen viser et utvalg av norsk folkekunst fra middelalderen til omkring 1900, og trekker noen linjer fram mot samtiden. Det vokste fram regionale særtrekk i form og dekor, i en vekselvirkning mellom impulser fra utenverdenen, bl.a. gjennom kirkene, og lokal tradisjon. Rundt 1870 ble disse dekorerte bruksgjenstandene trukket fram i lyset som kunst, og kalt 'folkekunst'. Folkekunsten er frodig og mangfoldig; med fargeglad rosemaling, kraftfull treskurd og tekstiler rike på motiver og farger.<sup>512</sup>

Utstillingen er bygget opp kronologisk, ikke ulikt kunstindustrimuseets utstilling, men her er fremstillingen i tillegg geografisk ordnet, med fokus på gjenstandenes regionale tilknytning. "Norsk folkekunst" har vært i stadig endring fortelles det vider i veggteksten, "med variasjon fra håndverker til håndverker, fra sted til sted og gjennom tidene" og i "vekselvirkning mellom ytre impulser og lokal tradisjon".<sup>513</sup> Her er det særlig fokus på "håndverkeren på Østlandet" og "håndverkeren på Vestlandet", men også mer spesialiserte utstillinger som "blomsterbarokk i Hallingdal" og "rokoko i Telemark", dessuten er "andre deler av landet" presentert: Vest-Agder, Setesdal, Østerdalen og Sør-Trøndelag. "Nord-Norge" som region er ikke representert, men det er derimot det som i utstillingen presenteres som "samiske tradisjoner". Objekter som regnes å være fra slike tradisjoner er med andre ord ikke ordnet utfra geografiske regionale forankringer slik de andre objektene er, men ses mer utfra en overordnet kulturell forankring. Slik integrerer utstillingen "samiske tradisjoner" i "norsk folkekunst", men forteller samtidig at dette er noe som står i en egen, forankret tradisjon. Det opplyses om at "[s]amenes folkekunst skiller seg på mange måter fra den norske", men det fortelles også om overlapp, "nordsamenes rosetter og blomstermotiver ligner mer på dekoren i norsk folkekunst".<sup>514</sup> I monteret som viser det museet definerer som "samiske tradisjoner" eller "samenes folkekunst" er gjenstander fra ulike deler av samiske områder i Norge vist frem, se ill. 39. Fra Namdalen i Nord-Trøndelag, via Manndalen i Troms, til Kautokeino i Finnmark, men helt uten at *duodji*-begrepet dukker opp i presentasjonen.

---

<sup>512</sup> "Norsk folkekunst", *Norsk Folkemuseum*, <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Utstillinger/Faste-utstillinger/Norsk-Folkekunst/>, sist besøkt 22.03.2016.

<sup>513</sup> Veggtekst, *Norsk folkekunst*, Norsk Folkemuseum.

<sup>514</sup> Utstillingstekst, *Norsk folkekunst*, Norsk Folkemuseum.

I tillegg er det også innslag andre steder i utstillingen som for en innforstått betrakter kan fortelle om samiske kontekster, uten at disse er skilt ut i egne samiske rammeverk. For eksempel vises Johannes Flintoe sin malte transparent med tittelen *Karasjok*, som viser en ung jente i det som kan gjenkjennes som en samisk drakt, ill. 40, og noen av Rønnaug Pettersen (1901–1979) sine dukker er utstilt under tittelen “bunaddokker” eller på engelsk “Dolls in authentic regional folk-dress”.<sup>515</sup>

Hvordan svarer utvalget i min undersøkelse på “behovet for at museene i hovedstaden har en god og representativ formidling av samisk kultur”, som det het i siteringen fra *Bååstede*-rapporten innledningsvis. Kan hovedstaden sies å ha “en god og representativ formidling av samisk kultur”? Dette er naturligvis et spørsmål som er vanskelig å besvare, for hva er “god formidling”, hva er “representativ formidling” og hva er “samisk kultur”? Svarene vil naturligvis avhenge av øynene som ser. Fra mitt ståsted, som kunsthistoriker med tilholdssted i Tromsø, som i denne forbindelse ser etter noe som artikuleres som “samisk kultur” i forbindelse med en avhandling om fremstillingen av “samisk kunst”, er det selvfølgelig påfallende at institusjonaliseringen av “samisk kunst” og *duodji*, som ble beskrevet i kapittel 2, ikke er reflektert i de kunsthistoriske museene jeg har besøkt, det vil si i Nasjonalgalleriet og i Kunstindustrimuseet.

Det er de kulturhistoriske museene (Kulturhistorisk museum og Norsk Folkemuseum) som presenterer det som kan omtales som kunst, håndverk eller *duodji*. I Norsk Folkemuseum er disse feltene presentert som en del av en egen, avgrenset samisk kultur i fortid og i samtid (som også er en del av Norges kultur som nasjonalstat), men objekter som kan knyttes til disse feltene er også presentert i relasjon til det som fremvises under tittelen “norsk folkekunst”, men

---

<sup>515</sup> Flintoe malte flere slike akvareller på transparent papir med motiv fra hele landet. Tittelen *Karasjok*, er skrevet på selve bildet, på stenen i bildets venstre kant. Bildet er ikke datert, se kapittel 4, for mer om Flintoes tegninger og akvareller. Rønnaug Pettersen studerte ved Vereinigte Staatsschule für Freie und Angewandte Kunst i Berlin og åpnet et dukke-atelier i Oslo i 1934. Hun representerte Norge på verdensutstillingen i Paris i 1937 og i New York i 1939, “Rønnaug Pettersen - verdenskjent dukkekunstner med samiske røtter”, Digitalt Museum, <http://digitaltmuseum.no/011085440125?query=r%C3%B8nnaug%20pettersen&pos=1>, sist besøkt 22.03.2016.

altså som “samiske tradisjoner” og som “samenes folkekunst”. På Kulturhistorisk museum inngår kunst- og *duodji*-feltene som en del av “de andres” kultur i etnografisk avdeling. Presentert i en kontekst der “Norge” er fraværende som en del av Arktis, og der “samisk kultur” ikke presenteres som en del av “norsk kultur”. Mariza Varutti konkluderer i sitt overblikk over hvordan noen museer i Norge forhandler “kulturell forskjell”, med at mens de etnografiske utstillingene i Kulturhistorisk museum kan sies å “krystallisere forskjeller”, fungerer utstillingene i Norsk folkemuseum til å utfordre bildet av Norge som en monokulturell nasjon:

Only a few categories of ‘Others’ are displayed at the Norwegian Museum of Cultural History: for the time being only the Sami and the Pakistani communities have been included in the Museum’s permanent exhibitions. Yet their presence in this particular museum bears a strong symbolic weight: these ‘Others’ have been formally included in the Norwegian ethnoscape.<sup>516</sup>

Det må likevel understrekes at også i Norsk Folkemuseum fremstilles “samisk kultur” som en definert enhet adskilt fra det øvrige Norge – samiske kontekster dukker stort sett opp i egne avgrensede områder avsatt spesielt for å presentere nettopp disse kontekstene og inngår sjelden i øvrig presentasjon av *andre* tema i museets mange utstillinger, knyttet til for eksempel byliv, jordbruk eller kirkekunst.<sup>517</sup> Utstillingen *Norsk folkekunst* er som sagt et unntak, men også her presenteres hovedsakelig det som kalles “samisk tradisjon” eller “samenes folkekunst” som noe som følger en helt egen utviklingslinje, ulikt de øvrige tradisjonene, som derimot fremstilles som oppstått i “vekselvirkning mellom impulser fra utenverdenen [...] og lokal tradisjon”.<sup>518</sup> Effekten kan dermed bli den Saphinas-Amal Naguib advarer mot:

In the process of translating material culture into different forms of cognition museums may convey ambiguous representation of otherness. Cultural diversity may

---

<sup>516</sup> Varutti, “Gradients of alterity”, s. 19.

<sup>517</sup> Se her for andre av museets faste utstillinger, *Norsk folkemuseum*, <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Utstillinger/Faste-utstillinger/>.

<sup>518</sup> “Norsk folkekunst”, *Norsk Folkemuseum*, <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Utstillinger/Faste-utstillinger/Norsk-Folkekunst/>.

be perceived with notions of self-enclosed 'authentic' communities that are entrenched in their 'own' traditions and build high, resistant walls between themselves and others.<sup>519</sup>

Kanskje kan det være slike tankebaner som gjør at *duodji*, som må sies å være en sentral kunsttradisjon i Norge, likevel bare er representert av de kulturhistoriske museene i hovedstaden, og ikke av kunsthistoriske (som Kunstindustrimuseet), fordi det gripes som en selvtilstrekkelig eller lukket tradisjon, som utelukkende kan eller bør presenteres i kontekst av "egen" kultur?

Mens Nasjonalgalleriet for eksempel reflekterer den etnografiske interessen mange kunstnere på 1800-tallet hadde i det som ble regnet som norsk bondekultur, reflekteres ikke samiske innslag som også spilte en rolle for noen tidens kunstnere, om enn i mindre grad og kanskje med andre siktemål (jf. for eksempel Tidemands, *Fantikerne*). Og mens Kunstindustrimuseet plasserer objekter fra Norge i kontekst av europeisk stilutvikling er det (bortsett fra Per Spooks drakts) ingen objekter med samiske relasjoner som har funnet veien inn i fremstillingen. De kunsthistoriske museene gripes kanskje fortsatt som nøytrale steder for presentasjoner av objekter (selv om det snarere dreier seg om at noen posisjoner og fremstillinger er blitt så naturaliserte at de fremstår som nøytrale), postkoloniale museumsbetraktninger til tross; det ligger implisitte føringer som gjør at noen gjenstander og tema finner veien inn i noen museumsfremstillinger og andre ikke. For å sette det på spissen, kan det fortsatt være slik at objekter som forteller om samisk kultur gripes som så "annerledes" at de utelukkende presenteres i kontekst av "egen" kultur, mens andre gjenstander med største naturlighet presenteres *både* i kontekst av "egen" kultur (på kulturhistoriske museum) og som allmenne (og unike) kunsthistoriske objekt. Eller for å repetere observasjonen fra Naguib over, *noen objekter* "may be perceived with notions of self-enclosed 'authentic' communities that are entrenched in their 'own' traditions", slik at andre dimensjoner ved objektene lukkes og fortellingene blir færre.

---

<sup>519</sup> Naguib, "The Aesthetics of Otherness in Museums of Cultural History", s. 19.



Det er til slutt viktig å kommentere en annen ubalanse i representasjonen av “samisk kultur” i hovedstaden, for selv om som det påpekes i *Samisk samtid* at “trolig er Oslo det sted i landet som har flest samiske innbyggere”, reflekteres ikke det i språket som brukes i utstillingene, som har utstillingstekster bare på norsk og engelsk.<sup>520</sup> Dette kan gjøre at utstillingene ikke oppleves som forankret i kontekstene de søker å representere, for selv om ikke alle med samisk identitet nødvendigvis snakker samiske språk, må jo disse språkene likevel sies å utgjøre viktige sider ved “samisk kultur”.

---

<sup>520</sup> Veggtekst, *Samisk samtid*, Norsk Folkemuseum.

## Kapittel 4. Et unntak i en unntakstilstand: Harry Fett og “Finnmarksviddens kunst”

Harry Fetts “Finnmarksviddens kunst: John Andreas Savio” fra 1940 kan sies å utgjøre en viktig episode i norsk kunsthistories historie sett med “samisk kunst” som innfallsvinkel. I dette kapittelet forsøker jeg å undersøke noen av omstendighetene rundt teksten, blant annet gjennom å se den i lys av Fetts samfunnsposisjon, hans faglige standpunkt og øvrige forfatterskap, og dens historiske omstendigheter. Ved å gå i dialog med teksteksterne forhold, håper jeg også å ha fått øye på tekstinterne anliggender som ikke tidligere har vært mye diskutert. På grunn av Fetts posisjon som en mektig aktør på mange felt i sin samtid har en utforskning av forfatterposisjon i relasjon til tekstens indre anliggender i mine øyne utgjort en interessant innfallsvinkel. Som den første tydelige artikuleringen av samiske forhold i norsk kunsthistorie og som en tekst som i ettertiden har blitt nært knyttet til begrepet “samisk kunst”, blant annet gjennom å inngå som pensumlitteratur i emnet Samisk kunst, som siden 2007 har blitt arrangert i kunsthistorie ved UiT, har teksten fått en sentral posisjon i undersøkelsen.<sup>521</sup> Også fordi den synes å peke på en del grunnlagsproblematikk som fortsetter å gjøre seg gjeldende, og som jeg særlig tar opp til behandling i siste del av kapittelet.

Som det fremgikk i kapittel 2 synes samiske kontekster å være marginalisert i det dominerende norske historie- og identitetsbyggingsprosjekt fordi de forstyrret bildet av en homogen nasjonalkultur. Den nordlige delen av Norge, og særlig Finnmark, var med sin beliggenhet, sin befolkningssammensetning og sine kompliserte grensespørsmål i en spesiell posisjon. Assimileringspolitikken hardnet til i mellomkrigstiden, en politikk som hadde som formål at samene skulle gjøres *norske* gjennom blant annet skoleverk, kirke og språkrestriksjoner,

---

<sup>521</sup> Emnet arrangeres i høstsemesteret, med unntak av høstsemesteret 2014, da emnet Indigenous Art ble arrangert. Se pensumliste for sist gang emnet ble arrangert: “Høst 2015. KVI-2517. Samisk kunst”, UiT, [https://uit.no/utdanning/emner/emne?p\\_document\\_id=407575](https://uit.no/utdanning/emner/emne?p_document_id=407575), sist besøkt 04.04.2016. Jeg har selv forelest om Fetts artikkel på emnet, men artikkelen var en del av pensumlitteraturen før jeg ble ansatt som stipendiat ved UiT.

samtidig var spørsmål knyttet til samisk kultur- og samfunnsforhold perifere for majoriteten av Norges befolkning.<sup>522</sup>

Likevel er det altså i løpet av denne harde assimileringstiden det første forsøket på å skrive frem samlet fremstilling om “samisk kunst” dukker opp i norsk kunsthistorie, publisert i Norges eneste kunsthistoriske tidsskrift *Kunst og Kultur* i 1940, attpåtil skrevet av det som må ha vært Norges mest allment kjente kunsthistoriker i samtiden.<sup>523</sup> Harry Fett var riksantikvar fra 1913 til 1946, hadde grunnlagt tidsskriftet sammen med arkeologen Håkon Shetelig (1877–1955) omkring 30 år tidligere, og var en ruvende skikkelse i norsk offentlighet.<sup>524</sup> Fett var Norsk Folkemuseums første amanuensis i oppbygningsperioden under Hans Aal fra 1901 til 1911, før han overtok ledelsen av familiebedriften Eduard Fett & Co med Høyenhall Fabrikker på Bryn i Aker.<sup>525</sup> I resten av sitt yrkesliv kombinerte han rollene som fabrikkier og kunsthistoriker med bredt kulturhistorisk nedslagsfelt, og han spilte en aktiv rolle som samfunnsdebattant og kunstmesen.<sup>526</sup>

---

<sup>522</sup> Einar Niemi, “History of minorities: the Sami and the Kvens”, s. 329; Berge Furre, *Norsk historie 1905–1990: vårt hundreår*, Oslo: Samlaget, 1992, s. 142.

<sup>523</sup> Som nevnt i innledningskapittelet benytter Fett aldri begrepet “samisk kunst” direkte i artikkelen. Fett bruker betegnelser som “en Finnmarksviddas egen levende kunst”, “samenes syn på sig og sitt eget liv”, “et kapittel for sig i menneskehetens kunstmyte”, eller “samenes kunst”, Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 232, s. 237.

<sup>524</sup> Harry Fett betegnes gjerne som “Norges første riksantikvar”, siden arkitekt Herman Major Schirmer døde etter å ha sittet bare fem måneder i det nyopprettede embetet i den unge nasjonen. Om personstriden rundt ansettelse av riksantikvar, se Kristin B. Aavitsland, *Harry Fett: historien er lengst*, Oslo: Pax Forlag, 2014, særlig s. 209–212, 224–228. Den aller første utgaven av *Kunst og Kultur* var ment som et engangstilfelle, et festskrift i anledning Lorentz Dietrichsons 75-årsdag i 1909, overrakt på festen Kunsthistorisk forening holdt for ham. Harry Fett var en av ildsjelene bak både opprettelsen av Kunsthistorisk forening (stiftet fem år før – på Dietrichsons 70-årsdag) og festskriftet. Dietrichson – som i sin tid hadde opprettet og redigert et kunsthistorisk tidsskrift i Sverige – uttrykte i sin takketale at han ønsket velkommen et fagtidsskrift for kunsthistorikere i Norge, Guleng, “Kunsthistorisk forening og kunsthistoriefagets betingelser”, s. 194, 196–197. Det ble Fett og Shetelig som tok opp hansken, med god hjelp fra Bergens-forleggeren Alf Grieg. Som Kristin Bliksrud Aavitsland påpeker, hadde Fett et langt bredere siktemål en professor Dietrichsons *fagtidsskrift*, han ville det skulle være allmenndannende og opinionsdannende. Shetelig inntok fra begynnelsen av rollen som Fetts “underordnede biredaktør”, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 192.

<sup>525</sup> Om opprettelsen av Norsk Folkemuseum, som i begynnelsen holdt til i en leilighet i Universitetsgaten, se for eksempel Tonte Hegard, *Hans Aal: mannen, visjonen, verket*, Oslo: Norsk Folkemuseum/Messel forlag, 1994. Se også kapittel 2.

<sup>526</sup> Eller som arkeolog Sjur Harby skriver: “Hans rike personlighet, det store kontaktnettet, hans mange meninger og assosiasjonsrikdom gjør at embedsmannen Harry Fett ikke lett lar seg skille

## “Fra Athen til Trangvik”. Biografisk bakgrunn

Fett disputerte for doktorgraden i kunsthistorie ved Det Kongelige Frederiks Universitet i Kristiania i 1908 med avhandlingen om *Billedhuggerkunsten i Norge under Sverre-ætten*.<sup>527</sup> I dette og andre arbeid var han opptatt av utviklingen av kulturuttrykk på tvers av tidsperioder og nasjonale territorium. I følge hans biograf, kunsthistoriker Kristin Bliksrud Aavitsland, er Fett den første norske kunsthistoriker som systematisk forsøker å spore influenser fra europeisk kunst og arkitektur i det som ble regnet som norske fortidsminner, noe som kunne virke provoserende hans samtids nasjonale klima.<sup>528</sup> I doktorgradsavhandlingen søkte han særlig å vise stilistiske forbindelseslinjer til engelsk og fransk skulptur og arkitektur. Gjennom fire semestre i Tyskland og Italia hadde han, i perioden 1896 til 1898, blitt introdusert for samtidens nyeste kunsthistoriske metoder. Han studerte blant annet under kunsthistorikeren Willhelm Vöge (1868–1952) i Strasbourg og kunsthistorikeren Heinrich Wölfflin (1864–1945) i Berlin, noe som gjorde at han returnerte til Norge med en akademisk bakgrunn som ingen andre i landet hadde, påpeker Aavitsland.<sup>529</sup> I avhandlingen ble de nyutviklede

---

fra vennen, agitatorene, industriherren, sosietetsmannen, kunstsamleren, redaktøren og politikeren. Snart her, snart der”, Sjur Harby, “Riksantikvaren: Harry Fett – omstridt, bejublet og fortrent”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2009, s. 64.

<sup>527</sup> Harry Fett, *Billedhuggerkunsten i Norge under Sverre-ætten*, Kristiania: Cammermeyer, 1908. Avhandlingen ble bedømt av professor i kunsthistorie Lorentz Dietrichson, professor i geografi og etnografi Yngvar Nielsen, og professor i arkeologi Gabriel Gustafson (1853–1915). Nielsen var på det tidspunktet bestyrer for Universitetets Etnografiske Museum, mens Gustafson er særlig kjent for å ha vært ansvarlig for utgravningen av Oseberg-funnet. Han var også leder for universitetets oldsaksamling.

<sup>528</sup> Aavitsland, “From nationalism to cosmopolitan classicism”, s. 26. Aavitsland har nylig utgitt en omfattende biografi om Harry Fett, se referanse over.

<sup>529</sup> Aavitsland, “From nationalism to cosmopolitan classicism”, s. 26. Etableringen av stilkritiske metoder i kunsthistorien ble en måte å vitenskapeliggjøre kunsthistoriefaget på, slik at det kunne autonomiseres som noe mer enn et støttefag for historiefaget. Wölfflins betydning er her velkjent, se for eksempel Karlholm, *Handböckernas konsthistoria*, s. 50–58. Om Vöges betydning for utviklingen av kunsthistorie som akademisk disiplin, se Kathryn Brush, *The Shaping of Art History: Willhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Fett ble en god venn av Vöge og ble gjennom ham blant annet introdusert for kunsthistorieprofessor Adolph Goldschmidt, som inngår i rekken av fremtredende akademikere Fett kom i kontakt med gjennom dette studieopphold i utlandet. En annen forsker som fikk stor påvirkning på Fetts faglige tilnærming var professor i arkeologi Adolf Furtwängler som stod for en metodeutvikling i tråd med Vöges stilanalyse, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 82–108. En av grunnene til at Fett søkte ut (etter råd fra Norges, da eneste, kunsthistorieprofessor Lorentz Dietrichsson), var at kunsthistorie ved Det kongelige Fredriks

stilanalytiske metodene prøvd ut på et materiale som ikke tidligere hadde vært gjenstand for kunsthistorisk utforskning: “Det var en utbredt oppfatning at det ikke kunne være noen grunn til å ta disse medtatte krusifikser, madonnaer, helgenbilder og malerier alvorlig som kunst”, skriver kunsthistoriker og direktør ved Norsk Folkemuseum, Reidar Kjellberg (1904–1978), om situasjonen før Fetts avhandling.<sup>530</sup> Selv sa Fett at han ville vekk fra “husmannsånden i nordmenns selvforståelse”; han ville vise at kirkene i Norge inneholdt historiske artefakter kunne betraktes som “høytstående kunst”, og fortjente en plass i europeisk kunsthistorie, så vel som i norsk kunsthistorie.<sup>531</sup>

Både som sekretær i Foreningen til Norske fortidsminnemerkeres bevaring (i perioden 1899–1908), og senere formann for Oslo-avdelingen (1911–1913), og gjennom stillingen på Norsk Folkemuseum fikk Fett anledning til å bli kjent med den delen av norsk visuell og materiell kultur som ikke uten videre hadde falt inn under kunstbegrepet. Flere ganger la han ut på sykkeltur med fotografiapparatet i sekken for å dokumentere norske fortidsminner, og han studerte også de mange gjenstandene som var samlet inn fra norske dalfører til Nordiska Museet i Stockholm (som han som riksantikvar senere jobbet med å få tilbakeført).<sup>532</sup> Slik kunne Fett sette metodologien fra tysk kunsthistorie ut i livet på et materiale som mange var usikre på om i det hele tatt fortjente betegnelsen “kunst”.

---

Universitet i Kristiania ennå ikke var et eksamensfag. Det var et allmenninteressefag og et forskningsfag, ikke en yrkesutdannelse. Dietrichsons offentlige forelesninger trakk som sagt et stort og heterogent publikum (opptil 350 tilhørere), men bare et fåtall av tilhørerne hadde ambisjon om å bli kunsthistorikere. I mangel av andre eksamensordninger tok Dietrichsons studenter doktorgraden, en situasjon som ikke var unik for kunsthistorie, men som også gjaldt andre fag, som litteraturhistorie og etnografi, Guleng, “Kunsthistorisk forening og kunsthistoriefagets betingelser”, s. 193, 202.

<sup>530</sup> Reidar Kjellberg, “Harry Fett”, i Gordon Hølmekbakk (red.), *At gavne og fornøye: Reidar Kjellberg, et utvalg av hans arbeider ved Gordon Hølmekbakk*, Oslo: Gyldendal, 1984, s. 280.

<sup>531</sup> Fett referert i Aavitsland, “Kunsthistoriens språk: fra bilde til tekst”, i Egil Børre Johnsen og Trond Berg Eriksen (red.), *Norsk litteraturhistorie: sakprosa fra 1750 til 1995*, Oslo: Universitetsforlaget, 1998, s. 647.

<sup>532</sup> Sommeren 1900 gikk ruten oppover Gudbrandsdalen, over Dovre og til Trondheim. Derfra gikk turen rundtomkring i Møre og Romsdal, der han “cyclat nedover Norges største bakke ned til Geiranger”, før han en stund senere stoppet på Lillehammer for å studere det som senere skulle ble De Sandvigske Samlinger på Maihaugen, Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 117–124. Fett studerte den norske samlingen på Nordiska Museet sommeren 1902 og senere fikk han permisjon fra stillingen på Folkemuseet for å katalogisere samlingen i Stockholm, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 135–139, 143–146.

Kjellberg oppsummerte i talen til Fetts 80-årsdag i 1955, hvordan hans kollega “hadde tillatt seg å bruke høytidelige europeiske stilbegreper som renessanse og barokk på norske fenomener som hittil hadde vært lite påaktet”:<sup>533</sup>

Harry Fett snekret sammen den norske kunsthistorie på grunnlag av alberttavler og prekestoler som ingen før hadde vidd oppmerksomhet. Han kunne trekke frem ukjente håndverkere og kunstnere, ordnet opp med grupper og kunstskoler, og viste at den provinsielle kunst hadde verdier som ikke bare var av alminnelig historisk, men også av estetisk art. Fra disse studier var veien kort til folkekunstens verden, som dengang lå lik et villniss uten vei og sti. Også her fant han fram. Det må i sin tid ha sett ut som halsløs gjerning da han kom med sin stilhistoriske metode og ville bruke den på trekanner og mangletrær fra norsk bygder og lette etter kunstnerpersonligheter i anonym folkekunst.<sup>534</sup>

Titler som *Fra Athen til Trangvik: klassiske indtrykk*, kan illustrere Fetts tilnærming.<sup>535</sup> I denne essaysamlingen beveger han seg fra diskusjoner av tankegods fra Platon og Gorgias, via Rafaels brev og tegninger, til diskusjon av renessanseplastisitet og Andrea Palladio, før han stanser ved en alberttavle av nederlenderen Pieter Aertsen i Andebu kirke. Deretter diskuteres “det klassiske” i fransk arkitektur, skulptur og maleri, før han igjen ender opp i provinsen, i Norge, representert ved den fiktive plassen “Trangvik”.<sup>536</sup> Teksten er her illustrert med bilder fra sørlandsbyer, som Risør, eller innlandssteder, som Lom eller Røros, eller større byer, som Trondheim eller Bergen. “Gamle nordlandsanlæg” nevnes også, selv om Fett påpeker at dette er noe han kjenner lite til.<sup>537</sup> I “Trangvik” fantes særpreg og skjønnhet som ikke nødvendigvis viste seg i det storslagne og monumentale, men i materielle uttrykk som var vokst frem over lang tid og som bar inntrykk fra fortiden med seg. Dette lokale uttrykket

---

<sup>533</sup> Kjellberg, “Harry Fett”, s. 277–278.

<sup>534</sup> Kjellberg, “Harry Fett”, s. 279.

<sup>535</sup> Harry Fett, *Fra Athen til Trangvik: klassiske indtrykk*, Kristiania: Aschehoug, 1924.

<sup>536</sup> Fett, “Provinskultur”, i *Fra Athen til Trangvik*, s. 117–135. “Trangvik” var nok en kjent metafor for mange Fetts samtidige lesere. I perioden 1900–1907 ble Trangviksposten utgitt. En avisparodi på norsk småbyjournalistikk, som begynte som søndagsbilag til *Aftenposten*, “Trangviksposten” *Store norske leksikon*, <https://snl.no/Trangviksposten>, sist besøkt 24.01.2013. Fetts ærend er imidlertid ikke å parodierte norsk utkant fra et hovedstadsperspektiv, men å påpeke det som også her fantes av verdifull kulturarv, og at denne aller helst kunne være resultat av kultur møter snarere enn av isolasjon .

<sup>537</sup> Fett, *Fra Athen til Trangvik*, s. 132.

hadde vokst frem, ikke som følge av provinsiell isolasjon, men i dialog med internasjonal kultur – og kunne gjerne blomstre via kongens embedsmenn fra København og andre steder, eller handelsmenn fra hansatidens Tyskland. Det var altså ikke bare gammel bondekultur Fett ivret for å bevare. Rester fra enevoldstiden som viste seg i anlegg som Christiansverk, det kongelige danske saltverket anlagt ved Tønsberg på 1700-tallet, eller bergverksbyen Røros, anlagt på 1600-tallet, var vel så viktig.<sup>538</sup> Det er nettopp de krysskulturelle aspektene slike anlegg oppviser som gjør dem bevaringsverdige for Fett.

Fetts syn på norsk historie bryter med de herskende trender i deler av hans samtid. Han opponerte mot det dominerende synet på norsk historie skrevet over gullaldermytens lest: Der vikingtid og middelalder representerte en nasjonal gullalder, i forkant av det som ble grepet som dansk undertrykking og “firehundreårig natt”, før den norske kultur atter en gang kunne blomstre med frigjøring og egen grunnlov etter 1814.<sup>539</sup> Fetts fortellingsmønster er ikke “et drama i tre separate akter”, skriver Aavitsland, men “et uavbrutt epos om kulturmøter”.<sup>540</sup> Også *Fra Athen til Trangvik* avspeiler en fortelling som fokuserer på kontinuitet istedenfor brudd, og et syn på kulturmøter som kryssfertiliserende, istedenfor degenererende, der Fett velger å se på det “frugtbringende” ved dansk innflytelse, istedenfor så se det som “et sørgelig nationalt degenerationstegn”.<sup>541</sup> Som Aavitsland påpeker synes Fetts nasjonsbegrep å være fjernt fra det nasjonalromantiske herderske begrep som stod sterkt blant mange norske akademikere i hans samtid, som hvilte på ideen om en konstant og vedvarende norsk folkekarakter, som hadde slumret i folket under dansk undertrykking, og som fant sitt mest autentiske uttrykk i en bondestand som hadde maktet å bevare sin frihet, og delvis sitt språk, også under dansk enestyre. Denne tankegangen viser seg i kunsthistorien for eksempel

---

<sup>538</sup> Aavitsland, “From nationalism to cosmopolitan classicism”, s. 26–27.

<sup>539</sup> Aavitsland, “From nationalism to cosmopolitan classicism”, s. 21. Et syn for eksempel representert i norsk historieforskning ved Ernst Sars, diskutert i kapittel 2. Aavitsland viser til at Fett planla en hel serie kulturhistoriske essay der han ville “forsøke at kverke en del av Sars-epigonerne i vor historieforskning”, Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 308.

<sup>540</sup> Aavitsland, *Harry Fett*, s. 307.

<sup>541</sup> Fett, *Fra Athen til Trangvik*, s. 136.

gjennom Dietrichson og Aubert sine diskusjoner om hvorvidt bøndenes rosemalingstradisjoner ga uttrykk for en særegen “norsk måte å arbeide med penselen på” eller om det bare var “forgrovet tysk rokokko”.<sup>542</sup> For Fett ga kanskje ikke slike distinksjoner mening, ettersom han mente at Norges historie var “en lang fortelling om markedsplasser, møteplasser, skapende virksomhet og forvaltning av landets ressurser”.<sup>543</sup>

Dermed kunne han kaste seg over albertavler og prekestoler, så vel som det han kalte norsk folkekunst, uten å bekymre seg om det gav uttrykk for noe “nasjonalt” eller noe “fremmed”, det kunne være begge deler på samme tid. Heller enn å virke ødeleggerne for noe autentisk, kunne “fremmede folk” som kom til landet – og som brakte med seg ny kunnskap og nye ideer – virke vitaliserende på norsk kultur: “Mang en Askelad som hadde sittet og rotet i graven ble trukket frem, og evnene kunde nu folde seg ut”.<sup>544</sup> Harry Fett, som var sønn av den tyske gründeren Eduard Fett og svenske Ester Fischer, forfektet et nasjonsbegrep som så “fedreland” som det stedet der en har utført en innsats, snarere enn det stedet der (eller av hvem) man var født. “[H]vis det er saa at en mands fædreland er der hvor han faar anledning til at gjøre sin manddoms daad eller sit livs gjerning, saa er disse mænd fast knyttet til vort land”, skriver han for eksempel om stattholder Ulrik Fredrik Gyldenløve og andre av den eneveldige kongens menn.<sup>545</sup> Om bøndene hadde latt seg inspirere av tysk rokokko, eller om forbildene for helgenbildene i norske kirker fantes i mer virtuose utførelser lenger sør i Europa, var altså ikke avgjørende verken for om det kunne betraktes som autentisk “kunst” eller som autentisk “norsk”, for “det var syntesen som fristet ham”, skriver Kjellberg.<sup>546</sup> Med et annet syn på forholdet mellom kunst,

---

<sup>542</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 12.

<sup>543</sup> Aavitsland, *Harry Fett*, s. 307

<sup>544</sup> Fett i essayet “Merkurs kunstnere”, 1923, sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 311.

<sup>545</sup> Fett i essayet, “Vernerne”, 1922, sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 310. Også bøker med titler som *Vort nationale enevælde* fra 1925, gir uttrykk for Fetts historie- og nasjonssyn. Enevoldstiden var også nasjonal, også en del “vår” norske historie.

<sup>546</sup> Kjellberg, “Harry Fett”, s. 280. Slik er det heller ikke avgjørende om mesterne han beskrev i avhandlingen om norsk middelalderskulptur kunne regnes som “etnisk” norske, eller franske, engelske: “Om mesteren var norsk eller innvandret fra Frankrike eller England, var umulig å vite – og etter Fetts mening heller ikke særlig interessant”, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 167. (Jeg



nasjon og autentisitet enn det som da hadde vært dominerende i norsk kunsthistorieskrivning, kunne Fett bli den første som tok krusifikser, madonnaer, helgenbilder og malerier alvorlig som kunst”, og dessuten, som “hjemlig kunst” til tross for “importert” karakter.<sup>547</sup>

Det er vanlig å si at Fett er den som introduserer termen “folkekunst” i Norge med sin artikkel fra 1902 om “blomstermesteren” som arbeidet i Gudbrandsdalen på slutten 1700-tallet, men som blant annet kunsthistoriker Dag Sveen har påpekt, gjorde Andreas Aubert bruk av begrepet allerede i 1896 når han beskrev Gerhard Munthes kunst som stemt “efter folkekunstens utprægede farve-instinkt”.<sup>548</sup> Sveen påpeker at også Johan Bøgh (1848–1933), direktør for Vestlandske Kunstindustrimuseum, bruker begrepet i et foredrag, Om husflid: dens art og betydning, utgitt som skrevet tekst i 1897.<sup>549</sup> Bøgh forsøkte her å gi en begrepsdefinisjon basert på den østerrikske kunsthistorikeren Alois Riegls lansering av begrepet i *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, som hadde utkommt i 1894.<sup>550</sup> Hos Fett får imidlertid Riegls teorier og begrep en grundigere diskusjon og en bredere kunsthistorisk anvendelse. Han tar også i bruk Riegls begrep om kunstvollen, først introdusert i Stilfragen: *Grundlegungen*

---

har satt anførselstegn rundt ordet “etnisk” for å markere at det ikke var en betegnelse i allmenn bruk da Fett skrev). Jeg mener ikke her å si at Fett forkaster spørsmål om autentisitet. Det er nettopp det som er argumentet hans for å bevare Akershus festnings århundrelange bygningshistorie istedenfor å gjennomføre en vitenskapelig fundert rekonstruksjon av middelalderens Akershus, noe han så på som kunstig tilføring av teater og kulisse, se for eksempel Aavitsland, *Harry Fett*, s. 201–205.

<sup>547</sup> Kjellberg, “Harry Fett”, s. 279–280.

<sup>548</sup> Dag Sveen, *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk: norsk treskjæring 1849–1879*, Oslo: Pax Forlag, 2004, s. 36. Se også Peter Anker, *Norsk folkekunst: kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*, Oslo: Cappelen, 2004 om dette. Anker påpeker at Aubert oftest bruker begreper som “bondekunst” og “bondemaleri”, i tråd med sin begeistring for den norske odelsbonden. Anker sier at begrepet “bondekunst” ble lansert omtrent samtidig med “folkekunst”, Anker, *Norsk folkekunst*, s. 27, 31. Se Fett, “Blomstermesteren fra Ringebu”, i *Meddelanden från Nordiska Museet*, Stockholm, 1902, s. 213–225. *Store norske leksikon* omtaler i sin presentasjon av begrepet “folkekunst” Harry Fett som den første som bruker termen i Norge, <https://snl.no/folkekunst>, sist besøkt 24.01.2013, og det gjør også Aavitsland, i *Harry Fett*, s. 154.

<sup>549</sup> Johan Bøgh, *Om husflid: dens art og betydning. Foredrag af Johan Bøgh*, Bergen: Husflidsforeningen for Bergens by og stift /John Grieg, 1897. Se Sveen, *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk*, s. 36–37.

<sup>550</sup> Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, Berlin: Siemens, 1894. Om prefiks/suffiks folk/kunst/industri/håndverk, se Sveen, *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk*, s. 37–39.

zu einer Geschichte der Ornamentik fra 1893, og beskriver folkekunsten som preget av tre forskjellige kunstviljer: “Den arkaiske”, “den stilforbindende” eller “den stilsprengende”.<sup>551</sup>

I en senere artikkel fra 1944 vendte Fett igjen tilbake til det han omtaler som sin “første vitenskapelige kjærlighet”, folkekunsten, og mente at det fortsatt lå et utforsket område her.<sup>552</sup> Han syntes ikke at “selve folkekunstens vesen enno rent teoretisk er søkt kartlagt slik tidskunsten allerede forlengst har oppnådd med den inngående behandling av de forskjellige epoker, faser og grupper”.<sup>553</sup> Folkekunsten måtte nemlig studeres på helt andre premisser enn de som var utvunnet for det han kaller “tidskunst” – og med det mener han vel de emnene som gjerne dukker opp når kunsthistorie skal skisseres som en linæer fortelling, ofte grepet som epoker, og som gjerne karakteriseres etter grad av troverdig naturalisme.<sup>554</sup> Eller en kunst som kanskje kan karakteriseres som en skolert kunst, eller en akademisk kunst, som bygger på profesjonalisert tillæring av regler om beste gjengivelse av motiv, basert på studier av natur og kunsthistorisk kanoniserte verk. Det gav ingen mening å risse opp folkekunsten etter slike skjema, mente Fett. Folkekunsten kunne godt “tilrane seg en sentral stilarts begreper og motiver”, men “overfører den til periferiens kunstvilje, som ofte river det sentrale kunstbildet i stykker” og “det skapes nye sentra ute i periferien”.<sup>555</sup> Det ble dermed skapt noe nytt og eget, som ikke lenger kan gripes med begrepene utviklet for tidskunstens eller kunsthistoriens stilarter. Det ble en ornamental kunst som ikke strevde etter imitasjonsmessig likhet, men fulgte en annen vilje enn akademisk kunst – knyttet til andre stillover som måtte forsøkes avdekkes på egne premisser, mente Fett: “Folkekunst er nemlig ikke epokekunst, den har andre stillover, annen kunstvilje, andre dynamiske krefter i

---

<sup>551</sup> Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Georg Siemens, 1893.

<sup>552</sup> Harry Fett, *Folkekunst: fra et større arbeid*, Oslo, 1944, s. 41–42.

<sup>553</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 17.

<sup>554</sup> Se Elkins, *Stories of Art*, s. 58–63. Se også kapittel 5.

<sup>555</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 14–15.

virksomhet. Den er både tidløs og tidspreget”.<sup>556</sup> Det var i denne sammenhengen Fett fant de tre kunstviljene, som han mente opptrådte samtidig og iblant innfiltret i hverandre, og som det ikke gav mening å fremstille via lineær og kronologisk ordnet “tid”. Når man behandlet folkekunsten ble man for eksempel oppmerksom på “arkaiske krefter som her finnes overalt”, skrev Fett, “like opp til vår tid” fantes “kulturblokker som ligger igjen og forstyrrer epokeforskningen”.<sup>557</sup> Den “arkaiske kunstvilje” ble kjennetegnet ved “den primitive opprinnelige glede over det dekorative”, mente Fett, og denne gav seg utslag i for eksempel bruken av geometriske former.<sup>558</sup> Folkekunsten var imidlertid også “et reservoar for tidskunstens alle forskjellige stilarter, hvorfra der stadig bryter fram en kunstnerisk strålekraft, snart av lokalt, snart av helt individuelt preg”.<sup>559</sup> Mens “de arkaiske trekk” gav “folkekunsten noe av adel og stamtre”, “gav den stilforbindende kunstvilje den et eiendommelig liv midt i en tidsalders strømminger”.<sup>560</sup> Fett mente for eksempel at rosemalingen tilhørte den “stilforbindende kunstviljen”. Han spekulerte på om ikke “blomsterfloraen i kunsten egentlig stammer fra Orientens tekstiler og derfra er kommet inn i tidskunsten”.<sup>561</sup> Videre beskrev han hvordan han mente folkekunsten tok opp i seg tidskunstens motiver: “De blir arbeidet med og stelt med på folkekunstens egen manér, slik man gjorde ute i periferien, velvillig, men ikke særlig imponert over hva no kunsten til stadighet fant på inne i sentrum”.<sup>562</sup> Det er denne “mangel på ærbødighet like ovenfor tidskunsten”, som gav seg utslag i en “stilsprengende kunstvilje”, der “det gamle stillbilde” kunne “bli helt surrealistisk bombet”.<sup>563</sup> Han sammenlignet disse kunstviljene med ulike språk, “det arkaiske om man vil som et gammelt dekorativt urspråk, det stilforbindende som et slags bondelatin [...] og det stilsprengende, nærmest et slags bygde-esperanto eller bygde-

---

<sup>556</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 18.

<sup>557</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 18.

<sup>558</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 18–19.

<sup>559</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 20.

<sup>560</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 22.

<sup>561</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 22.

<sup>562</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 23–24.

<sup>563</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 24.

volapük”, og de kunne alle tales samtidig, av en og samme kunstner.<sup>564</sup> Fett snakker stadig om folkekunsten som “utpreget lokal”, samtidig som den er “allmennmenneskelig og overnasjonal”.<sup>565</sup> Han påpeker at man:

alltid må være klar over den européiske, også utenomeuropéiske folkekunsts allmennmenneskelige enhet. Man kan gjerne jage opp lokale eiendommeligheter, forutsatt at man alltid har felleskapet for øyet og ikke i utrensmål lager nasjonale eller territoriale grenser.<sup>566</sup>

Dette er et sentralt punkt for Fett: “Dette fellesmenneskelige i folkekunsten slår en foran teppevevninger fra Sardinia, bøhmiske skap, til islandsk treskjæring”.<sup>567</sup> Han forteller om et besøk hos Tyrkias riksantikvar, dr. Halil Edhem Bey (1881–1938), og beskriver “en slags tyrkisk eller orientalsk rosemaling ikke ulik vår egen. Underlig er igjen stilartenes folkevandringer, fargefølelsen og folkekunstens felleskap”.<sup>568</sup> At rosemalingen skulle demonstrere en helt særegen “norsk fargefølelse”, slik Aubert mente, virker som en fjern tanke for Fett. Han unnskylder seg retorisk, og sier han håper han “ikke ved disse troskyldige betraktninger” har krenket noen, slik han i satiriske vendinger beskriver at han engang rystet en eldre funksjonær ved det Nordiska Museet “i sin hazeliske gudstro”, ved å antyde at “det svenska smörgåsbordet” stammet fra Russland, “innført av hjemvendte karoliner”: “Det var helligbrøde å anta at ikke det svenska

---

<sup>564</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 25. Volapük er et “kunstig” språk laget i 1880 av den katolske presten Johann Martin Schleyer. Han ville lage et verdensspråk som kunne brukes av mennesker i “alle kulturer”, men som hovedsakelig bygget på engelsk, fransk og tysk. Mange studerte språket med entusiasme før esperanto dukket opp som konkurrent i 1887, “Volapük”, i *Encyclopaedia Britannica: Britannica Academic*, <http://academic.eb.com/EBchecked/topic/631966/Volapuk>, sist besøkt 25.01.2013, Også esperanto bygger på europeiske språk, samtidig som det forsøker å være et verdensspråk, “Esperanto”, i *Encyclopaedia Britannica: Britannica Academic* <http://academic.eb.com/EBchecked/topic/192713/Esperanto>, sist besøkt 25.02.2013.

<sup>565</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 24.

<sup>566</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 26. Min kursivering.

<sup>567</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 26.

<sup>568</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 26. Dette er kjente toner fra Fett, med utgangspunkt i ornamentikkstudiene til blant annet Riegl hadde han for eksempel i 1913 argumentert for at mønstre i vedde trekk og tepper fra Gudbrandsdalen stod i den arabiske ornamentale tradisjon, se for eksempel Harry Fett, “Orienten og Gudbrandsdalen”, i *Kunst og Kultur*, nr. 3, 1913, s. 199–204.

smörgåsbordet var urnasjonalt, sprunget fram av svenska hjärtats djup engång. Smörgåsbord som folkeornamentikk hadde sitt urhjem i Dalarne”.<sup>569</sup>

Fetts varsomme oppgjør med nasjonalismen kan ses lys av at teksten er skrevet i 1944, altså under den andre verdenskrigs herjinger. Fett hadde også vært strekt preget av den første verdenskrigen, som han skildret i flere utgivelser.<sup>570</sup> Og han spår et fremtidig oppgjør med tanker om “det urnasjonale”, nettopp med referanse til de to verdenskrigene: “Oppgjøret med atskillig av det 19. århundres nasjonalisme, som har tynget det 20. århundre, kommer nok generasjonene etter de to verdenskrigene å besørge”.<sup>571</sup> Samtidig ser understrekingen av det krysskulturelle jo ut til å være en gjennomgående tendens ved hele hans forfatterskap og virke, uavhengig av krigssituasjonen. Et såkalt klassisk humanistisk menneskesyn gir seg til syne i det meste han skriver, og forsterkes bare av andre verdenskrig. Fetts oppgjør er i tråd med mye av det som senere ble skrevet og gjort i etterkrigstiden – der understrekingen av fellesmenneskelige aspekt, fremstillingen av “menneskenes store familie” og kunsten som “universelt språk” stadig går igjen.<sup>572</sup> Han advarer mot at “kunsten med røtter i bygdene” for all del ikke må bli “sjåvinisme eller lokal isolering”, for “sjåvinisme er fiende av virkelig kunst og virkelig vitenskap”.<sup>573</sup> Han ser i

---

<sup>569</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 27–28.

<sup>570</sup> Harry Fett forholdt seg i tråd med norsk politikk nøytral under første verdenskrig. Han betraktet ikke Tyskland, men Norge som sitt fedreland, og i motsetning til andre barn av tyske fedre vervet han seg derfor ikke til tysk krigstjeneste. Likevel var han positiv til “retten og plikten” til å forvare sin “nasjonale tilværelse”, om det skulle bli nødvendig. Hans mor hevdet derimot et pasifistisk synspunkt, noe hun fremmet i flere sammenhenger, og Fett gav henne senere langt på vei rett i sin pasifisme. Etter hennes død oppdaget han det politiske menneske hun grunnleggende sett hadde vært, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 244–246. Han utga senere mange av hennes ulike tekster, dikt og brev. I mellomkrigstiden brukte han hennes dagboksnotater for å støtte opp under en “nøytral aktivisme”, utgitt som en føljetong i lørdagsutgaven av avisen *Tidens Tegn* i 1939 under tittelen: “En kvinne og en verdenskrig: spredte dagboksblade. Utgitt av hennes sønn”, i *Tidens Tegn* 21. oktober; 4. november; 25. november og 2. desember 1939, se Hugo Fett, *Dr. Harry Fett: bibliografi: 1875-1962-1975*, Oslo: Gyldendal, 1975. Jeg går nærmere inn på Fetts “nøytrale aktivisme” i mellomkrigstiden og etter at krigen brøt ut i Norge senere i kapittelet.

<sup>571</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 28.

<sup>572</sup> Jeg tenker her for eksempel på utstillingen *Family of Man*, produsert av MOMA og vist der i 1955, med påfølgende turné over seks kontinent. Se Roland Barthes *Mytologier*, oversatt av Einar Eggen, Oslo: De norske bokklubbene, 2004 [1957], s. 255–259, for hans humanismekritikk i forbindelse med utstillingen.

<sup>573</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 29.

folkekunsten, til tross for dens stedegenhet, “noe overnasjonalt med en sterk og utpreget kunstvilje, som tidskunsten nok imellom har mistet kontakten med”.<sup>574</sup> Fett konnoterer her forestilling som har preget mye av kunsthistorien, og som også viste seg hos kunstnere som for eksempel Paul Gauguin (1848–1903) eller Pablo Picasso (1881–1973), en tankegang om at en påstått fellesmenneskelig kunstnerisk “urkilde” kunne finnes bevart i enkelte samfunn eller enkeltindivid, men som det voksne “moderne” menneske (som oftest forstilt som en mann), med all sin utdanning og “sivilisasjon” ble tenkt å ha mistet kontakt med, men som han kunne oppsøke (ved å reise utenfor “sivilisasjonen” – eller finne representert på egne museer, som Etnografisk Museum i Oslo, eller kanskje også Norsk Folkemuseum) og la seg inspirere av.<sup>575</sup>

Fett er seg likevel bevisst historien bak dyrkingen av folkekunsten og troen på “folket” som bærer av en særegen nasjonal signatur: “Det var romantikken som oppdaget folkekunsten. Folket var primitivt og edelt, i motsetning til overklassen. Det var den som gav uttrykk for rasens geni, dens signatur”.<sup>576</sup> Med sin universalistisk humanistiske innstilling hadde han vel ikke riktig troen på den nasjonalromantiske versjonen av denne fortellingen, som (i tabloidvarianten) trodde å finne noe partikulært og eksemplarisk for hver nasjonalitet bevart i hver nasjons “folkedyt”, men han delte likevel en tro på en viss forskjell på “folk” og “folk”, som viste seg gjennom oppfatningen om at noen mennesker stod i tettere forbindelse med en grunnleggende “kunstvilje” enn andre – det han kalte

---

<sup>574</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 29.

<sup>575</sup> Se for eksempel Mark Antliff og Patricia Leighton, “Primitive”, i Nelson og Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, s. 217–233. Picassos oppsøking av afrikanske artefakter i Musée d’Ethnographie du Trocadéro i Paris, og påfølgende innsamling av “afrikansk kunst”, eller Gauguins “flukt” til Tahiti, ble av begge sagt å være motivert av søken etter mer “opprinnelige” livstiler, eller jakt på “pre-sivilisasjon”. Antliff og Leighton påpeker at såkalte modernist-primitivister, som Gauguin eller Picasso, på samme tid “could both participate in and be sharply critical of colonial racial attitudes, variously exhibiting shared attitudes with the dominant culture they opposed”, s. 228–229. Forfatterne understreker at søkingen etter “opprinnelighet” ikke utelukkende var vendt mot “den koloniale andre” (utenfor Europa), “modernists could as easily accommodate rural an urban peasants to primitivist categories of authenticity and outsider-hood, looking to folk art of the rural peasantry [...] to lend greater authenticity to their own expression of artistic and social criticism”, s. 230. Kvinner ble gjerne også sett å være i tettere kontakt med “opprinnelige” krefter, i likhet med barn, eller voksne med psykiske sykdommer. Se også kapittel 6.

<sup>576</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 33.

“den samme periferiens kunstvilje” – men han oppfattet dette som mer et uttrykk for noe grunnleggende allmennmenneskelig, som en del av menneskepsykologien (kanskje bedre skjult hos noen), enn som fremvisning av nasjonale karakteristika:

Herfra kan man ikke bare få meget verdifulle direktiver for kunsten i sin store alminnelighet, fordi det er så mange forbindelser mellom kunstens sentrum og kunstens periferi, men også for alminnelig menneskekunnskap fordi der i selve sinnet er så mange arkaiske, stilforbindene og stilsprengende krefter.<sup>577</sup>

Det bilde Fett tegner av folkekunsten som uttrykk for tre stilviljer som ligger som konstante understrømmer i menneskesinnet, og som kan avleses gjennom visuell kultur til ulike tider og steder – men uten å følge en utviklingslogikk, stemmer godt overens med tanken om “fire stilkulturer” som han noen år tidligere hadde skildret i essaysamlingen *Mumier og sfinks*, en slags reiseskildring fra Egypt, men med mer allmenne kulturfilosofiske betraktninger.<sup>578</sup> Stilkulturene navnga han med etablerte epokebetegnelse som “steinalderen”, “veidekulturen”, “bronsealderen” og “jernalderen”. Epokebetegnelsene ble altså brukt som metaforer for mentaliteter han mente preget kulturene, og som også ga seg utslag i visuelle stilkulturer. Mentalitetene kunne eksisterte side om side og tilhørte, i følge Bliksrud Aavitsland, “ikke forgangne, avsluttede tidsperioder som evolusjonen hadde lagt bak seg”.<sup>579</sup> Med dette opponerer Fett i hennes øyne mot “evolusjonsmodellen som grunnleggende historisk forklaringsmodell”, og hun trekker frem at han andre steder skrev at han “kunne ikke se at menneskeheten praktisk talt har utviklet sig”.<sup>580</sup>

Mens Fett lar Egypt og “steinalderen” representere “den konservative, samfunnsbyggende og velordnede hengivelsen til jordens fruktbarhet, kunstens

---

<sup>577</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 40.

<sup>578</sup> Fett, *Mumier og sfinx: reiseindtryk fra Egyptens steinalder*, Oslo: Aschehoug & Co, 1928. Boken ble ifølge Aavitsland tatt svært godt i mot av forfatteren Sigrud Undset, som diskuterte den med svenske Prins Eugen under nobelprisbanketten i Stockholm samme år. I følge Aavitsland delte Undset og Fett “en uttalt tro på at den menneskelige natur var gjenkjennelig og forståelig på tvers av kulturer og historiske epoker, og det var denne holdningen som utgjorde kjernen i begge humanisme”, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 365.

<sup>579</sup> Aavitsland, *Harry Fett*, s. 366.

<sup>580</sup> Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 366.

monumentalitet og teknikkens skjønnhet”, lar han den politiske kulturen som omga den franske revolusjon i 1789 representere “veidekulturen”.<sup>581</sup> I boken *Vandringer gjennom revolusjonens Paris*, presenter han denne steinalderens antitese, beskrevet av Aavitsland som “en mentalitet som dyrket naturalismen og det umiddelbare, som fant glede i ‘bohemplivet’ og baserte sin makt på vold”.<sup>582</sup> Fett lot filosofen Jean Jacques Rousseau representere troen på at “dyden lå i naturen og kunne vindes uten noget større dannelsesapparat”, som tilrettela for en politisk elite som mente at “folket og massen [var] gud”, men som mistok “folket” med “den lille andelen i enhver befolkning som er brutal og pøbelaktig”.<sup>583</sup> Den mest omfattende opptegnelsen basert på teorien om de ulike mentaliteter, var en femhundre sider lang bok Fett skrev om kong Fredrik II av Preussen (også kalt “Fredrik den store”, eller simpelthen “Fritz”), Frits og hans verden, utgitt i 1932. Fredrik den store og hans regjeringstid representerte for Fett “jernaldermentaliteten”, beskrivende for samfunn preget av brutalitet og kynisk maktspill. Boken var ment som en advarsel i samtiden, “det er sørgelig at vi lever i disse jernaldertider”, skrev han i et brev i 1933, i slike tider ble man “med eller mot sin vilje smittet av i de beste tilfælde Fritz, i værste Hitler og Stalin, ja Mussolini med”.<sup>584</sup> “Gid De snart kom med fortsettelsen av boken om Fritz”, skrev Sigrid Undset til Harry Fett samme år: “For nu er den gamle herre blitt farlig aktuell!”.<sup>585</sup>

Aavitsland påpeker at Fetts kulturanalyser basert på et spekter av mentaliteter, kunne fremstå som alternativ til en samfunnsforståelse basert på raseteori, noe som gjorde seg stadig mer gjeldene utover i mellomkrigstiden. Hun ser hans bøker som et konservativt alternativ til fremskrittstro og klassetenkning, og mener han viste særlig en motstand mot samtidens retorikk om å danne et nytt samfunn grunnleggende annerledes enn det bestående, basert på en forestilling om at samfunnet måtte renses og deretter gjenoppstå som noe

---

<sup>581</sup> Aavitsland, *Harry Fett*, s. 382.

<sup>582</sup> Aavitsland, *Harry Fett*, s. 366.

<sup>583</sup> Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 384–385.

<sup>584</sup> Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 405.

<sup>585</sup> Undset sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 409.



annet og bedre enn det hadde vært, som viste seg både på høyre- og venstresiden i politikken.<sup>586</sup> Utgivelsen kan slik ses som en del av en “nøytral aktivisme” som Fett i stadig større grad agiterte for utover i mellomkrigstiden og fortsatte under okkupasjonen.<sup>587</sup>

Også *Kunst og Kultur* hvilte på tanker om å appellere til “de skapende og tradisjonsbevarende krefter i et folk” for å dempe krefter som ville “forsere frem et kronisk stridssinnelag” ved “mest mulig å isolere de ulike samfunnsleire fra hverandre”.<sup>588</sup> Fett og Shetelig's tidsskrift skulle være forenende og allmenndannende. Kunsten kunne være motgiften mot oppsplitting og krigshissing: “Nettopp kunsten som den store, alment formende, alment dannende makt”.<sup>589</sup> Kunstnerisk fantasi forener alle, mente Fett i tråd med sitt universalistiske menneskesyn: “Den finnes hos arbeideren som industrileggeren, hos snekkeren, gullsmeden, rørleggeren, som hos billedhuggeren og maleren. Det gjaldt å appellere til kunstneren i mennesket”.<sup>590</sup> Slik resonerte Fett i alle fall i sine memoarer i tiden etter andre verdenskrig, da han så tilbake på tidsskriftets utgivelser.

Tilbake til 1910 og grunnleggingen av tidsskriftet, lenge før erfaringene fra to de to verdenskrigene, er ikke påpekinger av kunstens krigsdempende potensiale

---

<sup>586</sup> Aavitsland, *Harry Fett*, s. 369, 418

<sup>587</sup> “Nøytral aktivisme” var et begrep Fett lanserte i 1934. Han ønsket en felles “nordisk front”, der de nordiske landene, “de mindre nasjoner” skulle gå sammen tale humanismens og fredens sak. Sammen med den danske økonomen Carl Thalbitzer arbeidet han for å etablere et fellesskandinaviske tidsskrift, skrevet på “verdensspråkene”, som et alternativ til verdenspressens opinionsdannelse dominert av stormaktenes interesser. Tidsskriftet *Le Nord* så dagens lys i 1938, med Norges stortingspresident C. J. Hambro som hovedredaktør, og med alle de nordiske stats- og utenriksministre som medlemmer av de enkelte lands redaksjonskomiteer, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 429–431 og 461–462. I dette spørsmålet fulgte altså Fett utenriksminister Halvdan Kohts linje, som gikk ut på samle alle de nøytrale småstatene i Europa til en blokk, som skulle “overtale stormaktene til å akseptere fredelige løsninger”, Thorstein Strømsøe, *Solidaritet eller nøytralitet: norsk Finlandspolitikk og opinionen under Vinterkrigen 1939–1940*, Trondheim: NTNU, 1997, s. 11.

<sup>588</sup> Fett, *Godviljens menn*, s. 30.

<sup>589</sup> Fett, *Godviljens menn*, s. 31.

<sup>590</sup> Fett, *Godviljens menn*, s. 31. Det er også i tråd med denne tankegangen han grunnlegger Kunst på arbeidsplassen etter andre verdenskrig. Organisasjonen ble konstituert i 1950, men han hadde før det stadig gjennomført utstillinger og holdt foredrag i egne og andres bedrifter, se for eksempel Harry Fett, *Kunst på arbeidsplassen*, Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1946 og Harry Fett, *Mere kunst på arbeidsplassen*, Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1948. Se også *Kunst på arbeidsplassen*, <https://kpa.no/>, sist besøkt 20.12.2012.

like fremtredende. Det er likevel tydelig at Fett og Shetelig helt fra begynnelsen så på *Kunst og Kultur* som et allmenndannende prosjekt, og at det ikke var tenkt utelukkende som et spesialisert fagtidsskrift; selv om tidsskriftet aldri fikk den brede sirkulasjonen de ønsket seg – det forble “det dannede, borgerlige publikummet” som utgjorde de fleste leserne, i alle fall under Fetts redaktørtid, som varte helt frem til han døde i 1962.<sup>591</sup> Det er ikke bare poengteringen av det allmenndannende ved kunst og kultur som er fremtredende i kildene fra oppstartstiden, kunstens allmenne tilstedeværelse understrekes også. Fett og Shetelig delte et universalistisk kunstsyn, som så “viljen til kunst” som et fellesmenneskelig fenomen – som noe som viste seg i gjenkjennelig form som “kunst” uavhengig av kontekst i tid og rom.<sup>592</sup> Og selv om tidsskriftet gjennomgående presenteres som et nasjonalt prosjekt i den norske nasjonsbyggingens tjeneste (noe som kanskje var nødvendig for å i det hele tatt få prosjektet gjennomført), er det utvidelsen av hva det nasjonale kan omfatte som er tidsskriftets hovedmål. “Vi skal pinadø reformere Norge”, skrev Fett til Shetelig i 1911.<sup>593</sup> De ville presentere en alternativ fortelling om Norges fortid, som nyanserte den dominerende dyrkingen den norske bondestanden. Dette skulle gjøres ved å ta opp andre tema og peke på andre forbindelseslinjer, enn

---

<sup>591</sup> Aavitsland, *Harry Fett*, s. 192; Intervju med Tore Slaatta, i Thomas Berg, “Kunsthistorie i 100”, i *Klartekst*, nr. 1, 2011, s. 14, se også Tore Slaatta og Kjell-Olav Hovde, “Balansekunst: *Kunst og Kultur* gjennom 100 år”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2011, s. 60–71. Blant dette “dannede, borgerlige publikummet” befant det seg naturligvis både kunsthistorikere og andre akademikere, og den voksende skaren norske kunsthistorikere utgjorde naturligvis både tidsskriftets kjernelesere og potensielle skribenter, sammen med samtidens kunstnere og kritikere, men en bred henvendelsesform forener forfatterne: “Man er først og fremst formidlere i tekst og bilde”. Først da Universitetsforlaget tok over utgivelsen i 1982, og Forskningsrådet etter hvert kom inn med støtte, begynte omleggingen til et rent fagtidsskrift, Slaatta og Hovde, “Balansekunst”, s. 64. Harry Fett var eneste redaktør i perioden 1927–1945, i de øvrige periodene hadde han en medredaktør. Disse har foruten Shetelig som var med de første 15 årene, vært kunsthistorikerne Arne Nygård-Nilssen og Leif Østby. Østby fortsatte som redaktør da Fett døde i 1962, Sidsel Helliesen og Birgitte Sauge, “En hundreårsmarkering”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2011, s. 58.

<sup>592</sup> Shetelig var som arkeolog “opptatt av stilutvikling og ‘kunstnerisk kultur’ i prehistoriske samfunn”, Aavitsland, “Roserne og eføyen om de gamle mure’: tidsskriftet *Kunst og kultur* som kulturpolitisk prosjekt”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2011, 76. Hos Fett viste denne universalistiske grunnholdningen seg i det meste han skrev, slik jeg har forsøkt å vise over.

<sup>593</sup> Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 199.

det som dominerte historiefortellingen.<sup>594</sup> Han følte det som “et litet [sic] nydyrket jordstykke er lagt til vort store, kjære hovedbøle” med hvert eneste nye hefte av *Kunst og Kultur*, skrev Fett til Shetelig i 1922.<sup>595</sup>

Fetts senere artikkel om “Finnmarksviddens kunst: John Savio” kan også ses som et slikt nybrottsarbeid. Kanskje er det ikke overraskende at det nettopp er Harry Fett som blir den første som forsøker å skrive “samisk kunst” inn i norsk kunsthistorie – og at det nettopp skjer i *Kunst og Kultur*.

### “Finnmarksviddens kunst”

Første utgave av “Finnmarksviddens kunst” ble publisert i desember i 1940, i det fjerde og siste hefte av *Kunst og Kultur* dette året.<sup>596</sup> En reklameannonse for utgivelsen i *Aftenposten* 28. desember 1940, viser at Fetts artikkel ble særlig fremhevet og John Savios tresnitt med tittelen *Same*, ble brukt som illustrasjon (se ill. 6). Heftet inneholdt, i tillegg til “Finnmarksviddens kunst”, to større artikler, to petitartikler, og én kronikk.<sup>597</sup>

Fett innleder med å bekjenne at han “imellem” føler det som om “Norge ennu ikke er opdaget, i hvert fall ikke riktig. Ikke bare på det økonomiske området ligger gull i barer som ei er myntet ut. Det gjelder også Kunst og Kultur”.<sup>598</sup> Når det er Harry Fett, Norges riksantikvar, anerkjent kunsthistoriker og dessuten tidsskriftets redaktør som bekjenner dette, bør også leseren føle seg truffet. Om ikke *han* kjenner landsdelenes kunst og kultur, hva med leseren? “Kjenner vi egentlig trøndernes, bergensernes, stavangernes kunst og disse landsdelers tolkere” spør han retorisk. Nord og sør, Sørlandet og Finnmark, blir “de to

---

<sup>594</sup> Aavitsland, “Roserne og eføyen om de gamle mure”, s. 77, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 199.

<sup>595</sup> Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 306.

<sup>596</sup> *Kunst og Kultur*, 4. hefte, Oslo: Gyldendal, 1940, s. 221–246.

<sup>597</sup> Harry Fetts artikkel er den lengste og den med klart flest illustrasjoner, hele 28 sorthvitt-illustrasjoner. De fire årlige utgivelsene ble samtidig utgitt som en sammenbundet årgangutgivelse. *Kunst og Kultur*, årgang 26, 1940, hadde totalt 21 artikler, i tillegg til omtaler av utstillinger og kunstaeksjoner som har foregått i Oslo høsten 1939 og våren 1940. Kronikken fra hefteutgivelsen er ikke tatt med i årgangutgivelsen.

<sup>598</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 221

vektskåler som holder dette fantastiske rike i en slags balanse”.<sup>599</sup> Fett får leseren straks til å innse at det er viktig stoff han skal legge frem, og dessuten at det er nybrottsarbeid i kunsthistorisk sammenheng.

Hvordan finne frem til dette nasjonale, men av kunsthistorien uoppdagede materialet? Og hvordan skal det fremstilles? Artikkelen nærmer seg “Finnmarksviddens kunst” fra tre perspektiv. Den første delen fokuserer på “Finnmark” som motivkrets hos kunstnere og andre reisende i landsdelen: “For den européiske bevissthet” er det nemlig denne landsdelen som stiger aller først frem “når Norges konturer skimtes”.<sup>600</sup> Dermed er det hit “den forfinede Mediceer-pave Leo X” ser – der han sitter “midt i renessansen Rom mens Rafael malte sine Stanzer og Michelangelo sitt Sixtinske Kapell” – mens erkebiskop Erik Walkendorf (ca. 1465 – ca. 1522) skildrer for ham “dette ytterste Thule”.<sup>601</sup> Denne utlegningen over “de européiske kulturfolks syn på Finnmark” strekker seg over ti sider, og Fett har funnet frem og systematisert mye billedmateriale. Her er fremstillingen “Lappenes jaktferder. Kvinner deltar i jakten”, hentet fra Olaus Magnus (1490–1557) *Historia de gentibus septentrionalibus*, som ble utgitt i Roma i 1555: “Den gamle biskop har sikkert selv tegnet tresnittene, som så er blitt skrået i Rom”, tenker Fett.<sup>602</sup> Han legger til at blant de mange fremstillingene av livet i Norden er “også de første kunstneriske fremstillinger av lappenes liv”.<sup>603</sup> Han bruker vekselvis betegnelsen “lappisk”, og “samisk” i teksten fra 1940. I senere utgivelser av “Finnmarksviddens kunst” er betegnelsen “samisk” brukt konsekvent. Fett fortsetter å trekke frem fremstillinger laget av ikke-profesjonelle tegnere, men som likevel mener er interessante i all sin enkelhet og fantasirikdom. Han trekker blant annet frem Francesco Negris (1623–1698)

---

<sup>599</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 221–222

<sup>600</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 222.

<sup>601</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 221

<sup>602</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 223. Fetts artikkel har verken fotnoter eller bibliografi, men i billedtittelen referer han til boktittelen *Historia om de nordiska folken*, det er sannsynlig at han forholdt seg til den første svenske oversettelsen av det latinske verket, som ble gjort gjennom en svensk forening for bokkunst, Michaelisgillet, og utkom i fire bind i perioden 1909–1925. I boken brukes betegnelsen “Lapparnas jaktfärder”. Se også Elena Balzamo, “Olaus Magnus som tecknare”, i *Den osynlige ärkebiskopen: essäer om Olaus Magnus*, Stockholm: Atlantis, 2015, s. 53–72.

<sup>603</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 223.

kobberstikk: “Som fantasifull italiener har han sett palmelignende trær gro på Finnmarksvidda, mens hyggelige italienske småhus ligger oppe i åsen”.<sup>604</sup> Han nevner Johannes Scheffer (1621–1679) sitt arbeid fra samme periode som, “tross en del pussigheter”, “atter og atter” skildrer reinsdyr i en “sober og rutinert kopperstikketeknikk”.<sup>605</sup> Også to nordmenn har gitt “vektige bidrag til den billedlige fremstillingen av livet oppe i Finnmark” påpeker Fett; amtmann Hans Lillienkiold (1650–1703) og professor Knud Leem (1697– 1774), ingen av dem heller profesjonelle tegnere. Om Lillienkiolds fremstilling skriver Fett: “Selvfølgelig er disse tegningene naive og troskyldig, men ut av bladene rulles nu allikevel op et interessant folkelivsbillede så vel oppe fra Finnmarksvidda som nede fra kystegnene fra slutten av det 17 århundre”.<sup>606</sup> Han beklager derfor at dette “hovedverk i Finnmarks historie” ligger upublisert.<sup>607</sup> Språkmannen Leem, “den kunnigste mann som har arbeidet i norsk målgranskning før Ivar Aasen”, vies en god del oppmerksomhet.<sup>608</sup> På grunn av de cirka hundre billedfremstillinger som ledsager hans verk, er boken blitt et “kunstnerisk eventyr”.<sup>609</sup> Leems originaltegninger, “som fornylig blev funnet på Universitetsbiblioteket av den betydelige Finnmarksforsker Kristian Nissen”, er “naive og troskyldige”, bemerker Fett, men H. Von Lode (ca. 1726–1757), som var en kjent dansk kopperstikker, har

ført disse enkle og primitive tegninger over i en mer almindelig kobberstikkstil. Men samtidig er det bevart så meget av en arktisk eventyrstil, som er Leems, at man her kan tale om et selvstendig preg.<sup>610</sup>

Fett er opptatt av at det autentiske ved det selvopplevde, at Leem skildret et liv han selv hadde tatt del i. Derfor er det nettopp “det primitive”, altså det

---

<sup>604</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 224.

<sup>605</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 224–226. Fett bruker den ikke-latiniserte varianten av etternavnet. Johannes Scheffer er også kjent som Johannes Schefferus.

<sup>606</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 226–227.

<sup>607</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 227. Lillienkiolds arbeid ble utgitt ikke så lenge etter Fetts artikkel, Hans Hansen Lillienkiold, *Finnmark omkring 1700, 2–3: Speculum boreale*, 1–2 (Nordnorske samlinger 4, 7), red. O. Solberg, Oslo: Etnografisk museum, 1942–1945.

<sup>608</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 227.

<sup>609</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 227.

<sup>610</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 227–228. Kristian Nissen er presentert i kapittel 2.

urutinerte og ikke-profesjonelle ved tegningene, og som Fett mener skinner gjennom i kopperstikkene, som gjør dem verdifulle for ham. Det vitnet om noe Leem selv hadde opplevd og forsøkt gjengi mest mulig autentisk, og etter beste evne uten å nødvendigvis fokusere på de estetiske sidene ved fremstillingene. Leem skapte en egen “troskyldig eventyrstil” med et “primitivt stilpreg”, som Fett mente brøt gjennom kobberstikkens rutinerte rokokkostemning (se ill. 41).<sup>611</sup>

En rekke andre bilder trekkes frem av Fett, fra skildringer av “det fantastiske landskap”, til fremstillinger av “befolkningens liv”.<sup>612</sup> Nå kommer profesjonelle kunstnere på banen, som Peder Balke (1804–1887), og kunstnerne som var med på “den bekjente Recherche-ekspedisjon” i årene 1838–1840, “like meget en kunstekspedisjon som en vitenskapelig”.<sup>613</sup> Det er fremstillinger av “befolkningens liv” i Finnmark, som illustrerer denne delen av Fetts tekst. I en utgave av teksten fra 1955 gir han også artikkelens første del overskriften “Gamle samebilder” for å understreke dette fokuset, og referer med det til fremstillinger som i dag gjerne blir omtalt som “sameikonografi”, etter Høydalsnes.<sup>614</sup>

Artikkelens neste del har fått overskriften “Samekultur” i denne senere utgivelsen, og omhandler “samenes syn på sig selv og sitt eget liv”.<sup>615</sup> Fett mener at dette er “et kapitel for sig i menneskehetens kunstmyte, en Finnmarksviddas egen levende kunst, om man vil”.<sup>616</sup> Men denne delen dreier seg ikke bare om

---

<sup>611</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 228–230. Begrep som “eventyrstil” eller sagastil eller “snorrestil” var på den tiden Fett skrev vanlige begrep i norsk kunsthistorie, og beskrev det som ble regnet som en autentisk tegnestil, basert på “feltstudier” for eksempel Werenskiold og Munthe hadde gjort blant norske bønder når de skulle illustrere Asbjørnsen og Moes eventyrsamlinger og Snorres kongesagaer. Werenskiold beskrev sin tegnestil i kongesagaene, som utpreges av tydelige vannrette eller loddrette streker, som “Norsk fremfor alt, enkelt, primitivt”, Erik Werenskiold sitert i Leif Østby, *Snorretegninger: en utstilling*, Helsingfors: Nordisk Kunstsentrum, 1979, s. 8.

<sup>612</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 230.

<sup>613</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 231–232. Om Recherche-ekspedisjonen, se Nils M. Knutsen og Per Posti, *La Recherche: en ekspedisjon mot nord / une expédition vers le nord*, Tromsø: Angelica, 2002.

<sup>614</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, i *Bildets folkehøgskole*, Oslo: Gyldendal, 1955, s. 281. I denne utgaven av teksten er undertittelen “John Andreas Savio” tatt vekk.

<sup>615</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1955, s. 291; Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 232.

<sup>616</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 232. Fett skriver både “Finnmarskvidden” og “Finnmarksvidda”.

Finnmarksviddas “egen kunst”, eller det som i dag kanskje kalles “samisk kunst” – eller “samenes kunst” som Fett skriver noen sider senere.<sup>617</sup> Konteksten er her større, den går utover det Europa, Norge og Finnmark som Fett foreløpig har forholdt seg til:

Denne kunst går på sitt vis inn i en større gruppe, nemlig i de folkestammers kunst som lever langs Sibirs, Nord-Amerikas og Grønlands store vidder op mot polhavet, går inn i en Nordpolkalottens kulturkrets om man vil, sammen med eskimoene og samojedenes.<sup>618</sup>

Fett regner altså ikke “samenes kunst” som helt det samme som “norsk kunst”; den er riktignok en del av norsk kunsthistorie, men også noe annet, “et kapitel for seg” i denne kunsthistorien. Den er også del av noe større og noe annet enn europeisk kunsthistorie; han ser kunsten å inngå i “Nordpolkalottens kulturkrets”, eller det som gjerne kalles “Arktis” eller “Nordområdene” i dag. Ikke bare tilhører denne kunsten en annen geografi og strekker seg over andre kontinent enn øvrig norsk kunsthistorie, Fett skiller denne kunsten ut som representant for en egen kategori, som det han kaller “moderne paleolittkunst” og som han mener finnes “forskjellige steder på vår klode” i samtiden.<sup>619</sup> Han setter altså samisk kunst inn i et globalt perspektiv – som en del av en verdensomspennende “paleolittisk kunst”. Dette og lignende begrepet var særlig i bruk blant etnografer for å beskrive objekter som ikke nødvendigvis var laget som “kunst” i europeisk forstand i (de oftest utenomeuropeiske) samfunnene de studerte, og var et begrep som var i ferd med å etableres i også kunstverden og kunsthistorien.<sup>620</sup> Den trendsettende boken *Primitive Art* av Leonhard Adam

---

<sup>617</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 237.

<sup>618</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 232–233.

<sup>619</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 235.

<sup>620</sup> Det er vanskelig å spekulere i hva Fett har kjent til av den omfattende litteraturen på dette feltet. “Paleolittisk kunst” og “primitiv kunst” ser ut til å være begreper i vekselvis bruk i mye etnografisk litteratur i samtiden, og begrepene ble også mye brukt av arkeologer som studerte materiale fra steinalderen (mange ganger ved å sette dette forhistoriske materiale i forbindelse med det forskerne regnet som “opprinnelige folk” i sin samtid). I 1927 gav den kjente amerikanske antropologen Franz Boas ut sin bok, *Primitive Art* ved Instituttet for sammenlignende kulturforskning i Oslo. Selv om boken først fikk større internasjonal oppmerksomhet etter at den ble utgitt på nytt i USA, av Dover Publications i 1955, er det sannsynlig at den har vært kjent for akademikere i Norge. Den norske pedagogen og psykologen

(1910–1960) ble utgitt samme år som Fett skrev sin artikkel, men jeg har ikke funnet ut om Fett kjente til den da han skrev.<sup>621</sup> Adam var en av de første som populariserte begrepet og satte det inn i en kunsthistorisk sammenheng. Dette temaet skal jeg gå grundigere inn på i kapittel 6, jeg vil her bare risse opp noen grunntanker i forbindelse med Fetts diskusjon.

Fett bruker aldri begrepet “primitiv kunst”, men det er tydelig at han med sitt begrep om “paleolittisk kunst” henviser til noe av det samme som det førstnevnte begrepet som regel viste til; materiale fra fjern fortid når det gjaldt det som ble regnet som europeisk kultur, og materiale fra samtiden når det gjaldt steder utenfor denne “kulturkretsen” (og utenfor de andre stedene som ble regnet som større “sivilisasjoner”, som India eller Kina). Til begrepet ble det også noen ganger regnet materiale laget av barn og psykisk syke, som ble ansett å være i nærere kontakt med sine “ur-følelser” som, selv om disse følelsene gjerne kunne

---

Helga Engh (en av de første kvinnene i Norge med doktorgrad) ble i 1926 internasjonalt kjent med boken *Barnetegning*, som ble oversatt til flere språk. Hun bruker begrepet “paleolittisk billedkunst” når hun studerer barns tegninger i forbindelse med helleristningene i nordisk steinalder, og i sammenheng med tegninger hos “nutidens primitive folk, som buskmenn, eskimoer, enkelte indianerstammer, mens andre av nutidens naturfolk står på et lavere nivå [enn barna] med hensyn til kunstnerisk fremstilling”, Engh, *Barnetegning*, Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1926, s. 180–181. Primitivisme-begrepet som ble/blir brukt om kunstnere inspirert av etnografiens “primitive kunst”, var også etablert da Fett skrev. Kunsthistorikeren Robert Goldwater ga ut sin kjente bok, *Primitivism in Modern Painting*, New York: Harper, i 1938. Leif Østby er den første norske kunsthistoriker jeg har funnet som bruker begrepet i kunsthistoriske oversiktstverk, når han i *Norges kunsthistorie* i 1938, skriver om gotikken som en “overklassens kunst, hoffets og geistlighetens”, mens den norske bonden i tråd med “folkelyndet” lenge holder på “det gamle, den ramme smak av primitivisme og hedendom”, Østby, *Norges kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal, 1938, s. 53. Mens han i *Verdens kunsthistorie* i 1940, bruker begrepet i tråd med Goldwater, om Gauguin og Picassos kunst. Gauguin sies å “grunnlegge den primitivisme som har fått så overordentlig meget å si for ekspresjonismen, og som særlig i negerskulpturens ornamentale uttrykksfulle forenkling har søkt fornyelse fra den overraffinerte européiske kunst”, i Ragna Thiis Stang og Leif Østby, *Verdens kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal, 1940, s. 336.

<sup>621</sup> Leonhard Adam var ikke kunsthistoriker, men jurist og etnograf, han fikk imidlertid en viktig plass i australsk kunsthistorie, se for eksempel Jaynie Anderson, “The creation of indigenous collections in Melbourne: how Kenneth Clark, Charles Mountford, and Leonhard Adam interrogated Australian indigeneity”, i *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris: INHA/Musée du quai Branly, 2009, publisert på nett 28.07.2009: <http://actesbranly.revues.org/332>. Boken ble utgitt i mange opplag som et innføringsverk over “primitiv kunst”. Adam presenteres nærmere, sammen med flere aktører i “primitiv kunst”-diskursen i kapittel 6. Jeg har forsøkt å finne ut om Adam sin bok, eller noen annen bok tilhørende denne kategorien, inngikk i Harry Fetts omfattende boksamling. Samlingen ble i sin tid fordelt på flere bibliotek, jf. Jitka Lenda ved Riksarkivets bibliotek, e-post, 15.10.2015. Riksantikvarens arkiv har gjennomgått mappene og har ikke funnet noen fortegnelse over bøkene som i sin tid utgjorde Fetts bibliotek, jf. Torborg Edith Strand ved Riksantikvarens arkiv, e-post, 05.01.2016.



tenkes som grunnleggende allmennmenneskelige, ikke ble tenkt å være like tilgjengelig (eller synlig) for (eller hos) dem som (gjennom “dannelse”) hadde lært seg å beherske dette følelseslivet. Tankebaner som Fett synes å ha vært inne på i forbindelse med skildringen av folkekunsten nevnt over. I forbindelse med “paleolittisk kunst”, skriver han:

Vi oplever hver dag i menneskers sinn som i vårt kulturliv, vår klodes forhistorie i dens ofte gripende maktfylde, veidekultur som steinalder, jernalder som bronsealder. Denne vår evne til å gjenopleve årtusener er viktig nok når det gjelder å forklare menneskets særstilling i kosmos. I kunsten møter vi dette i smått som stort, i barnetegninger som i veidefolkets stenristninger i vårt land, ja også i syke sinns kunst.<sup>622</sup>

Slike bolker i Fetts tekst minner om det som er blitt omtalt som den kulturfilosofiske delen av hans forfatterskap. I folkekunsten fant Fett “kulturblokker som ligger igjen og som ved sin stabilitet forvirrer epokeforskningen”.<sup>623</sup> Han fant kunst som ikke kunne innordnes “tidskunstens” utvikling, men som fulgte sin egen kunstvilje og måtte ordnes etter andre skjema enn de som var vanlige i kunsthistorien. I den delen av forfatterskapet var begreper som “steinalder”, “bronsealder”, “veidekultur” og “jernalder” metaforer for stadig tilbakevendende mentaliteter som viste seg som materielle stilkulturer, ikke som “forgangne, avsluttede tidsperioder som evolusjonen hadde lagt bak seg”, slik Aavitsland har påpekt.<sup>624</sup>

Ser Fett også det han kaller “levende paleolittisk kunst” som noe som “ligger igjen og forvirrer epokeforskningen”, på samme vis som i folkekunsten? Fett mener i alle fall tydeligvis at heller ikke denne kunsten kan gripes med “epokeforskningens” begreper og utviklingslogikk, men må forståes på andre premisser. I teksten om “folkekunst” fra 1944 skriver han om forholdet mellom “folkekunst” og “paleolittisk kunst” at disse ikke må forveksles; den sistnevnte gruppen tilhører “de avsondrede arkeologiske grupper som bygger utfra egne forutsetninger”, men de har det til felles at:

---

<sup>622</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 233–234.

<sup>623</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 18.

<sup>624</sup> Aavitsland, *Harry Fett*, s. 366.

Begge er periferiske kunstgrupper, dvs. grupper som arbeider fjernt fra de kunstneriske sentra. Dette skaper en egenartet kunstnerisk formvilje, som etter min mening ikke er tilstrekkelig undersøkt og etterforsket nettopp ut fra dette bestemte kunstneriske synspunkt.<sup>625</sup>

I tråd med sin samtids oppfatning av at det fantes “primitive kulturer” som levde i takt med et mer “opprinnelig” og fortidig levesett, trekker han paralleller til det han anser å være rester av en stadig nærværende “steinalder”, som her altså ikke bare en metafor – når Fett skriver “levende paleolittisk kunst”, synes han å mene bokstavelig talt “kunst som utøves i dag som for ti tusen år siden”.<sup>626</sup> Slike tilfeller av etnografisk presens, som det er mange av i Fetts fremstilling, har blitt grundig skildret og kritisert i Eli Høydalsnes’ viktige diskusjon, som jeg kommer tilbake til senere i kapitlet.

Fortidens “paleolittiske kunst” og samtidens “levende paleolittiske kunst”, deler motivkrets og stil, mener Fett, og trekker frem at “etnografer har skildret forskjellige deler av denne kunstutfoldelse” i samtiden, og nå mener han vel at kunsthistorikerne skal komme sterkere på banene, slik han før mente kunsthistorikere burde betrakte “folkekunsten” som sitt materiale.<sup>627</sup>

“For vår kulturkrets’ vedkommende forekommer det mig at Hans Himmelhebers skildring av Alaska-eskimoenes moderne paleolittkunst og kunstnere er av stor interesse”, skriver Fett.<sup>628</sup> Antropologen Himmelheber (1907–2003), hadde bodd ti måneder i Alaska, og hadde i 1938 utgitt boken *Eskimokünstler: Teilergebnis einer ethnographischen Expedition in Alaska von Juni 1936 bis April 1937*, og det er denne Fett forholder seg til.<sup>629</sup> Selv om

---

<sup>625</sup> Fett, *Folkekunst*, s. 14.

<sup>626</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 235.

<sup>627</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 235.

<sup>628</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 235. Om Hans Himmelheber, se for eksempel “Short portrait: Hans und Ulrikke Himmelheber”, i *German Anthropology*, <http://www.germananthropology.com/short-portrait/hans-und-ulrike-himmelheber/229>, sist besøkt 03.02.2013.

<sup>629</sup> Hans Himmelheber, *Eskimokünstler: Teilergebnis einer ethnographischen Expedition in Alaska von Juni 1936 bis April 1937*, Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag, 1938. Selv om Fett bare nevner Himmelhebers skildring som interessant, og aldri henviser nærmere, viser en sammenligning med Himmelhebers bok samme formuleringer og personer, se for eksempel

Himmelheber roses i 1994 av kunsthistorikeren George Swinton (1906–2002), i forbindelse med en nyutgivelse av boken i engelsk oversettelse, for å ikke generalisere i sin fremstilling av “eskimokunst” (“he simply intended his book to be a description of his fieldwork in the two areas he visited; the Kuskokwim River region and Nunivak Island”), forholder ikke Fett seg like stedsspesifikt.<sup>630</sup> Med utgangspunkt i Himmelheber sammenligner han på tvers av kulturelle kontekster mellom “eskimopaleolittikum” og “lappenes paleolittikum”, og finner dyremotivet å prege begge.<sup>631</sup> Han finner også en felles stil, som i begge tilfeller knytter an til fortiden. “Kunstneren Gusmas stil” sies å minne “om de prehistoriske hulebilleder”, mens Fett i det samiske materialet trekker veksler på noen papirkniver han selv har kjøpt i Tromsø og som han synes har “paleolittiske ristninger i stilen fra tusen år tilbake”.<sup>632</sup> Fett trekker også frem noen papirklipp, “klippet av en åtteårs samegutt i Neiden”.<sup>633</sup> Her finner han den samme dyktigheten i å gjengi dyrets bevegelser som hos “eskimokunstneren”, som ikke engang trenger å se på motivet han fremstiller, samværet med dyrene gjør at han kjenner dets vesen så godt at han har “[a]lt i hodet”.<sup>634</sup> Her er kunsten en del av dagliglivet og det er “ingen spesialisering”, “ingen trang til å studere [...] eller bringe sine kunnskaper inn i faste former”.<sup>635</sup>

“Blant de norske samer har kunstbegavelsen vært utbredt”, sier Fett videre. Han trekker frem Johan Turi (1854–1936) som han kaller “samefolkets patriark” og “den bekjente stortingsmann Isak Saba”.<sup>636</sup> Nils Nilsson Skum, som Fett påpeker var født i Kautokeino, “men slo sig ned i svensk Lappland” betegnes som “renhjordens store skildrer ut fra et moderne paleolittisk kunstsyn”, han fremstiller reinflokken som “ett enda stort levande väsen som vädrar vår”,

---

Himmelheber, *Eskimokunstler*, s. 67–68. Og det er tydelig at Fett har hentet sitt billedmateriale herfra, se *tafel III b, IV og VI b* i Himmelheber, *Eskimokunstler*.

<sup>630</sup> George Swinton, “Review of *Eskimo artist: Fieldwork in Alaska, June 1936 until April 1937*, by Hans Himmelheber”, i *Arctic*, vol. 47, nr. 3, 1994, s. 312.

<sup>631</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 236–237.

<sup>632</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 237–238.

<sup>633</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 239.

<sup>634</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 236.

<sup>635</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 236.

<sup>636</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 238.

skildret av en mann som “med hele sitt sinn er knyttet til denne livsform” og med “en mørk gamle” som atelier.<sup>637</sup>

I tekstens tredje del er endelig turen kommet for å presentere kunstneren hvis navn preger artikkelens overskrift, John Andreas Savio (1902–1938):

“Finnmarksviddens norske kunstner”, i den senere utgaven av artikkelen presentert som “samenes grafiker”.<sup>638</sup> Savio får sin biografi skrevet, og Fett omtaler han her med fornavn, som John eller John Andreas. I korte riss trekkes livshistorien opp. Faren, Per Savio, som var berømt sydpolsfarer; moren “den rike samejente Else Strimp”.<sup>639</sup> Hun døde av tuberkulose et par år etter at John var født, og faren druknet på vei for å skaffe kiste i Vadsø. Deretter fortelles det om Johns oppvekst hos besteforeldre i Bugøyfjord, og skolegang – både nordpå og senere på Ragna Nielsens skole, i byen som da het Kristiania, før også John ble rammet av tuberkulose, og “efterat sykdommen var delvis overvunnet, gikk han på Kunst- og Håndverkskolen”.<sup>640</sup> Da bestefaren døde i 1920, var John en tid tilbake i Finnmark, “levde en tid her oppe, også på vidda blant fjellsamene”, før han vendte tilbake til hovedstaden, som nå hadde fått navnet Oslo.<sup>641</sup> Her fikk han flere venner, blant annet “den amerikanske minister Mr. Biddle”.<sup>642</sup> Så trekkes flere reiser og en kort utstillingshistorikk frem, en utstilling i Tromsø i 1932 og en utstillingen i Paris i 1936 fremheves. Fett hevder at Savio bodde i Paris i 1933–1934, og så dro tilbake noen år senere for å ha utstilling der.<sup>643</sup> Kunsten fra denne tiden omtales som “et kapittel for seg” i Savios kunstnerskap, “som nok også engang bør ses på”; enkelte av maleriene fra denne tiden viser “en

---

<sup>637</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 233, 238. Sitat og illustrasjon fra Nils Nilsson Skum, *Same Sita – Lappbyn* (Acta lapponica 2), Stockholm: AB Thule, 1938. Se biografiske opplysninger om Turi, Saba og Skum i kapittel 2.

<sup>638</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 239. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1955, s. 296.

<sup>639</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 239

<sup>640</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 239. Savios utdannelse ved Statens håndverks- og kunstindustriskole, SHKS, som tidligere het Den kongelige Tegne- og Kunstskele, er ikke dokumentert, men dette er en opplysning som går igjen i flere av de senere biografiene.

<sup>641</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 240.

<sup>642</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 240. Anthony Joseph Drexel Biddle, Jr, 1897–1961, var amerikansk ambassadør i Oslo 1935–1937 og 1941–1943 ambassadør ved den norske eksilregjeringen i England.

<sup>643</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 240.

underlig blanding av lappisk kunstfornemmelse innfiltret i parisiske kunstopplevelser”.<sup>644</sup>

Men det er først og fremst Savios grafikk som interesserer Fett. Tresnittet skulle bli Savios fremste kunstneriske uttrykksmiddel, mente han. Savio arbeidet altså hovedsakelig i en teknikk som var den samme som da Olaus Magnus fikk sine tegninger skåret i tre i Roma på 1500-tallet, og dermed kan Fett trekke linjene tilbake til artikkelens begynnelse; “i samme primitive teknikk som Olaus Magnus’ tresnitt” har Savios kunst “vokst frem til å bli noe mer enn kunstnerisk samisk etnografica”.<sup>645</sup> Også motivtradisjonen er den samme, som Olaus Magnus forteller Savio “i blad på blad” om “livet her oppe på Finnmarksvidda”: “Rytmen i livet bestemmes av hjordens trivsel, hvad de forskjellig årstider krever. Finnes ikke beite går alt galt”.<sup>646</sup> Men tilnærmingen er en annen, for Savio skildrer “ikke med turistens og den fremmedes øyne, men med rasens egne”, påpeker Fett.<sup>647</sup> Perspektivet kommer innenifra. I følge Fett skildrer Savio en livsstil han er vokst opp med: “Fra barnsben hadde han vært opptatt av renen, lekt med den, gått inn for den og tegnet den”.<sup>648</sup>

Med henvisning til Savios samtids og ettertidens mest kjente norske kunstner, Edvard Munch (1863–1944), befester Fett Savios posisjon. Det var “Munchs tilbakegripen på en primitiv tresnitts-teknikk og stil” som gav Savio inspirasjon og “mot til å utforme sitt eget samiske paleolittikum”.<sup>649</sup> Savio har altså ikke bare risset i samme teknikk som Olaus Magnus og Munch, han har risset som generasjoner før ham har gjort i Finnmark, “en tusenårig tradisjon lever igjen i hans tresnitt”, mener Fett.<sup>650</sup> Linjene trekkes dermed *også* til det Fett kalte “paleolittisk kunst”, både ristningskunsten i seg selv, men også motivkretsen ser Fett å gå igjen hos Savio. Hos Savio er det imidlertid ikke det kollektive, “hjorden

---

<sup>644</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 246.

<sup>645</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 246.

<sup>646</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 241–242.

<sup>647</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 246. Begrepet “rase” var i vanlig bruk da Fett skrev, han skriver også “folk”, “samefolket”, “lappenes”, “samenes” og “stammens”.

<sup>648</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 240.

<sup>649</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 240.

<sup>650</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 246.

som samlet enhet”, som fremstilles: “Savio fornemmer sterkere enkeltdyret. En ren står og ser utover fjellvidda. Okta heter bladet, alene”.<sup>651</sup> Fett lar dette bladet nærmest representere Savio, som den individuelle kunstnerskikkelsen som går i fortroppen og viser vei for resten av kollektivet, samtidig som individualismen og den kunstneriske spesialiseringen Savio stod for, også kan knyttes opp mot fortellinger om modernitet og en ny tid. Spennvidden i Savios kunst, skapes av “møtet mellom paleolittikum og moderne tid”.<sup>652</sup> Fett skriver i samklang med sin samtids forestilling om at moderniteten kom til å innhente et tradisjonelt samisk levesett. Han trekker frem Lillian Bye (1906–1977) “sin vakre skildring av samefolket”, og med det sikter han til hennes bok *Finner i Finnmark* som nylig hadde utkommet i 1939, etter “tre års vandring blant folket”, som hun skriver i boken.<sup>653</sup> Bye beskriver hvordan hun mente det flere steder i Finnmark “var slutt på fjellfinnlivet” og problemene som oppstod når det skulle styres på en måte som gikk “rent mot samenes gamle vedtekter”, og det var dermed “som et helt folk” var “på vei mot armod og oppløsning”, mener Bye, i en setning som Fett siterer.<sup>654</sup> Fett ser i Savios fargetresnitt *Same* (se ill. 6) “urtidsmenneskets protest, et nøddrop fra et døende paleolittikum”.<sup>655</sup> Også i Savios biografi i Fetts

---

<sup>651</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 240.

<sup>652</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 244. I følge Savio-biograf, Hans Nerhus (1908–1985), skal Savio ha svart bekreftende på at dette var et symbolsk “selvportrett”, i Hans Nerhus, *John Savio, same og kunstner: en monografi*, Oslo: Forlaget Form og farge, 1982, s. 28. Dessverre oppgir Nerhus sjelden referanser, men han skal ha kjent Savio: “Som ny student i Oslo høsten 1928 hilste jeg for første gang på John Savio – på ‘Fjøset’ som Kaffistova i Rosenkrantzgate gjerne kaltes. Men på Kaffistova møttes vi siden oftere, mens jeg studerte i Oslo. Siden i trettiårene, da jeg i embeds medfør ble bosatt i Oslo, traff jeg Savio igjen. Eller det hendte han besøkte meg på sine salgstokter rundt om i hovedstaden. Vi ble venner ved at jeg begynte å bli Savio-samler i all beskjedenhet”, Nerhus, *John Savio*, s. 11. Nerhus solgte sin samling til Sør-Varanger kommune i 1954, og Saviomuseet åpnet i Kirkenes med utgangspunkt i denne samlingen i 1994.

<sup>653</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 244. Lillian Bye, *Finner i Finnmark*, Oslo: Aschehoug & co, 1939, s. 11. Hun skriver at hun har valgt å bruke “finn” fordi det “er enda den vanlige formen i folkespråket i Finnmark” og at hun har forsøkt å legge vekt på å bruke “folkets egne uttrykk”, og at når et “folkenavn med jevnbyrdig klang [...] i Nord-Norge reknes for et skjellsord i dag viser dette tydeligere enn noe annet de overgrep som naturfolket er blitt utsatt for gjennom møtet med sine sterkere og mer aggressive granner”, s. 10–11. Boken er rik på fotografier, tatt av Bye selv, med særlig blikk for kvinner og barn.

<sup>654</sup> Lillian Bye, *Finner i Finnmark*, s. 26, 54; Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 244.

<sup>655</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 244.

versjon finnes slike angstrop. Her fortelles historien om kunstneren som trosser bedrøvelige omstendigheter, kjemper sin kamp og følger sitt kall:

En tæringssyk samegutt med prehistoriens kunstneriske tradisjon levende i seg, selv tilhørende Finnmarksvidde-adelen, blev kastet inn i Oslos gater og hybelliv. Her levde han sitt liv, kjempet sin kamp i Oslos gater som i Svolvær og Tromsø.<sup>656</sup>

Fetts biografiske oppbygning er fortalt helt i tråd med kunsthistoriebiografiens vante troper. Kunsthistorikeren Francis Halsall har vist hvordan kunstnerens livshistorie gjerne fortelles som en tragedie, med kunstneren som et ensomt geni, plaget av fattigdom og sykdom, men som trosser dette, følger sitt indre kunstnerkall og gjerne først oppnår virkelig anerkjennelse etter sin død.<sup>657</sup>

Fett er så langt jeg har kunnet finne ut Savios første kunsthistoriske biograf. Hvor henter han sine opplysninger fra? Savio virker å ha vært en kjent mann blant noen av Oslos kunstinteresserte i sin samtid.<sup>658</sup> Den senere Savio-biograf, presten Hans Nerhus, forteller at Savio ofte kom innom ham “på sine salgstokker rundt om i hovedstaden” og at “Savio-tresnittene fantes både i rikfolks og fattigfolks hjem”, som følge av at Savio, i den vanskelige økonomiske situasjonen han noen ganger var i, falbydde sine verk.<sup>659</sup> Hans tresnitt, “som gjerne var trykt på billige papir”, var å finne i “hjemmene, forretningene og på kontorene” og ble ikke alltid tatt like godt vare på; ble stuet vekk, eller havnet endog i ovn eller papirkurv.<sup>660</sup> Men noen få hadde begynt å samle på Savios arbeider, og Savio hadde fått “flere formuende og hjelpsomme forbindelser”.<sup>661</sup> Savio skal ha blitt introdusert i skipsrederfirmaer så vel som for fabrikkere, og fikk en god kontakt i Utenriksdepartementets byråsjef Torgeir Siqveland, som blant annet skal ha holdt en liten Savio-utstilling der, og som dessuten introduserte Savio for

---

<sup>656</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 236.

<sup>657</sup> Francis Halsall, *Systems of Art: Art, History and System Theory*, Bern: Peter Lang AG, 2008, s. 209.

<sup>658</sup> Dette støttes av Kristian Nissen i hans biografi om Savio i *Norsk biografisk leksikon*, når han skriver at “[a]llerede før sin død var da S. nådd frem til i ganske vide kretser å bli betraktet som en betydelig og lovende kunstner. Han blev derfor ikke en forglemt kunstner, som først senere er gjenoppdaget”, Kristian Nissen, “Savio, John Andreas”, *Norsk biografisk leksikon. Bind 12: Rosseland-Schult*, Oslo: Aschehoug, 1954, s. 271

<sup>659</sup> Nerhus, *John Savio*, s. 11, 83.

<sup>660</sup> Nerhus, *John Savio*, s. 83.

<sup>661</sup> Nerhus, *John Savio*, s. 84.

den nevnte amerikanske diplomat og kunstsamler, Mr. Biddle. Fett kan altså gjerne ha møtt Savio, selv uten å vanke med de fattige “sultekunstnerne”, som Savio ellers befant seg sammen med på Kaffistova i Rosenkrantzgate, eller i hospits- og hybelliv på Holbergs plass.<sup>662</sup> Savio skal dessuten i følge Nerhus ha bodd en stund i språkprofessor Hjalmar Falk (1846–1923) sin villa “Folkebu” på Vettakollen, og etter hvert blitt godt kjent med både Nasjonalgalleriets direktør Jens Thiis (1870–1942) og kunstneren Henrik Sørensen (1882–1962), som begge befant seg i Harry Fetts nære omgangskrets.<sup>663</sup>

Uansett om Fett noen gang har snakket med Savio eller ei, har han hatt en del avismateriale å orientere seg etter. Savio har opp gjennom årene gjennomført noen intervju og fått sine utstillinger omtalt. I *Aftenpostens* aftenutgave 27. november 1935 har jeg for eksempel funnet et lengre intervju med ham, der det i begeistrede vendinger fortelles om “den stillfarende unge kunstner” som har slått seg ned “her sørpå”:<sup>664</sup> “100 procent same av fødsel og velkjent av alle mennesker i Nord-Norge. Hans avstamning forneker sig ikke – heller ikke han sin stamme”.<sup>665</sup> Han var så populær under “Andréedagene på Tromsø” i 1930, fortelles det, at “mange av de 30 journalister fra 8–9 nasjoner” ville ha en prat med ham den gang.<sup>666</sup> Savio er tydeligvis ikke så snakkesalig i begynnelsen, men

---

<sup>662</sup> Nerhus, *John Savio*, s. 11, 54, 60–62, 70, 72, 86–88.

<sup>663</sup> Nerhus, *John Savio*, s. 52, 61–62. Særlig Henrik Sørensen skal ha vært en hyppig gjest hos Fett, Aavitsland, *Harry Fett*, se for eksempel s. 15 og 381.

<sup>664</sup> “En same-kunstner”, i *Aftenposten*, onsdag aften, 27.11.1935. Journalistens navn er ikke oppgitt.

<sup>665</sup> *Aftenposten*, 27.11.1935.

<sup>666</sup> I Sverige markeres Andréedagen årlig, den 11. juli i Salomon August Andréé (1854–1897) sitt fødested, Gränna, ved Jönköping. Andréé forsøkte å nå Nordpolen med en luftballong. Ballongen havarerte og de tre medlemmene av ekspedisjonen omkom på Kvitøya på Svalbard noen uker senere. Inntil restene etter leieren som ekspedisjonsmedlemmene hadde laget etter havariet, og levningene deres, ble funnet i 1930 var det uvisst hva som hadde skjedd med dem, “Salomon August Andréé”, *Store norske leksikon*, [https://snl.no/Salomon\\_August\\_Andrée](https://snl.no/Salomon_August_Andrée), sist besøkt 10.03.2014. Avisartikkelen i *Aftenposten* 27.11.1935 indikerer altså at funnet i 1930 ble markert i Tromsø samme år. Savio befant seg trolig i Tromsø i forbindelse med en utstilling han hadde på Tromsø Kunstforening i oktober 1930. En omtale av Savio i det franske magasinet *L'illustration. Journal universel*, 11.07.1936, kan kanskje skrive seg fra populariteten under disse Andréedagene i Tromsø, eller så bygger intervjuet kan hende på *Aftenpostens* intervju fra 1935. I alle fall gjengir *L'illustration* svært mange av de samme opplysningene og har lignende formuleringer. Det er blant annet oppgitt et sitat der Savio blir spurt om han er populær blant turistene i Tromsø, men svarer “[n]on, les touristes veulent surtout avoir quelque chose de vraiment primitif. Ici un peintre allemand fait de l'art nègre et cela va très bien”, “Un dessinateur



“[d]a vi endelig får tødd ham litt op”, som det heter i intervjuet, forteller Savio om sin far som hadde vært med på Carsten Borchgrevinks sydpolekspedisjon i 1900.<sup>667</sup> Han forteller at han tilsammen har bodd i Oslo en treårs tid, at han begynte å tegne da han var 5–6 år, at han ikke har gått på tegneskole, men brukt tiden i byen til å gå på utstillinger. “Vi blar i Savios bunker av tresnitt – mektige fjell, rensdyr i kamp, lapper som kaster lasso, bikkjer som jager rensdyr – Finnmarken toner frem for vårt indre blikk – mektig og vill”.<sup>668</sup> Savio forteller at han ikke har tegnet sørpå: “– Nei, det er ikke blitt noget. Intet frister her nede, motivene virker så småpirket mot de vi har nordpå [...]. Nei, fjellet tiltaler en sames fantasi – der er vi hjemme”.<sup>669</sup> Det spørres også om noen bilder med stillehavsmotiv, som Savio forteller er ren fantasi. “Bra fantasi”, bemerker avisens utsendte.<sup>670</sup> “Rensdyrene går igjen i deres tegninger”, påpekes det. Savio svarer at “de lever kloss på oss i Sør-Varanger – en trenger ikke å la dra langt etter dem”. Han forteller videre at han “en sommer streifet rundt på vidden med fjellsamene og tre ganger har jeg været rundt Enare”.<sup>671</sup> Avisen spør om ikke de mange turistene som kommer til Tromsø er “liebhabere på Deres ting”, men da svarer Savio

– Å nei, de skal helst ha noget riktig primitivt. En tysk maler på Tromsø lager Afrikakunst og det går riktig fint. Jeg får visst legge om jeg også. Turistene vil gjerne ha med sig hjem noget som gir inntrykk av at de riktig har været i utkanten av kloden.<sup>672</sup>

---

lapon”, i *L'illustration*, 11.07.1936, s. 351. Se brødteksten for sitatet i intervjuet fra *Aftenposten*. Omtalen i *L'illustration* er gjerne referert som en indikasjon på at Savio skal ha befunnet seg i Paris i 1936, men det er ikke noe i selve teksten som nødvendigvis indikerer et slikt opphold. Nerhus ser ut til å være den første som refererer til oppslaget i den franske avisen, men kilden inngår etter dette i oversikter over Savios bibliografi, se for eksempel “Savio, John Andreas”, i Leif Østby (red.), *Norsk kunstnerleksikon: bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*. Bind 3. N– So, Oslo: Universitetsforlaget, 1986, s. 450–451.

<sup>667</sup> *Aftenposten*, 27.11.1935.

<sup>668</sup> *Aftenposten*, 27.11.1935.

<sup>669</sup> *Aftenposten*, 27.11.1935.

<sup>670</sup> *Aftenposten*, 27.11.1935.

<sup>671</sup> *Aftenposten*, 27.11.1935.

<sup>672</sup> *Aftenposten*, 27.11.1935.

På spørsmål om han ikke skal ha en utstilling i Oslo, svarer Savio at “jeg har laget 80 tegninger hittil og må helst ha 100 før det blir nogen, men det er min tanke”.<sup>673</sup> Avisen spår Savio “stor sukses”, men legger til, “han synes ikke å være så sikker selv”.<sup>674</sup>

Avisen *Tromsø* hadde før dette hatt omtaler av utstillingene Savio hadde i Tromsø Kunstforening i 1930 og 1932. Historikeren Nils A. Ytreberg (1896–1987), som den gang var formann i kunstforeningen, skrev for eksempel i *Tromsø-avisen*, 10. oktober 1930:

John Savio har sin styrke i de friske, kraftige tresnitt med motiver fra fjellfinnenes liv. Man må forbauses over den sikkerhet hvormed her alle bevegelser hos mennesker og dyr er gjengitt. Det er noe av den primitive finnekunsts instinktive sikkerhet, kombinert med et moderne menneskes smak og artisteri, i disse arbeider.<sup>675</sup>

Ytreberg sine formuleringer synes å klinge videre i noen av linjene i Fett sin artikkel. Åtte år etter den første utstillingen i Tromsø kunstforening skulle den samme avisen skrive “De fleste vil huske den unge same John Savio [...]. Hans arbeider røpet en sterk og opprinnelig begavelse. Nu er han død i Oslo”.<sup>676</sup> Flere andre aviser hadde også nekrologer i forbindelse med Savio død i 1938.<sup>677</sup> Også talen soknepresten Jon Mannsåker (1880–1964) skal ha holdt ved Savios bære, rimer med linjer i Fetts artikkel utgitt to år etter bisettelsen, når presten i følge Nerhus skal ha “skildret kampen Savio hadde måttet ta for sitt kunstnerkalls skyld, og hvordan hans lidelse hadde skapt kunst som ville ha verdi for

---

<sup>673</sup> *Aftenposten*, 27.11.1935.

<sup>674</sup> *Aftenposten*, 27.11.1935.

<sup>675</sup> Nils A. Ytreberg, “Savio-utstillingen i Tromsø kunstforening”, i *Tromsø* 18.10.1930, gjengitt i Nerhus, *John Savio*, s. 76.

<sup>676</sup> Nekrolog i *Avisa Tromsø* 20.04.1938, gjengitt i Nerhus, *John Savio*, s. 92.

<sup>677</sup> Se for eksempel nekrolog underskrevet med initialene O. A. i *Aftenposten* morgen 26.04.1938, denne kan kanskje være skrevet av kunstneren Ola Abrahamsson. I samme avis har venner av kunstneren satt inn en notis der det “takkes for deltagelsen ved kunstmaler John Savios begravelse”, som fant sted på Vestre Gravlund i Oslo 22. april, *Aftenposten* morgen 26.04.1938. Jeg har også funnet en nekrolog i *Morgenbladet* 21.04.1938. Det stemmer altså ikke som Nerhus skriver, at Oslo-avisene verken hadde nekrologer eller notiser om dødsfallet, Nerhus, *John Savio*, s. 91. Det var også nekrolog over John Savio i *Stavanger Aftenblad*, 02.05.1938. Jacob Børretzen, som var landssekretær i Norges Finnemisjonsselskap, hadde en nekrolog i bladet *Samenes venn*, nr. 20, 15.05.1938. Her skriver han at han blant annet like før påske hadde fått forespørsel om han “kunde skaffe en ung same som lå for døden på Ullevål sykehus, en samisk bibel”.

ettertiden”.<sup>678</sup> I 1939, året etter Savios død, ble det arrangert en minneutstilling for Savio i Kunstnerforbundet. Utstillingen ble samme år omtalt i *Kunst og Kultur* som “en utstilling som både virket eiendommelig og gav uttrykk for en særpreget kunstnerpersonlighet” som var “lite kjent utover en snever krets”.<sup>679</sup> Det står dessuten at utstillingen ble arrangert for å samle penger for å få reist en minnestein over Savio.<sup>680</sup> Utstillingen besto av 76 tresnitt, 4 tegninger, 12 akvareller og et gipsmaleri, i følge Nerhus, som skriver at bare to av tresnittene ble solgt.<sup>681</sup>

Nerhus skriver at han “titt besøkte” Fett og “hans store Savio-samling på Kristinelund”.<sup>682</sup> Om Fett har kjøpt verk direkte av Savio, eller om han først stiftet bekjentskap med hans verk på minneutstillingen i 1939, eller om han har kjøpt Savio-verk av andre selgere, er uvisst. Katalogen som ble laget i forbindelse med den store minneutstillingen over John Savios kunstnerskap i Oslo Kunstforening i 1941, viser at noen av verkene som ble vist der var i Fetts eie. I sal én skal nitti tresnitt ha blitt vist, blant eierne av disse listes Harry Fett opp. I sal to, som viser “malerier med mer”, skal verkene *Parisermodell* og *Foran speilet* tilhøre Fett, og dessuten skal fargetresnittet *Same*, som Fett var så begeistret for, som ble vist i sal fire, ha vært i hans eie.<sup>683</sup> Fett skal, sammen med malerne Ola Abrahamsson og Arne Rockset, som monterte utstillingen, ha vært en av pådriverne bak prosjektet, og katalogen inneholder en kortversjon av “Finnmarksviddens kunst”, basert på den delen av artikkelen fra *Kunst og kultur* som omhandler John Savio.<sup>684</sup> Utstillingen ble generelt godt mottatt, og det skal ha vært enorme besøkstall, men utstillerne fikk en del kritikk i pressen for å være smittet av

---

<sup>678</sup> Mannsåkers tale, jamfør Nerhus, *John Savio*, s. 91.

<sup>679</sup> E.I. “Utstillinger våren 1939”, i *Kunst og kultur*, årgang 25, 1939, s. 184–185. Det er ikke opplyst om hvilken forfatter som skjuler seg bak initialene.

<sup>680</sup> E.I. “Utstillinger våren 1939”, s. 185. Minnesteinen over John Savios grav skulle først komme til å bli reist i 1977 og er laget av Iver Jåks.

<sup>681</sup> Nerhus, *John Savio*, s. 93–94. Han skriver ikke noe om hvor mye som ble solgt totalt.

<sup>682</sup> Nerhus, *John Savio*, s. 12. Nerhus mener vel her Fetts samling i Christinedal, villaen på Bryn.

<sup>683</sup> *Minneutstilling: John Andreas Savio*, Kunstforeningen i Oslo, Oslo: B. Bentsens Boktrykkeri, 1941, s. 9, 12.

<sup>684</sup> Fett, “Forord”, i *Minneutstilling*, s. 3–8.

“Savio-feber”.<sup>685</sup> Maleren Finn Nielsen (1908–1962) skriver i *Dagbladet* i mars 1941 at “i sin varme begeistring og takknemmelighet” har “dr. HF – og sammen med ham utstillingsarrangørene, løpt helt løpsk” i sin presentasjon.<sup>686</sup>

Utstillingen, som omfattet hele 415 verk, “sparer oss ikke for noe av Savios tilgjengelige produksjon”, alt er med, “fra blyantnotat, småplukk og ubehjelpelige ordinære tegneskoleakter [...] satt til priser man i dag ikke oppnår for de beste slike småting av I.C. Dahl”, skriver Nielsen.<sup>687</sup> Nasjonalgalleriet kjøpte 25 av Savios tegninger og noen tresnitt i forbindelse med denne utstillingen.<sup>688</sup>

Det er tydelig at Savio mellom minneutstillingen i 1939 og minneutstillingen i 1941 er blitt plassert i kunsthistorien, og det er liten tvil om at Savio-resepsjonen skjøt fart etter at en etablert og innflytelsesrik kunsthistoriker som Harry Fett virkelig hadde fått øynene opp for ham. Som samler er det naturlig at han ønsket å skrive Savio frem, men det er også grunn til å anta at Fett hadde andre og mer prekære motiver for å publisere “Finnmarksviddens kunst” under okkupasjonstiden i 1940, siden han i senere utgivelser av artikkelen kaller den for “En skisse fra besettelsestiden”.<sup>689</sup>

### **“Det var mørke og høst, men også varme over sinnet”**

Overskriften er hentet fra de avsluttende tekstpassasjene i “Finnmarksviddens kunst”, og tonen er her mer optimistisk enn noen sider før, med varslene om “et urtidsmenneskets protest” mot “armod og oppløsning”, og fortellingen om “en tæringssyk samegutt” som døde bare 36 år gammel. For “denne unge same” har likevel fått utrettet store gjerninger; “han fornemmet noe av den store naturs visdom i sitt blod og noe av fjellets styrke har han gitt sin kunst”, skrev Fett, “en

---

<sup>685</sup> Nerhus, *John Savio*, s. 100.

<sup>686</sup> Finn Nielsen, “Minneutstilling i Kunstforeningen”, i *Dagbladet*, mars, 1941. Dette er et utklipp jeg har funnet i en av Savio-mappene i Nasjonalmuseets klipparkiv, klippet er kun merket med “Dagbladet, mars 1941”.

<sup>687</sup> Nielsen, “Minneutstilling i Kunstforeningen”, *Dagbladet*, mars, 1941.

<sup>688</sup> Nerhus, *John Savio*, s. 106.

<sup>689</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst: John Savio, en skisse fra besettelsestiden”, i *Sámi ællin: Sámi Særvi jakkigir'ji 1951–1952/Sameliv: Samisk Selskaps Årbok, 1951–1952*, Oslo 1952, s. 62–82.

tusenårig tradisjon” lever videre i hans tresnitt.<sup>690</sup> Savio hadde med andre ord fått utrettet mye i løpet av sin korte levetid. Kanskje fantes det, tross vanskelige tider, krig og okkupasjon, håp for fremtiden? Savio hadde

fornemmet de unge kvinner som skulle bære frem stammens nye friske skudd, han fornemmet sin unge venn stående mot fjellvidda. Det var mørke og høst, men også varme over sinnet.<sup>691</sup>

Var samisk kultur likevel ikke “døende”? Kunne kunsten redde kulturen, gi folk en identitet å være stolt av, vise frem en samisk identitet – gi samisk kultur en berettiget plass i norsk kultur? Med sin kunst har Savio “forklart oss denne store delen av Norges rike” og “Finnmarksviddens folk har rykket oss nærmere”, skriver Fett.<sup>692</sup> Finnmark er altså ikke noe *terra nullius*, det er ikke et ingenmannsland å herje fritt med, men et område med en lang og rik kulturhistorie. Også her ligger det “gull i barer som ei er myntet ut”. Også her er “et kapittel for sig” i kunsthistorien som ikke skrevet ut, og enda ikke skrevet inn i fortellingen om resten av Norges kunsthistorie.<sup>693</sup>

Men hvorfor trer denne oppgaven så tydelig frem for Fett i forbindelse med “besettelsestiden”? I den utgaven av artikkelen fra 1955 skriver han at han hadde forfattet teksten med “engstelig blick inn i fremtiden”.<sup>694</sup> Hvorfor er det akkurat teksten om “Finnmarksviddens kunst” han skriver det året Norge okkuperes av tyskerne, og som senere fremstår for ham som en okkupasjonsfortelling, en undertittel jeg ikke kan se at han har gitt noen av sine andre utgivelser? “Underlig er det at vi alle går omkring her i Norge, og fra øverst til nederst vet vi ikke noe om vårt lands skjebne”, noterte Fett i dagboken sin i juli 1940.<sup>695</sup> Fett forsøkte å fortsette sin “nøytrale aktivisme” under okkupasjonsårene. Lite av det

---

<sup>690</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 246.

<sup>691</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 246.

<sup>692</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 246.

<sup>693</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 221–222.

<sup>694</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1955, s. 281. Tyskland angrep Norge i april 1940. Hele Norge, inkludert Finnmark, var under tysk okkupasjon i løpet av sommeren. Høsten samme år begynte tyskerne å forberede angrep mot Sovjetunionen og store styrker med tyske soldater ble samlet i Finnmark.

<sup>695</sup> Fett i dagboksnotat datert 16. juli 1940, sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 476.

han gjør i denne tiden virker upåvirket av de dramatiske hendelsene rundt ham, og som så ofte ellers i Fetts forfatterskap ligger det skjult polemikk i det han skriver.<sup>696</sup> Mye tyder i mine øyne på at “Finnmarksviddens kunst” også kan leses som et politisk innlegg i en tid da Norge og Finnmark er okkupert – en tid som samtidig kan sies å være preget av en forestilling blant noen, slik jeg forsøkte å vise i kapittel 2, om at denne delen av Norge var mindre “verdiful” i kulturell forstand, slik at også indre strukturer kan sies å ha vært en del av trusselbildet.

Forestillingen om at samisk område var et kulturløst område var som sagt en del av argumentasjonen for fornorskingspolitikken. Som blant andre historikerne Knut Einar Eriksen og Einar Niemi har påpekt ble fremstillingen av samene som et “kulturløst folk” av noen brukt som legitimering av fornorskingsprosessene; for å bli “et kulturfolk” måtte samene tilegne seg norsk kultur og språk, som del av en prosess jeg allerede har forsøkt å skildre.<sup>697</sup> I følge Eriksen og Niemi er det likevel særlig sikkerhetspolitiske avveininger som ligger til grunn for den harde assimileringlinjen som ble ført overfor samer og kvener i Finnmark (og som ble intensivert i mellomkrigstiden, særlig etter at Finland ble en selvstendig stat og man fryktet finsk nasjonal agitasjon fra kvenene i Norge).<sup>698</sup> Hvor ville samisk lojalitet ligge i en eventuell finsk (eller russisk) offensiv mot norske grenser? Selv om frykten for stormakts-konflikt etterhvert overtok for frykten for “den finske fare” mot slutten av mellomkrigstiden, er det likevel grunn til å tro at den gamle mistenksomheten om hvordan det stod til med lojaliteten overfor den norske nasjonalstaten i Nord-Norges sammensatte befolkningsgrupper ikke plutselig forsvant under tysk okkupasjon. Dette kan for eksempel ses i rykter som ble spredd i etterkrigstiden, når det ble framstilt som om samene ikke hadde vært særlig aktive i motstandskampen, når for eksempel samiske grenseloser “ble beskyldt for å ha loyet folk til grensen uten å lose dem helt trygt i havn, at folk

---

<sup>696</sup> Om Fetts aktiviteter i krigsårene, se Aavitsland, *Harry Fett*, s. 469–497.

<sup>697</sup> Eriksen og Niemi, *Den finske fare*, s. 324–327, se også Zachariassen, *Samiske nasjonale strategier*, s. 284–286. Se også kapittel 2.

<sup>698</sup> Eriksen og Niemi, *Den finske fare*, s. 317–338. Om neddemping av norske myndigheters politikk knyttet til “den finske fare” mot slutten av mellomkrigstiden og særlig etter russisk angrep mot Finland, i november 1939, se s. 300–305.

omkom” eller “at de hadde beriket seg på dette og tatt klekkelig betalt”, som det påpekes i forbindelse med en nyhetssak i *NRK Nordland* om igangsettingen av et forskningsprosjekt om samiske grenseloser.<sup>699</sup> En viktig undersøkelse i den forbindelse er boken *Grenselos i Grenseland. Nordre Nordland og Sør-Troms, 1940–1945*, som kom i 2015.<sup>700</sup>

Med Fetts tro på kunstens betydning både som *symptom på* og i *oppretholdelsen av* en rik og humanistisk sivilisasjon synes det klart at det var viktig å skrive frem “Finnmarksviddens kunsthistorie”. Fetts snedige retorikk dekker over selve “saksinnlegget”; å trekke Finnmark og samisk kultur tettere inn i det norske samholdet – paradoksalt nok ved å peke på det unike som skiller landsdelen fra resten av landet. Appellen mot slutten ble nok forstått umiddelbart av Fetts samtidige lesere, nå han skriver at det er en “god nordmanns gjerning denne unge same har gjort i vårt land og det bør vi ganske særlig huske i dag”.<sup>701</sup> I sitatet fremgår det tydelig hvem Fett retter appellen mot. Når han konkluderer med at Savio ikke bare har “forklart oss denne store delen av Norges rike, han har også gjort oss det kjærere og mer umistelig” og “Finnmarksviddas folk har rykket oss nærmere” kommer det klart frem at artikkelen er skrevet til noen *andre* enn “Finnmarksviddas folk”, til et “oss” Fett assosierte seg med, bestående av for eksempel personer tilknyttet byborgerskap

---

<sup>699</sup> Emil H. Indsetviken og Hilde Mangset Lorentzen, “– Samenes bidrag under krigen ble fortiet”, *NRK Nordland*, 02.05.2014, <http://www.nrk.no/nordland/vil-ha-frem-samenes-krigsinnsats-1.11694527>, sist besøkt 07.05.2016.

<sup>700</sup> Marianne Neerland Solheim, Jens-Ivar Nergård og Oddmund Andersen, *Grenselos i Grenseland. Nordre Nordland og Sør-Troms, 1940–1945*, Stamsund: Orkana Akademisk, 2015, se særlig kapittel 10 for etterkrigstidens behandlingen av de samiske grenselosene, s. 183–201.

<sup>701</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 246. Mine kursiveringer. Se Øivind Kopperud og Irene Levin, “Da norske jøder ikke fantes”, i *Nytt norsk tidsskrift*, nr. 3, årgang 27, 2010, s. 292–302, om hvordan begrepene “god nordmann” og “norsk statsborger” ikke nødvendigvis var sammenfallende kategorier i en tid da nasjonalitet og blodsbånd ble sett å være tett sammenknyttet. Fett hadde, som påpekt tidligere i den biografiske delen tidligere i kapittelet, en annen nasjonalitetsforståelse, der han så som fedreland og nasjonalitet ikke nødvendigvis det stedet der foreldrene var født, men stedet der en selv bodde og utførte sitt arbeid. Savio kunne altså i Fetts øyne, både være samisk (og hans kunst en del av samisk kultur) og “nordmann” (og hans kunst en del av norsk kultur).

i sør, med en appell om å anerkjenne dette som en uomstøttelig del av Norges kultur og territorium.<sup>702</sup>

I tilbakeblikk på krigsårene understreket Fett at tidsskriftet *Kunst og kultur* var ment å skulle spille en rolle i å dempe krefter som ville “forsere frem et kronisk stridsinnelag” ved “mest mulig å isolere de ulike samfunnsleire fra hverandre”.<sup>703</sup> Kunsten kunne spille en rolle, med sin “alment formende, alment dannende makt”.<sup>704</sup> Fett hadde stor tro på kunst som motgift mot krig, kunsten kunne dessuten gi glede og illusjoner i en håpløs situasjon. Dermed hadde Savio, i Fetts øyne, gjort en fredsinnsett gjennom sin kunst, ved å dermed ha gitt et viktig bidrag til “den menneskelige samfølelses umiddelbare og ureflekterte solidaritet”.<sup>705</sup>

Selv om Fett gjerne spiller på “det fremmede” ved Finnmark sørger han for å hele tiden gjøre innholdet i Savios kunst nærværende gjennom sine utmalende billedbeskrivelser. Han skriver i presensform og appellerer til leserens fantasi og følelser. En kan levende se for seg og identifisere seg med nomadelivets utfordringer: “Man må flytte lange strekninger på nattskare og skral is”.<sup>706</sup> Og leseren får omsorg for reinkalvene: “Rått regnskyll og kald vær er det farligste for småkalvene. De små liv fødes i sneen, varmes av maisolen og mødrene som slikker dem”.<sup>707</sup> Tekstene er ekfrasiske og maner frem leserens indre bilder, i tillegg til de mange illustrasjonene. Fett må ha ønsket å dra leseren direkte inn i Savios motivkrets, og få leseren til å identifisere seg med Savios billedverden. Gjennom sitt språk kompenserer Fett for leserens mulige fremmedgjøring av Savios verk. Og selv om Finnmark og samene representerer “det fremmede” og

---

<sup>702</sup> Slik kan artikkelens “implisitte lesere” og artikkelens “faktiske lesere” sies å sammenfalle. I dette nummeret rettes en takk til abonnementene som har støttet bladet med 100 kr, alle representanter for det som kan kalles “det dannede by-borgerskap” med betydelige stillinger innen handel, politikk og administrasjon med tilholdssted hovedsakelig i hovedstaden, “Kunst og kultur”, i *Kunst og kultur*, årgang 26, 1940, s. 72. Se også Tore Slaatta og Kjell-Olav Hovde, “Balansekunst: *Kunst og Kultur* gjennom 100 år”, sitert innledningsvis, om *Kunst og Kulturs* leserguppe.

<sup>703</sup> Fett, *Godviljens menn*, s. 30.

<sup>704</sup> Fett, *Godviljens menn*, s. 31.

<sup>705</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 246

<sup>706</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 242.

<sup>707</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 242.



“de andre” for Fett – dette området tenkes altså å tilhøre en annen kulturkrets, “nordpolkalottens”, og kunsten her tenkes som en del av en egen kunstkategori; “en levende paleolittisk kunst” som finnes forskjellige steder “på vår klode” – synes det likevel å være viktig for Fett å understreke det allmennmenneskelige. Han leter stadig etter det han mener er de evige, universelle følelser og motiver: “Nu er menneskets følelser ofte nok de samme på viddas paleolittikum som på hybelen i Oslo”.<sup>708</sup> Her er forelskelsen, “to unge møtes, ‘anda janieida’ [sic.]”, her er “Aqua vita” og “Dagen Derpå”: “Vi har sjalusiens tragedie på Savios tresnitt som hos Munch”. Kort sagt, det “blev noe tidløst” over Savios kunst, ill. 43.<sup>709</sup>

Hvert enkeltmennesket hadde i Fetts øyne en rolle å spille ved å appellere til de evige fellesmenneskelige verdier i krigstider, ved å opptre human, og motarbeide totalitære ideologier, og her kunne altså *Kunst og kultur* spille en rolle, både bokstavelig og metaforisk talt.<sup>710</sup> Tekstopbygning og sjanger tilslører noe av det politiske innholdet i “Finnmarksviddens kunst”, men samtidens lesere har nok oppfattet oppfordringen til å vise samhold og fedrelandskjærighet: “I dag er det som hver landsdel blir oss kjærere og kjærere og dermed også dets tolkere. Hvert stykke norsk jord blir oss umistelig”, og dessuten oppfordringen om – som Savio – å gjøre “en god nordmanns gjerning”.<sup>711</sup>

Etter hvert ble likevel Fetts tidsskrift ansett som for politisk for styresmaktene og nummeret som inneholdt “Finnmarksviddens kunst” var et av de siste som kom ut i krigstid.<sup>712</sup> Pressesensur hadde blitt iverksatt umiddelbart etter nazistenes okkupasjon. Allerede på invasjonssdagen 9. april gjorde den tyske okkupasjonsmakten fremstøt for å få pressen under kontroll, og i et direktiv som utgikk til avisredaksjonene samme kveld stod det at samtlige aviser som skulle

---

<sup>708</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 244.

<sup>709</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 244, 246.

<sup>710</sup> Fett aktiviserte ikke bare gjennom humanistisk agitasjonen, men skal i følge Aavitsland ha lagt til rette for flyktningstransporten som forgikk fra fabrikken hans på Høyenhall og formidlet flyktninghjelp via sine svenske kontakter, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 495–497.

<sup>711</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 222, 246.

<sup>712</sup> Berg, “Kunsthistorie i 100”, s. 14.

utkomme 10. april bare skulle inneholde “den nye nasjonale regjerings proklamasjon til det norske folk, ellers alminnelig stoff uten politisk karakter”.<sup>713</sup> Dertil kom Fett tidlig i nazistenes søkelys, både i kraft av å være riksantikvar og fordi det gikk rykter om at han var jødisk. Harry Fett, som ikke hadde “en dråpe norsk blod i sine årer”, stod oppført antisemitten Michael C. Syltens katalog *Hvem er hvem i jødeverdenene*, og i 1939-utgaven var dessuten Fetts sønner Hugo og Per lagt til. Han ble også mistenkeliggjort i nazistenes øyne på grunn av sin medvirkning i grunnleggelsen av tidsskriftet *Le Nord*, der Fett inngikk med en rekke andre “ikke-nordiske” menn, som C. J. Hambro, i det som nasjonalsosialisten Hans Solgaard Jacobsen i 1939 beskrev som jødisk propaganda kamuflert som nordisk samarbeid, en plan klekket ut rike av jødiske forretningsmenn.<sup>714</sup> Allerede på sitt første Norgesbesøk rett etter okkupasjonen anbefalte arkeologen Herbert Jankuhn (1905–1990) – Himmlers spesielle utsending for å ivareta norske (det vil si “germanske”) kulturminner – å få Fett avsatt, men Fett maktet likevel å forbli sittende i sin stilling krigen gjennom.<sup>715</sup>

### Publikasjons- og resepsjonshistorie

Fett må ha vært fornøyd med artikkelen, for han lot den senere inngå i den nevnte boken *Bildets folkehøgskole*, fra 1955. Artikkelen hadde da, som allerede nevnt, tidligere blitt publisert i utdrag i katalogen til minneutstillingen i Oslo kunstforening i 1941, og dessuten i *Lofotpostens* julehefte, *Jul nordpå*, i 1948, et

---

<sup>713</sup> Camilla Helena Wernersen, “...Illojalitet vil bli bedømt og straffet deretter”: norsk presse under nazistisk sensur, Oslo: Universitetet i Oslo, 2006, s. 31.

<sup>714</sup> Hans Solgaard Jacobsen, under pseudonymet “Kjartan Kamban” i tidsskriftet *Ragnarok*, 1939, sitert og parafasert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 466. Publikasjonen *Hvem er hvem i jødeverdenene* utkom i flere utgaver i løpet av 1930-årene. Fett som hadde sett at flere av sine tidligere medstudenter måtte emigrere fra Tyskland var bekymret, og engasjerte til slutt en advokat for å vise at “familien Fett var døpt og begravet som kristne i generasjoner bakover”, selv om han anså saken som absurd, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 464–466.

<sup>715</sup> Jorunn Sem Fure, “Heinrich Himmler som humanistisk prosjektleder”, i *Fortid*, nr. 2, 2007, s. 79. Fett ble imidlertid ikke avsatt. Undersøkelser viser tvert imot at riksantikvaren som institusjon beholdt kontroll over sitt eget virke og motsto alle nazifiseringsforsøk fra Nasjonal Samling og Ahnenerbe, i følge Harby, “Riksantikvaren Harry Fett: omstridt, bejublet og fortrent”, 67–68. Se også Aavitsland, *Harry Fett*, s. 482–486, om Fetts balansegang i riksantikvarembetet.

hefte som skulle være “helt gjennom nord-norsk. I alle artikler skulle en finne landsdelens stemme igjen”.<sup>716</sup> Artikkelen hadde også blitt inkludert i *Sámi ællin: Sámi Særvi jakkigir’ji*, 1951–1952, med undertittelen “En skisse fra besettelsestiden”, altså i den første utgivelsen av Samisk selskaps årbok.<sup>717</sup>

Hvilke konsekvenser fikk det i norsk kunsthistorie at en så profilert kunsthistoriker skrev om Savio og “samisk kunst”? Med katalogen fra 1941 fantes det nå en ganske unik oversikt over store deler av hans kunstnerskap, i tillegg Savio var kommet i selskap med en kunstnerne representert i Nasjonalgalleriet. Savio fikk ganske umiddelbart plass i oversikter over norsk grafikk, for eksempel representert ved kunstneren Kristofer Sinding-Larsen (1873–1948) sin tekst fra 1941 som kan ses som et komprimert ekko av Fetts tekst.<sup>718</sup> Heretter nevnes Savio sporadisk i ulike oversiktsverk og med ulik vektlegging av hans samiske bakgrunn, dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5. Artikkelen synes forøvrig å ha fått en god del oppmerksomhet i den umiddelbare samtiden, og fokuset var gjerne nettopp det Fett hadde foreskrevet, en sterkere tilknytning til “landsdelen der nord”, slik det for eksempel heter i *Aftenpostens* omtale av artikkelen i desember 1940.<sup>719</sup>

Også i de senere biografiene som ble skrevet om Savio finnes ofte referanser til, og parafraseringer av, Fetts tekst. I 1980 kom det første større forsøket på *oeuvre*-katalog over Savios verk: *Savio. Grafikk*, skrevet av kunst- og antikvitethandler Arnstein Berntsen (1910–1980) og Øystein Parmann (1921–1999) som var forfatter og forlagsmann. Boken gir altså en oversikt over det som er kjent av Savios samlede *grafiske* produksjon, men setter også Savios kunstnerskap i kontekst, i form av en biografi og et historisk tilbakeblikk. Her

---

<sup>716</sup> Odd Gjerstad, “Nordnorsk jul skulle det også være”, i *Lofotposten 100 år: 1896–1996*, Svolvær: Lofotposten, 1996, s. 136. I *Jul nordpå* har artikkelen fått tittelen “Finnmarksviddas kunst: John Savio”, og billedutvalget er kuttet ned til 5 av Savios bilder, Harry Fett, “Finnmarksviddas kunst: John Savio” i *Jul nordpå*, 1948, s. 5–9.

<sup>717</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1952. Også i denne utgaven er billedutvalget kortet ned, og er kun illustrert med Savios verk, men her er det også lagt til nye verk.

<sup>718</sup> Kristofer Sinding-Larsen, *Norsk grafikk i det tyvende århundre*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1941, s. 71, s. 95. Savio inngår også i Sidsel Helliesen, *Norsk grafikk gjennom 100 år*, Oslo: Aschehoug, 2000, s. 139–142.

<sup>719</sup> Omtale av *Kunst og kultur*, nr. 26, i *Aftenposten* 28.12.1940.

oppretholdes todelingen fra Fett, mellom de som kom utenifra og skildret Finnmark og samisk kultur (fra Olaus Magnus med de “første kunstneriske fremstillinger av samenes liv” i 1555 til “I. F. Eckersbergs store draktverk” i midten av 1850-årene) og den samme geografien og kulturen skildret av “samene selv” (Turi, Skum, Saba, Savio).<sup>720</sup> Boken gjentar og videreutvikler en lang rekke av de biografiske påstandene om Savios liv fra Fett, men heller ikke her er de belagt med kildereferanser.<sup>721</sup> Det samme gjelder som sagt Hans Nerhus sin biografi om Savo, men denne inneholder langt flere anekdoter om hendelser i Savios liv, som forfatteren blant annet legitimerer med å ha vært i kunstnerens omgangskrets.<sup>722</sup> Boken er dedikert til minne om Harry Fett “som vekket så manges sans for John Andreas Savio og Sameland”.<sup>723</sup>

---

<sup>720</sup> Arnstein Berntsen og Øistein Parmann, *Savio: grafikk*, Oslo: Dreyer, 1980, s. 9–14. Boken bygger på materialet som ble belyst og ordnet av Fett, men henviser ikke til Fetts artikkel – bortsett fra i tekstens siste linjer, der han siteres i forbindelse med reinsdyrets sentrale plass i samisk kultur, en påstand forfatterne nyanserer med å påpeke at “[n]oe annerledes stiller det seg for sjø-samer, innlandsamer og skoltesamer, som vesentlig ernærer seg av jakt, fangst og fiske”, s. 15.

<sup>721</sup> Her modereres imidlertid fokuset fra Fett på det reindriftssamiske. Det understrekes at Savios foreldre “var handelsfolk og startet en liten forretning i Kirkenes”. Hans mor, Else Strimp (1875–1905), beskrives som datter av “en meget innflytelsesrik flyttsame” (Josef Strimp), mens det oppgis at Per Savio (1877–1905), “stammet fra finske innflyttere”. Det påpekes også at John Savio iallfall ved én anledning skal ha omtalt seg som “kven”, Berntsen og Parmann, *Savio*, s. 16.

<sup>722</sup> Nerhus oppgir blant annet ha snakket med venner og bekjente av Savio, og angir noen steder kildene til sine opplysninger, men dette ikke gjort konsekvent. Den nyeste biografien, av Magni Moksnes Gjelsvik, *John Savio. Hans liv og kunst*, Tiller: NT-forlag, 2012, viderefører informasjonen fra Fett, Berntsen og Parmann, og særlig fra Nerhus, men går ikke til kildene. Dermed tilfører dessverre heller ikke denne boken ny, eller etterprøvd, kunnskap om Savios liv. De mange opplysningene fra Fett; blant annet oppholdet i Paris i 1933–1934, og hans utstilling der i 1936, som Moksnes Gjelsvik omtaler som en “separatutstilling”, Gjelsvik, *John Savio*, s. 130, er ikke nærmere undersøkt. Hun refererer til oppslaget i *L' Illustration*, som har vært kjent iallfall siden Nerhus' utgivelse, og leser mye ut av den ene spalten i magasinet (om hun overhodet har lest den): “Hvor lykkelig måtte ikke John Savio være da bildene som var hans livsverk ble lagt merke til og beundret i Paris [...]. For publikum i den franske storbyen var Savio et spennende besøk fra den såkalte Nordkalotten. [...] Nå hadde Paris besøk av en kunstner som var født og oppvokst i Sameland”, Gjelsvik, *John Savio*, s. 134. John Gustavsen reiste til Paris i mai 1994 med det mål å finne ut hvor Savio kunne ha bodd og stilt ut, men fant bare den allerede kjente artikkelen fra 11. juli 1936 i et bibliotek, John Gustavsen, “John Savio. En internasjonal kunstner fra Sør-Varanger”, Kirkenes: Savio-museet, 1994, s. 4. I forbindelse med Oslo kunstforenings 100-årsmarkertingen av Savios fødsel påpeker samlere Niels Christian Bang at mange myter er blitt gjentatt om Savio. Om Paris-oppholdet skriver Bang at “[m]ye taler for at det bare var én tur til Paris, den i 1936, da han får positiv omtale i *L' Illustration*”, Niels Christian Bang, “En Savio-samlings tilblivelse”, i Kirvil Haukelid (red.), Oslo: Oslo kunstforening, 2002, s. 5, s. 14. Nerhus skriver at “eksakt visste en bare at han var i Paris i 1936”, men skriver videre at Savio selv avviste alle reiseryktene, Nerhus, *John Savio*, s. 83. Som nevnt ovenfor står

Fetts bredere forsøk på skrive en historie om “samisk kunst” fikk derimot ikke noe gjennomslag i norsk kunsthistorisk skriving før flere tiår senere. Det er først og fremst forfattere med andre bakgrunner enn kunsthistoriefagets som viderefører prosjektet. Per Fokstads “Litt om samisk kunst”, som ble utgitt i 1957, basert på talen han holdt i 1953, tar opp igjen tolkninger fra Fetts tekst, der fremstillinger av reinsdyret får stå som metaforer for kollektiv eller individualitet. Skum skildrer flokken, hjorden, mens Savio skildrer enkeltindividet. Skums kunst får representere fortiden (“den sosiale uroen hadde ikke meldt seg for viddas folk i hans tid”), mens Savios kunst får representere modernitet og fremtidsfrykt.<sup>724</sup> Savios kunst skildrer “dødsangsten”, skriver Fokstad: “Er dette samefolkets siste store oppbrudd?”, mens Fett altså lar Savios kunst illustrere et “nøddep [..], et helt folk [...] på vei mot armod og oppløsning”.<sup>725</sup> Også Fokstads Savio er en helteskikkelse som viser vei – men hos Fokstad er det fordi han ville vise *samene* veien, ville vise at samisk fremtid lå i å forankre samfunnsutviklingen i “samisk egenart”, mens hos Fett er Savio en helt fordi han gjorde resten av Norge kjent med denne egenarten: “Og Finnmarksviddens folk har rykket oss nærmere”.<sup>726</sup> Mens Fett fokuserer på samhold og solidaritet i Norge “fra øverst til nederst” under tysk okkupasjon, og at menneskefølelsene var de samme på vidda som i storbyen, er Fokstads blikk – etter andre verdenskrig – rettet mot det samiske samfunnet og på “samisk kunst”

---

det ingenting i *L' Illustration*-spalten om at Savio befant seg i Paris, eller hadde utstilling der på dette tidspunktet, den tidligste kilden til denne reisen ser ut til å være Fetts artikkel fra 1940. *Aftenposten*-intervjuet jeg fant fra 1935 ser ikke ut til å ha vært kjent for biografene. Uavhengig av om det er mulig å dokumentere Savios Paris-utstilling, utgjør denne i dag et interessant aspekt i fortellingen om Savio. Lik fremstillinger av andre sentrale kunstnere, inneholder hans *vita* både faktuelle og fiksjonelle trekk, se for eksempel Paul Barolsky, *A Brief History of the Artist from God to Picasso*, University park: Pennsylvania State University Press, 2010 eller Ernst Kris og Otto Kurz sin klassiker, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: An Historical Experiment*. Oversatt av Alistair Laing. New Haven: Yale University Press, 1979 [1934]. Til tross for alt som er sagt og skrevet om Savio finnes ennå ingen kildekritisk kunsthistorisk monografi over hans kunstnerskap, og heller ikke en fullstendig katalog over hans samlede produksjon.

<sup>723</sup> Nerhus, *John Savio*, dedikasjon på tittelblad. Et kapittel er viet Fetts artikkel som “markerer det store omslaget i synet på samekunstneren John Savio”. Kapitlet gjengir kort Fetts hovedmomenter, og påpeker at artikkelen avspeiler “den dagsaktuelle spente stemning og situasjon vi var i rent nasjonalt nettopp nå i det første krigsåret”, Nerhus, *John Savio*, s. 96–98.

<sup>724</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 104.

<sup>725</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 106; Fett, “Finnmarksviddens kunst”, [1940], s. 244.

<sup>726</sup> Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 109; Fett, “Finnmarksviddens kunst”, [1940], s. 246.

som samlende faktor internt i det samiske samfunnet. Dette skrev han i en tid da det var uenighet om veien videre og da gjenreisningen etter krigen hadde ført til at “størstedelen av de samiske bosetningsområdene i Norge for alvor ble innlemmet i det norske storsamfunnet”, slik samfunnsforsker Ivar Bjørklund har påpekt.<sup>727</sup> Kort sagt Fett og Fokstad skriver i ulike historiske kontekster, de har ulike agendaer og henvender seg til ulike felleskap – deres “vi”, eller ståstedene de skriver fra, er ulike.

Mens Fett i sin ble samtid ble rost for å “la Finnmarksviddens folk rykke oss nærmere” i en nasjonal krigssituasjon, og bare ble kritisert for å “i sin varme begeistring og takknemmelighet” ha overdrevet hyllesten av Savio, slik Nielssen skrev i *Dagbladet* i 1941, er det for dagens lesere (som leser etter den såkalte postkoloniale vendingen) kanskje lettest å legge merke til det etnosentriske perspektivet i Fetts tekst. Han skriver med sin tids ord og uttrykk (som i dag er forkastet til fordel for andre ord og uttrykk), og diskuterer ikke om blikket han har, som utenforstående, er representativt for det samiske samfunnet han beskriver. Kort sagt, han skriver fra (og til) et ikke-samisk “vi” – og bekymrer seg ikke for hva samiske lesere eventuelt måtte tenke om å fremstilles som representanter for “et døende paleolittikum”.

### **“Finnmarksviddens kunst” i *Møte mellom tid og sted***

Kunsthistorikeren Eli Høydalsnes var en av de første til å se “Finnmarksviddens kunst” i et kritisk postkolonialt perspektiv i sin doktogradsavhandling fra 1999, som ble utgitt som bok i 2003. Hun kritiserer Fetts tro på at han som utenforstående kan være en objektiv skildrer av samisk kultur, men anerkjenner ham for å i det minste ha en intensjon om “å se dette uberørte kunsthistoriske materialet på det han mener er dets egne premisser, og ikke ut fra en sentraliserende modell”.<sup>728</sup> Likevel, ved å sette en kulturspesifikk

---

<sup>727</sup> Bjørklund, *Sápmi. En nasjon blir til*, s. 6.

<sup>728</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, 2003, s. 55. Jeg fortsetter å forholde meg til boken fra 2003 i den videre diskusjonen.

Finnmarksviddens kunst inn i en større “nordpolkalottens kulturkrets” – eller se den som en del av “de arktiske og subarktiske urbefolkningssamfunnene”, som er formuleringen Høydalsnes bruker – blir han svært generaliserende, endog primitiviserende og eksotiserende i sin fremstilling.<sup>729</sup> Hun påviser presist det som kan omtales som etnografiens tid/sted-kronotop i Fetts tekst. Det hun gjenkjenner en

utbredt vestlig-europeisk etnosentrisk historieoppfatning, der ‘alteriteten’ (‘annenheten’) knyttes til visse forestillinger om tid og rom: “Det langt der borte” – som her vil si arktisk og subarktisk kultur – blir “den gang da” – altså eldre steinalder. Det fjerne i rom blir det fjerne i tid og dermed også det mest primitive i betydningen at det står på et lavt “utviklingstrinn” slik man mener at barn og sinnslidende gjør (merk den biologiske ordbruken).<sup>730</sup>

Fett så som sagt både blant “Alaska-eskimoene” og blant samene eksempler på det han kalte “levende paleolittisk kunst” i et globalt perspektiv, trakk trådene “titusen år tilbake” og fant “vår evne til å gjenoppleve årtusner” uttrykt i “barnetegninger som veidefolkets stenristninger i vårt land, ja også i syke sinns kunst”.<sup>731</sup> Som sagt står slike koplinger i nær relasjon til etter hvert mer etablerte begreper som “primitiv kunst”, som var i ferd med å populariseres på denne tiden, og i kapittel 6 forsøker jeg å gå nærmere inn på Fetts begrep i lys av samtidige tekster. Høydalsnes forsøker ikke å lese Fett i kontekst av tekster fra hans samtid, men mener at Fett foregriper tilnærminger til “samisk kunst” i hennes egen samtid, som hun undersøker og skiller ut som henholdsvis “etnifiserende” eller “estetiserende”.<sup>732</sup> Hun ser Fett mer generelt som representant for “visse fortolkninger av hegeliensk og herdersk historie- og kultursyn med et sideblikk til sosialdarwinismen” og i lys av “romantisk og

---

<sup>729</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 58.

<sup>730</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 57. Høydalsnes referer ikke direkte til teoretiseringer rundt dette, men hennes observasjoner klinger med i observasjonene Johannes Fabian gjorde i *Time and the Other*, som for eksempel James Clifford sammenfatter slik: “there has been a pervasive tendency to prefigure others in a temporally distinct, but locatable, space (earlier) within an assumed progress of Western history”, James Clifford, “On ethnographic allegory”, i Clifford og Marcus (red.), *Writing Culture*, s. 101–102.

<sup>731</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, [1940], s. 233–235.

<sup>732</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 65–69.

tidligmodernistisk primitivismedyrking”, for eksempel koplet opp mot “de Rousseau-inspirerte og romantiske uttrykksteoriene” og “konstruksjonen av norsk nasjonalitetsideologi”.<sup>733</sup>

Høydalsnes går nærmere inn på flere av enkeltverkene som ble trukket frem av Fett og løfter også frem andre bilder, fra fortid og egen samtid, med henblikk på å få frem eksotismen de fremviser. Hun vil vise både hvordan de tidligere fremstillingene etablerer det hun kaller “sameikonografi” og trekker linjene fremover til senere primitivistiske forestillinger og de etnifiserende fremstillingene hun finner i sin egen samtid.<sup>734</sup> Oppsummert kan denne linjen illustreres via noen kartusjer på to nederlandske sjøkart, en fra Fredric de Wits kart fra 1675 og en annen fra kartet til Jacobus Robijn fra 1600-tallet, der den førstnevnte tolkes av Høydalsnes som en fremstilling av “samene [...] som selve urbilde på et menneske som naturlig lar seg underkaste”, en fremstilling som kan knyttes til “det unnvikende, ydmyke, uskyldige, men også passive og late”, mens den andre viser “samene som eksotiske villmenn”, en fremstilling som “tenderer mot det eksalterte, overtroiske, barbariske og hedenske”.<sup>735</sup> Disse bildene blir inkarnasjonene på fremstillingene hun ser gå igjen i de siste femhundre års visuelle og tekstlige fremstilling av samer.<sup>736</sup> Høydalsnes viser også hvordan enkelte sider ved samisk samfunnsliv skilles ut som egen motivkrets allerede med Olaus Magnus’ *Carta marina* fra 1539 og *Historia de gentibus septentrionalibus*, fra 1555, som for eksempel “skiløpende same, same på jakt, løpende rein, rein med slede, noaide i trollmannens skikkelse”.<sup>737</sup> Disse motivgruppene videreføres og utfylles av Schefferus’ *Lapponia*, 1673, og slik fikseres en stil og ikonografi som forlenges som tablåer i romantikkens

---

<sup>733</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 57–58. Selv om Fetts virke og forfatterskap utvilsomt bærer med seg slike lange linjer av idéhistorisk tankegods, tyder som sagt flere av Fetts uttalelser på at han selv så mange av sine prosjekter som aktiv motarbeiding av nettopp det nasjonalromantiske herderske historiesyn og nasjonalitetsideologien som han mente for eksempel “Sars-epigonene” representerte.

<sup>734</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 101–122

<sup>735</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 102–103. Kartene og kartusjene er avbildet på s. 100 i Høydalsnes bok.

<sup>736</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 103.

<sup>737</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 107. Se s. 106–108, i Høydalsnes’ bok, for illustrasjoner fra Olaus Magnus’ *Historia* og *Carta marina*.



landskaps- og folkelivsskildringer, så vel som i turistindustriens reklamebilder. Et skjema som hun påpeker at gjengis uavhengig av om de som fremstiller bildene har vært i områdene som skildres eller ei, og som korresponderer med det Høydalsnes kaller en tekstlig samediskurs.<sup>738</sup> Skjemaet har som kjennetegn at det er de emblematiske forskjellene, det fremmedartede ved samisk kultur som trekkes frem, og det er de samme “gjenstandene, aktivitetene og situasjonene som avbildes og stadig imiteres, kopieres og parafraseres”.<sup>739</sup>

Det er ikke vanskelig å sette sider av Fetts tekst inn i en slik alteritets-diskurs. Han snakker om “samisk kunst” som *noe annet* enn “norsk kunst”: “Den er et kapittel for seg i menneskehetens kunstmyte”.<sup>740</sup> I tillegg knyttes denne kunsten til andre relasjoner enn øvrig kunst i Norge, den ses sammen med “eskimoenes og samojedenes” kunst, og inngår dessuten i en verdensomspennende relasjon som “levende paleolittisk kunst”. En kunst som befinner seg i en slags etnografisk presens, som fremstilles som den samme i steinalderen som blant Fetts samtidige forskjellige steder i verden. Denne kunsten relateres til en bestemt motivgruppe, til “dyrenes verden”, i fortid og samtid. Og han mener at “samenes kunst” er “helt og holdent” preget av reinsdyret.<sup>741</sup> En liten gjennomgang av verkene som Fett trekker frem hos Savio levner dessuten liten tvil om at det er motivgruppen “same i drakt” og “reinsdyr” som har fanget hans interesse.<sup>742</sup> På en annen side anlegger også Fett et slags metablikk på fremstillingene av samene – mange av bildene Høydalsnes trekker frem som eksempler på sameikonografien, er bilder som allerede er trukket frem av Fett og karakterisert

---

<sup>738</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 112.

<sup>739</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 107

<sup>740</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 232.

<sup>741</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 237.

<sup>742</sup> Fett plasserer dog ikke Savio utelukkende i en alteritets-diskurs, han fremstiller *også* Savio som en moderne kunstner i europeisk tradisjon. Savio fremstilles som et unikt kunstnergeni, som lager universell kunst. Hans kunst ses dessuten i et utviklingsperspektiv og han fremstilles som et individ som lar seg påvirke av det han opplever (av utdanning, av møter med Edvard Munchs kunst, av “parisiske kunstopplevelser”, og så videre), og ikke som en person som lager kunst nærmest på instinkt – slik Fett gir inntrykk av at “[e]skimomaleren” gjør: “Det kunstneriske arbeid er nærmest en slags sport. Eskimomaleren har ingen trang til å studere eller lære sitt håndverk, bringe sine kunnskaper inn i faste former. Ingen spesialisering, ingen arbeidsfordeling”, Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 237

som “gamle samebilder”.<sup>743</sup> Også Fett var bevisst på at dette var bilder som gav utenifra-blikk på samiske samfunn, selv om han ikke hadde samme kritiske perspektiv på dette som Høydalsnes.

Selv om Fett er både primitiviserende og eksotifiserende i sin fremstilling, finner Høydalsnes overraskende nok situasjonen i kunstinstitusjonen i sin egen samtid å være nesten verre: “Det er *utvilsomt* blitt vanskeligere, etter Harry Fetts tid, å manøvrere i eventuelle åpninger mellom estetiserende og etnifiserende institusjonelle strategier”, skriver hun.<sup>744</sup> Dette kan sies å være et overraskende utsagn, all den tid det da Fett skrev i 1940 knapt kan sies å finnes noen kunstinstitusjoner å situere slike strategier i.<sup>745</sup> Som Høydalsnes selv påpeker, er Fett en av de få som nærmer seg dette materialet som kunsthistorie, men med samiske referanserammer. Det fantes enda ikke egne institusjoner dedikert til “samiske kunst”, slik det gjorde da Høydalsnes skrev på 1990- eller tidlig 2000-tallet.<sup>746</sup> Tvert imot var mulighetene for å situere sin samiske identitet innenfor de få kunstinstitusjonene som fantes i Norge på 1930- og 1940-tallet nærmest fraværende. Billedkunst ble jo dessuten på denne tiden – i alle fall innenfor det dominerende institusjonelle rammeverket – verken sett å ha kjønn eller etnisitet, men være universell, i tråd med modernismens ideal. At disse institusjonene nettopp fremmet et særegent ideal om en viss type sosial kompetanse og tilhørighet, og ekskluderte på bakgrunn av for eksempel kjønn, alder, klasse og etnisitet, var ennå ikke allment oppe til debatt, og skulle ikke bli det før flere ti-år

---

<sup>743</sup> “Finnmarksviddens kunst”, 1955, s. 281.

<sup>744</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 69. Min kursivering. At det er kunstinstitusjonen hun snakker om, fremgår av en nesten likelydende tekstpassasje på side 64.

<sup>745</sup> Norsk historieskrivning har som sagt døpt mellomkrigstiden for “fimbulvinteren” i samisk historie, en periode da det fantes lite rom for etnopolitisk mobilisering og en rasebasert, hierarkisk diskurs, som ikke regnet noen fremtid for samisk kultur, dominerte. En fremstilling som mange historikere mener ble internalisert, og dermed førte til samisk nedvurdering av egen kultur, slik at samisk identitet ble ytterligere usynliggjort, se kapittel 2.

<sup>746</sup> Museumsforeningen for De Samiske Samlinger var som sagt blitt etablert i 1939, altså like før Fett skrev, dette var ikke tenkt som en billedkunstinstitusjon, men skulle jobbe for etableringen av et kulturhistorisk museum. Dessverre forårsaket tyskernes harde behandling av Finnmark at samlingens 430 gjenstander gikk tapt. Jeg kjenner ikke til at verk av Savio skal ha inngått i denne tidlige samlingen, som synes å ha vært sentrert rundt det som ble regnet som kulturhistoriske gjenstander. Se kapittel 2, for mer om institusjonaliseringen av “samisk kunst” og *duodji*.

etter at Fett skrev sin artikkel. Situasjonen var derfor nettopp enten-eller når det kom til “estetiserende” eller “etnifiserende” institusjoner. Som jeg tidligere har vist, havnet det som ble omtalt som “samisk håndverk” i Etnografiske museum i Oslo og ikke for eksempel i det nærliggende Kunstindustrimuseet. Savio var en av få som direkte løftet frem sin samiske bakgrunn i sitt kunstnerskap på denne tiden – og som dessuten lyktes med å bli innkjøpt av Nasjonalmuseet i forbindelse med minneutstillingen i 1941, der Fett som sagt var sterkt involvert.

Etnifiserende rammer på mer estetiske premisser var derimot i ferd med å etableres internasjonalt på den tiden Fett skrev. The Museum of Primitive Art åpnet dørene i New York i 1957 og begreper som “primitiv kunst” ble forklart, formalisert, diskutert og etter hvert forkastet, og var i hovedsak erstattet med andre begrep, som “etnisk kunst”, da Høydalsnes skrev.<sup>747</sup> Alt dette er forhold jeg skal gå grundigere inn på i kapittel 6, i denne forbindelsen løftes de bare frem som kontekst for både Fetts og Høydalsnes’ utsagn. Høydalsnes ønsket seg vel neppe tilbake til 1940-tallets situasjon. Sitatet kan kanskje heller leses som en frustrasjon over det hun øyensynlig mente var etablering av nye ortodoksier med nye dikotomiske og lite fleksible kategorier.

## Postkoloniale kronotoper

Var situasjonen så dikotomisk som Høydalsnes sin tekst kan gi inntrykk av? Må fremstillingene forklares som *enten* primitivistiske *eller* universalistiske; *enten* etnifiserende *eller* estetiserende? Høydalsnes anerkjenner Fett for å forsøke å forene begge disse lesningene av Savio, men begge tilnærmingene inngår uansett i en overordnet primitivisme-diskurs; eller for å si det på en annen måte, uansett om Fett ser Savios kunst som allmenn eller som kulturspesifikk så er han, Fett, i

---

<sup>747</sup> Utfordringene med å navngi det man anså som en bestemt type kunst på en måte som anga at den hadde et annet utgangspunkt enn “kunst” i europeisk (eller “vestlig”) forstand, samtidig som den skulle betraktes innenfor rammene av nettopp dette paradigmet, viser seg gjennom de mange forskjellige benevningene, og deretter forkastningene av de samme benevningene, opp gjennom historien. Da Fett skrev var “primitiv kunst” i ferd må å bli et bredt etablert begrep (som Fett aldri bruker), mens da Høydalsnes skrev snakket man gjerne om “etnisk kunst”, noe hun kritiserer. Se kapittel 6.

hennes øyne primitivist. Eller, for å ta et annet eksempel fra Høydalsnes sin bok. Når det den gang nyåpnede Museet for samtidskunst i Oslo valgte å fokusere på Iver Jåks gjennom å arrangere en stor retrospektiv utstilling i 1998–1999, leser hun presentasjonen som utlukkende estetiserende og dekontekstualiserende.<sup>748</sup>

Men hadde ikke utstillingen også andre dimensjoner? Gjennom å bringe hele bredden i Jåks' produksjon sammen – grafikken, tegningen, skulpturen – kunne det samlede blikket på Jåks' kunstnerskap i seg selv ses som en form for kontekstualisering, på samme vis som de øvrige verkene i museets faste utstillinger utgjorde referanserammer for Jåks verk i utstillingen. Andre kontekster enn "samisk kultur", men like fullt kontekster som Jåks kunstnerskap kunne ses i forhold til og er en del av.<sup>749</sup> Dessuten viser katalogen, *Iver Jåks. Muittašan johttičájáhus. Retrospektiv*, at heller ikke alle samiske kontekster var forbigått.<sup>750</sup> Man blir fra første stund ført inn i en samisk språkverden gjennom en konsekvent bruk av samisk språk, der de samiske tekstene plasseres før de norske og engelske, enten det gjelder billedtitler eller bokens essay. At utstillinger med samiskspråklige kunstnere i det hele tatt presenteres ved hjelp av samisk språk, er ikke nødvendigvis en selvfølge, det finnes nok av eksempler på det motsatte. I katalogen inngår også forfatteren Inga Ravna Eiras tekst, som åpner med et dikt på samisk, og som videre sier: "Jeg skal forsøke å betrakte kunsten til Iver Jåks utfra et kulturelt ståsted. Eller med andre ord prøve å finne

---

<sup>748</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 64–66. Utstillingen ble produsert av Riksutstillinger og ble vist på Museet for samtidskunst i Oslo, før den ble vist i Tromsø, Varangerbotn, Trondheim og Jokkmokk (Sverige).

<sup>749</sup> "The gallery space is all we've got, and most art needs it. Each side of the white cube question has two, four, six sides", skrev Brian O' Doherty (alias Patrick Ireland) i sitt klassiske essay om den hvite kubens kontekst, Brian O' Doherty, *Inside the white Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Los Angeles: University of California Press, 1999, [1976], s. 81. "Den hvite kubens", og kunstsystemet den kan relateres til, utgjorde også for Jåks kontekster han var en del av og som hans kunst "trengte". Jåks synes endatil å ha hatt et særlig aktivt forhold til slike kontekster, for eksempel gjennom sin kunst å både forsøke å forstyrre og ta hensyn til rammeverkene de utgjorde. Kunstneren Geir Tore Holm fant ikke bare en "formalt overbevisende" presentasjon i sin kritikk av utstillingen da den ble vist i Tromsø kunstforening, men også "en slags humoristisk slacker-strategi" med montre så lave at man måtte bøye seg ned for å se Jåks sine små skulpturer på nært hold, Holm, "Iver Jåks: retrospektiv. Tromsø kunstforening 5.3.–11.4. 1999", i Lotte Sandberg m.fl, *Norsk Kunstårbok 1999*, årgang 8, Oslo: Forlaget Bonytt, 1999, s. 75–76.

<sup>750</sup> *Iver Jåks: muittašan johttičájáhus. Retrospektiv*, Oslo: Riksutstillinger, 1998.

hva hans kunst sier meg som same”.<sup>751</sup> Intervjuet med Iver Jåks, utført av Per Kvist, hjemme hos Iver og kona Inger i Tromsø, byr også på mange kontekster for tolkinger av hans kunstnerskap.<sup>752</sup>

Både utstillingen i Museet for samtidskunst og Fetts tekst i *Kunst og Kultur* må sies å ha hatt sine subversive sider, om ikke annet fordi de trakk frem at det fantes andre posisjoner enn den normaliserte og nøytraliserte versjonen av “norsk kunst”. Både Jåks og Savio, og deres kunst, har dessuten vært (og fortsetter å være) aktive aktører i disse begivenhetene, de har posisjonert seg strategisk, de har agens, de er ikke bare viljeløse brikker i primitivistenes etnifiserende eller estetiserende spill, slik Høydalsnes’ tekst kan gi inntrykk av. Den poststrukturelle/postkoloniale diskurstradisjonen har gjort en viktig jobb med å påvise strukturer som bidrar til å essensialisere og marginalisere ikke-dominerende grupper i samfunnet, samtidig kan fokuset på majoritetens makt over diskursen gjøre at mindre dominerende aktørers bidrag usynliggjøres ytterligere, og dessuten at selve påvisningen av diskursen etableres som en *ny autoritet* det ikke legges til rette for å stille spørsmålstegn ved.<sup>753</sup>

Høydalsnes’ tett vevde presentasjon av det hun kaller sameikonografien og samediskursen er både viktig og imponerende i sine påvisninger av primitiviserende og eksotifiserende fremstillinger, samtidig fremstår hennes diskusjon som ganske vanskelig å stille spørsmålstegn ved. Skrivestilen er nøytral og kan virke ganske autorativ, som Fett appellerer hun stadig til et “vi”, en alliert leser som hun stødig tar i hånden og styrer elegant gjennom teksten.<sup>754</sup>

---

<sup>751</sup> Inga Ravna Eira, “Ándde Ivvrár Ivvrár/Iver Jåks”, i *Iver Jåks: muittašan johttičájáhus* s. 28–34.

<sup>752</sup> Per Kvist, “Gažadeapmi Iver Jåksain. Iver ja Inger geahčen/Intervju med Iver Jåks. Hjemme hos Iver og Inger i Tromsø 9. og 10. juli 1998”, i *Iver Jåks: muittašan johttičájáhus*, s. 36–60.

<sup>753</sup> Se for eksempel Nicholas Thomas, *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*, Cambridge: Polity Press, 1994, s. 21–27, s. 46–60. Dette er også problemstillinger som tas opp av for eksempel Homi Bhabha, i “The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism”, i Russel Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornel West (red.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1995 [1990], s. 71–87 og Gayatri Chakravorty Spivak, i “Can the subaltern speak?”, i Cary Nelson og Lawrence Grossberg (red.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, 1988, s. 271–313.

<sup>754</sup> På mange måter er Fett lettere å plassere som skrivende subjekt i teksten, han *føler* det som om Norge ennå ikke er oppdaget, han nevner et besøk han har gjort i Tromsø og så videre. Hvor Høydalsnes skriver fra og hvem hun er får jeg som leser ikke vite noe om, annet enn under

Noen ganger er det vanskelig å skille forfatterens egne utsagn i teksten, fra de utsagnene hun setter seg fore å analysere. For eksempel når hun beskriver Savios billedspråk som “en opprettholdelse av den komposisjonell rytmen, basert på formal gjentakelse”, og så videre sier at dette er “et hyppig fremholdt kjennetegn ved primitiv kunst, barnetegninger og sinnslidendes uttrykk”, fremstår det som om det Fetts tolkninger av og assosiasjoner til Savios kunst hun snakker om, og ikke sine egne.<sup>755</sup> Fett skriver aldri noe Savios billedspråk og om disse formale aspektene, men fokuserer nærmest utelukkende på innholdsbeskrivelser.

Kritikken av Fetts tekst har også reproduisert enkelte sider ved den. For eksempel blir den diakrone, oppramsende stilen han har av “utenifrasynet” på Finnmark gjentatt (“gamle samebilder” hos Fett, “sameikonografien” hos Høydalsnes), og dermed har både hans tilnærming og hans kildeutvalg blitt reproduisert (uten at det å være den første kunsthistoriker som systematiserte materialet har gitt ham særlig mye kreditt i den senere resepsjonen).<sup>756</sup> Selv om svært mye av dette materialet nok er kjent stoff for dem som holder på med samisk historie, er billedmateriale fra eksempelvis Schefferus, Lillienkiold eller Leem, i mye mindre grad undersøkt som *kunsthistorisk* stoff. I norsk kunsthistorisk sammenheng er bildene først og fremst blitt kjent gjennom Fetts tekst, gjennom Høydalsnes sin kritikk (av Fett og av deler av billedmaterialet), og i videreføringen av Høydalsnes’ perspektiv hos for eksempel Hanna Horsberg

---

bildet på smussbindet på bokens omslag, der det blant annet står å lese at hun var både kunsthistoriker og filosof. Dette er derimot annerledes i Høydalsnes’ avhandling. Teksten fra 1999 fremstår som mer subjektiv, med mer rom for tro og tvil. Kanskje kommer den mer objektiverende fremstillingen i boken av at dette er en forlagsutgivelse og et verk som skal gi oversikt over et bestemt felt. Slik tangerer boken kanskje oversiktsverksjangeren, som for eksempel historiograf Terje Borgersen har påpekt at har mange objektiverende trekk, Borgersen, *Tidens trykk*, s. 251, 261–262.

<sup>755</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 62.

<sup>756</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 100–122. Se også Hanna H. Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, som først presenterer utenifrasynet på “samisk kunst” (i kapittelet “Om konstruksjoner av koloniale stereotypier”, s. 19–42), som “første fortelling”, før hun går i gang med historien om samisk kunstnergruppe og deretter presentasjonen av samtidige enkeltkunstnere. Strukturen er altså ikke ulik den tredelte disposisjonen fra Fett, som kan oppsummeres slik: 1) utenifrasynet på Finnmark og samisk kultur, 2) “samenes syn på sig selv og sitt liv”, og 3) presentasjon av den samtidige kunstneren (Savio).

Hansen.<sup>757</sup> Litteraturviteren Jahn Holljen Thon mener at verken Lillienkiold eller Leem sine tekster og bilder kan plasseres i Høydalsnes' hovedmønstre for fremstillinger av samene (som *enten* unnvikende, ydmyke og uskyldige, men passive, *eller*, eksalterte, ville, overtroiske, barbariske og hedenske), og han mener at Høydalsnes derfor unngår å gå nærmere inn på disse fremstillingene.<sup>758</sup>

Høydalsnes gjengir riktignok bilder fra Leem og Lillienkiold forbindelse med sin diskusjonen av Fetts tekst, men det må her påpekes at hun illustrerer med andre bilder enn det Fett gjør. Det fungerer etter min mening tilslørende for Fetts beskrivelser av for eksempel Leems "enkle", "naive" og "primitive" tegnestil, som han mener skinner gjennom Lodes mer rutinererte kopperstikk (se ill. 41), når Høydalsnes illustrerer med en bemalt versjon av samme fremstilling, der tegnestilen ikke kommer frem (se ill. 42), og hun bruker begrepene fra Fett for å karakterisere det hun generelt mener er "utbredte karakteristikk av *samisk kunst*", men eksemplifiserer altså med Fetts beskrivelser av Leems tegninger.<sup>759</sup>

Men det Høydalsnes kaller "sameikonografi", som hun altså viser at står i relasjon til en tekstlig primitivisme-diskurs, som blant annet Fett representerer, illustreres først og fremst med utvalgte bilder fra Olaus Magnus, Johannes Schefferus, Francesco Negri, Arthur de Capell Brooke (1791–1858), deltakere på den franske Recherche-ekspedisjonen (som Auguste Mayer, 1805–1890, og François Auguste-Biard), de hun benevner som "de romantisk orienterte norske malerne" (her nevnes for eksempel Johannes Flintoe og Adolph Tidemand), eller mer realistisk orienterte kunstnere som Christian Krogh (1852–1925), før denne diakrone fremstillingen avsluttes med postkortmotiv ("sameleiren", "sameportrettet", "reinsdyrmotivet").<sup>760</sup> Hansen diskuterer under overskriften

---

<sup>757</sup> Se for eksempel Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 38–41, men kritikken av Fett med utgangspunkt i kritikken fra Høydalsnes finnes også i for eksempel Hansen, "Samisk samtidskunst", i Eilertsen (et al), *Ofelaš*, s. 137–138 og i Hansen, *Fluktlinjer*, s. 18–22.

<sup>758</sup> Jahn Holljen Thon, *Talende linjer. Lærde illustrerte bøker 1625–1775*, Oslo: Novus, 2011, s. 209, s. 160–164. Som Holljen Thon påpeker er også dette materialet summarisk av behandlet av kunsthistoriker Caroline Serck-Hanssen, i "Fra mørkets rike til midnattssolens land. Bilder av Nord-Norge fra det 16. til det 19. århundre", i Anne Aaserud (red.), *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge*, Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 2002, s. 8–28.

<sup>759</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 56–57. Min kursivering.

<sup>760</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 106–117.

“Samisk kunst som primitiv” også bilder fra Magnus, Schefferus og Negri, i tillegg til illustrasjoner fra Lillienkiold, Leem og Hans Charles Eisen (1720–1778), for å ende opp med gipsavstøpningene *Fille laponne* og *Lappon* (1838), som skal være utført i forbindelse med Recherche-ekspedisjonen.<sup>761</sup> Bortsett fra Krogh, Tidemand, gipsavstøpningene og postkortmotivene er dette navn og fremstillinger som også dukker opp hos Fett. Når jeg blar gjennom sidene i utgivelsene ser de med andre ord ganske like ut *visuelt* sett, enten det dreier seg om Fetts, Høydalsnes’ eller Hansens fremstilling. Billedutvalget er overlappende og konsentreres rundt gjenkjennelige samiske motiv, det som forfatterne kaller “gamle samebilder” eller “sameikonografien”, mens inntrykket blir helt annerledes i for eksempel Holljen Thons fremstilling, som går spesifikt inn på “lærde illustrerte bøker” over en mye kortere tidsperiode (1625–1775), for her fremkommer også mange av de *andre* bildene som forsøker å fremstille samiske forhold, hos for eksempel Lillienkiold eller Leem, og altså ikke bare motivgruppen som samsvarer med skjemaet som Høydalsnes har skissert som typisk for “sameikonografien” eller som Fett nevner som “gamle samebilder”.<sup>762</sup>

Historiker og antropolog Nicholas Thomas er en av dem som har pekt på utfordringene ved å forsøke å produsere generelle modeller som skal favne “kolonial diskurs” som en stor enhet i tid og rom, og advarer mot faren for å befeste ortodoksier og generaliseringer.<sup>763</sup> Skal man se etter for eksempel “primitivist-diskursen” er sannsynligheten naturligvis stor for at det er nettopp den man ser. Jeg leste Høydalsnes sin bok mange år før jeg leste Fett sin tekst, og da jeg endelig leste sistnevnte ble jeg overasket over hvor mangefasettert den tross alt er. I påvisningen av stereotypiske presentasjoner kan det virke som om tekstene og bildene ikke har noe mer å tilby. De er bare konstruksjoner, som dessuten er basert på fordommer og stereotyper, så hvorfor skal man bry seg om dem, når alle disse manglene allerede er påvist? Har de noe å by på utover det?

---

<sup>761</sup> Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 22–31. Her står Leem sine forsøk på å skildre det samiske samfunnet etter ti år i Finnmark, side om side med hodeavstøpningene fra Recherche-ekspedisjonen.

<sup>762</sup> Thon Holljen, *Talende linjer*, s. 93–165, s. 199–231.

<sup>763</sup> Nicolas Thomas, *Colonialism's Culture*, s. 43–52, s. 58, s. 190–195.



Med andre ord, når tekstene og illustrasjonene gjengis i et langt diakront perspektiv utelukkende med primitivisme for øyet, synes de alle nesten å representere det samme. Det er som om alle de ulike individene som har forsøkt å beskrive tema knyttet til Sápmi, har befunnet seg til samme tid, i samme rom – der de har stått utenfor og sett inn på et samfunn de ikke kjenner; enten det dreier seg om Olaus Magnus i Roma på 1500-tallet, Knud Leem som bodde ti år i Finnmark på 1700-tallet, frenologiske forskere på ekspedisjon i Finnmark på midten av 1800-tallet, fotografer på jakt etter postkortmotiv, eller riksantikvar og kunsthistoriker Harry Fett som skrev i Oslo ved invasjonen av Norge i 1940. De er alle ute i samme ærend, står alle sammen på samme imaginære sted, utenfor Sápmi, konstruerer og opprettholder de samme stereotypiene, enten det er 1500-tallet eller 1900-tallet som utgjør historisk kontekst. Hver for seg er de svært ulike, de representerer ulike identiteter, livshistorier, perioder, praksiser og paradigmer; men sett som primitivister representerer de det samme. Det er jo naturligvis også det Høydalsnes ønsker å vise, at standardtematiseringer fester seg, at fremstillingene bygger på hverandre, at “Europa” erobrer og skaper “den andre” for å skape seg selv, men det skapes også en særegen kronotop for *fortellingen* om dette, en kronotop der ulike romlige og historisk spesifikke ståsteder gripes som det samme, i en stor fortelling. Slik er det også fare for at den forhåndsgitte teoretiske posisjonen overstyrer analysen.

Fordi mange av de historiske fremstillingene på noen måter kan sies å fortelle minst like mye om synet til dem som lagde dem, som det de forsøker å beskrive, er bruken av dem som kulturhistorisk materiale kritisert. Hansen er særlig kritisk til boken *Samisk kunst og kulturhistorie* som er godkjent som lærebok for videregående skole, som hun ser å gjenbruke gamle stereotypier og repetere “det sameikonografiske programmet”.<sup>764</sup> Hun ser boken som “et trist eksempel på hvordan samer, i et læreverk for samisk ungdom i dag, selv gjenbraker og

---

<sup>764</sup> Frode Tvetvås, Trude Arntsen og Regnor Jernsletten, *Samisk kunst- og kulturhistorie*, Oslo: Forlaget Vett & Viten AS, 2002. Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 42–43.

resirkulerer de gamle forestillingene i tekst og bilder”.<sup>765</sup> Men man kan spørre seg om ikke alle samfunn reproducerer “gamle forestillinger” for å opprettholde og fornye kollektive identiteter. Som jeg har forsøkt å få frem i kapittel 2 gjelder det i høyeste grad norsk bildeskaping og historieskriving. Helt klare grenser mellom hva som er “utenifrasyn”, hva som er “innenifrasyn”, hva som er “konstruert” og hva som er “autentisk” synes her umulig å trekke. Tema som har blitt sjaltet ut som emblematiske for norsk historieskriving, eller bilder som har vært medskapere av norske “ethnoscapes”, bygger ikke nødvendigvis på opprinnelige og autentiske “norske” observasjoner – om noe slikt skulle være mulig å identifisere. Tvert imot synes norsk identitet på mange måter å hvile på gamle danske fremstillinger av fjellfolket (eller fjellapene) i nord, eller at forhold som ble regnet som nasjonale “norske” var de som vitnet om *forskjellene* fra “dansk” by- og embedsmannskultur lenger sør.

Johannes Flintoe har blitt stående som den maleren som viste “norske kunstnere” nasjonale motiv.<sup>766</sup> Med den utenforståendes interesse var han en av de første som reiste rundt i Norges fjell- og fjordbygder for å kartlegge og skildre “eksotiske” landskap, levesett og klestradisjoner, og hans reiser dannet en slags norm for senere kunstners reiser. Det var først og fremst det som fortonet seg som svært annerledes enn bylivet i København og Christiania som interesserte ham.

Blant Flintoes fremstillinger av såkalte folkedrakter fra hele landet, finnes også noen samiske drakter. Flintoes fremstillinger, og senere gjengivelser som delvis bygger på hans fremstillinger, som Christian Tønsbergs utgivelse, *Norske Nationaldragter* (1850–1852), diskuteres både av Fett, av Høydalsnes og av Hansen. Mens Fett ikke tviler på fremstillingenes verdi som kulturhistorisk

---

<sup>765</sup> Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 43–44. Mine kursiveringer. Hvor fruktbart er det å kritisere fremstillinger utelukkende på basis av påvisningen av at motivet *ligner* det såkalte “sameikonografiske programmet”, uten å se presentasjonene i lys av andre kontekster? Selv om Hansen skriver at Bjørg Monsen Vars sine (den gang) nylagede tegninger til boken *Samisk kunst og kulturhistorie* er meningsbærende i et kapittel om mytologi, blir konklusjonen likevel at “like fullt er de en repetisjon av det antikvariske sameikonografiske programmet”, Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 43–44.

<sup>766</sup> Alsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, s. 64. Se mer om Flintoe i kapittel 2.

materiale, er Hansen og Høydalsnes svært kritiske til fremstillingene i forbindelse med samisk tematikk.

Draktforskeren Aagot Noss (1924–2015) mener at Flintoes draktskildringer, sammen med Joachim Frich (1810–1858) og Tidemand sine skildringer generelt utgjør “ei grunnstomn i all folkedraktgransking”.<sup>767</sup> I artikkelen “Norske folkedrakter sett med kunstnarauge. Ei kjeldekritisk studie” undersøker hun de tre kunstnernes draktbilder (ofte skissert på reiser rundt i Norge og bearbeidet videre i atelierene), og vurderer dem til å ha stor kildeverdi for studiet av de såkalte folkedraktene. Helt “autentiske” vil ingen av fremstillingene være. Alle tre kunstnerne valgte å skildre noen klesskikker og ikke andre, trolig foretrakk de den klesbruken som samsvarte med forventningen de som bybaserte kunstnere hadde til landsbygdenes klestradisjoner, som ikke skulle samsvare med det de opplevde som samtidig bymote. Tidemand følte det som sin oppgave å skildre det han kalte det “kraftige Naturfolks Karakter, Sæder og Skikke”, for “allerede var mangel ærverdig Skik gaaet av af Brug, mangel skjøn Nationaldragt ombyttet med latterlig uskjønne nye Moder”.<sup>768</sup> Mens et sitat fra en av Flintoes

---

<sup>767</sup> Aagot Noss, “Norske folkedrakter sett med kunstnarauge. Ei kjeldekritisk studie”, i *Kunst og Kultur*, nr. 1, 2002, s. 2. Se også Noss, *Johannes Flintoes draktakvarellar*, Oslo: Det norske samlaget, 1970 og Noss, *Adolph Tidemand og folk han møtte. Studiar frå reisene i norske dalføre - akvarellar, målarstykke og teikningar*, Oslo: Universitetsforlaget, 1981. Av draktstudier er det Tidemand som har etterlatt seg det største materialet, med 150 draktstudier, mens det etter Frich finnes 65 studier og etter Flintoe 22.

<sup>768</sup> Tidemand gjengitt i Noss, “Norske folkedrakter sett med kunstnarauge”, s. 2. Tidemand noterte nøyaktig opplysninger på sine skisser, blant annet om draktene var “gamle”, det vil si gått ut av bruk da han gjorde sine observasjoner, Noss, “Norske folkedrakter sett med kunstnarauge”, s. 12. Det Tidemand oppfattet som “Nationaldragt” var naturligvis også basert på “mote” og kontinuerlige innflytelser “utenifra”, men var ikke nødvendigvis gjenkjennelig som *samtidig* mote fra Tidemands perspektiv da han skrev. Om hvordan enkeltelement ved bøndenes klesdrakter ble fremhevet, mens andre elementer tatt vekk, fordi de skulle samsvare med bilde av hva som var autentisk norsk, og hvordan utvalgte drakter og kleselementer ble sementert og forbundet med begrepet nasjonaldragt, se for eksempel doktorgradsarbeidet til Astrid Oxaal, *Drakt og nasjonal identitet 1760–1917: den sivile uniformen, folkedrakten og nasjonen*, Oslo: Universitetet i Oslo, 2001. Noss har avdekket to bruk av ordet “nasjonaldragt”, i den ene og tidligste bruken om “de tradisjonelle draktene rundt om i landet” som samsvarer med Tidemands bruk og som er rotfestet i troen på at “bonden og bondekulturen var det nasjonale, motsett bykulturen som var innført og uekte”; og den andre, senere, bruken i betydningen hardangerdrakt (drakten som etter hvert ble sjaltet ut som prototypen på en norsk nasjonaldragt, ofte bare kalt “nasjonalen”, og som kanskje ble selve inkarnasjonen på “Norge” på grunn av den gryende turismen og Hardangers plass som eksotisk turistmål), og/eller Hulda Garborg sin drakt, som var en senere “fornorsking” (og forenkling) av en drakt fra Gol, også kalt

medreisende forteller om hvordan møtet mellom kunster og modell kunne arte seg, og at kunstneren gjerne kunne be personene som skulle portretteres om å ikle seg bestemt plagg, og slik gi inntrykk av at dette var dagligklær på landsbygda, selv om det som ofte dreide seg om kirkeklær (altså “finklær”).<sup>769</sup> Det fortelles at Flintoe ønsket å ha en tegning av en kvinnedrakt fra Bergsdalsområdet, der de hadde overnattet på gården Optun “vi bad derfor Anne usagt; thi selv de *naturligste* Fruentimer ere undertiden lidt vanskelige at forstaae”, erklæres det.<sup>770</sup> Anne trengte overtalelse for å ta av seg hverdagsklærne, ikle seg “Kisteklæderne” og posere som modell (til tross for at hun i mennenes øyne – underforstått – som “naturlig” kvinne fra landsbygda, ikke burde kokettere med å protestere på herrenes ønsker): “Vi anvendte al vor Veltalenhed, og begyndte at opgive Haabet om at kunne overtale den lille Stivnakke”.<sup>771</sup> Helt til “hendes naive Udraab: ‘aa me ha ikkje noko Stass me, som buer saa høgt opi Tinddadden!’”, fikk de reisende til å finne frem noen små sølvspenner som de hadde tatt med fra Christiania, som kunne pynte litt på

---

hallingdrakt, der for eksempel silkesjalet var fjernet, mens det fargerike ullgarnsbroderiet fikk større fokus, og som kan settes i forbindelse med “bunadsrørsla” rundt forrige århundreskift, og Noss, “Frå bygedrakt til bunad”, s. 325-337; Oxaal, Drakt og nasjonal identitet 1760–1917, s. 18–24.

<sup>769</sup> Her kan det også legges til at Noss har dokumentert at for eksempel Tidemand var opptatt av å finne modeller med “særpreg”, og han kunne gjerne la personer med det passende utseende låne klær som var for kostbare til at de kunne ha vært deres egne, Noss, “Norske folkedrakter sett med kunstnarauge”, s. 22. I sine tidligere studier har Noss også snakket med eldre informanter som har bekreftet identiteten til personene på noen av Tidemand sine bilder og forteller for eksempel om en informant som sa “Ho hadde aller i væla so fine kleu og sålju som på bilete” om en kvinne som bodde på en husmannsplass og var gjengitt i “kyrkjeklede” på Tidemand bilde, Noss, “Norske folkedrakter sett med kunstnarauge”, s. 22. Det var altså ikke først og fremst som autentiske portrett Tidemand laget sine draktbilder, selv om han kunne notere navn på bildene, han ønsket at drakt og “type” skulle stemme overens, og beskriver for eksempel en gammel mann han møtte som et menneske med “et herligt, ægte norsk Ansigt”, Tidemand gjengitt i Noss, “Norske folkedrakter sett med kunstnarauge”, s. 13. Oxaal fører den norske tradisjonen med å nærmest utelukkende fokusere på *bøndernes* festdrakter i folkedraktskildringene tilbake til Flintoe, Oxaal, Drakt og nasjonal identitet 1760–1917, s. 133, s. 148–149.

<sup>770</sup> Skribentens navn er ikke angitt. Teksten ble utgitt som “Fragmenter af en Fjeldreise i Sommeren 1822”, i tidsskriftet *Hermoder*, nr. 6, 1824, gjengitt i Noss, “Norske folkedrakter sett med kunstnarauge”, s. 6–8. Min kursivering.

<sup>771</sup> “Fragmenter af en Fjeldreise i Sommeren 1822”, i Noss, “Norske folkedrakter sett med kunstnarauge”, s. 8.

inntrykket.<sup>772</sup> Flintoe fikk dermed sin skisse av Anne i søndagsdrakt. Noss mener det dreier seg om akvarellen med påskriften “Dragt fra Fortundalen i Bergens St. For Piger og Mands – Arbeidsdragt fra samme Sted”.

Personene på bildet Noss mener fremstiller Anne Optun er altså ikke navngitt av Flintoe. Det finnes imidlertid et sjeldent eksempel på at Flintoe har oppgitt navn i sine fremstillinger. Et berømt bilde som er gjengitt i Tønsbergs draktverk med den generelle betegnelsen, *Finner i Sommerdragt*, utført av Fredrik Eckersberg skal være basert på Flintoes akvarell *Fra Karasjok, Tana-elv og Vadsø sogn i sommerdragt* (se ill. 44). På dette bildet har Flintoe oppgitt hvem som skal være avbildet: “John Isaksen omtr. 16 Aar. Anders Pedersen omtr. 24 Aar. Hans Mortensen Colpus over 30 Aar gammel. Endnu Skjægløse”.<sup>773</sup>

Ifølge Høydalsnes avsløres det i “en rekke detaljer” i *Finner i Sommerdragt* og i *Fra Karasjok, Tana-elv og Vadsø sogn i sommerdragt*, at verken Eckersberg eller Flintoe har vært i Finnmark, men hun sier ikke noe om hvilke detaljer dette er.<sup>774</sup> Eckersberg sine bilder er alle ganske sjablongmessig fremstilt, uansett hvor i landet draktene og folkene som avbildes er tenkt å høre til. Trolig baserer han seg ofte på kopier fra andre kunstnere og han fremstiller noen generelle typer som settes i “sitt” karakteristiske miljø, slik at draktene (og personene som bærer dem) kontekstualiseres av de natur,- nærings,- og arkitekturelementer som de er tenkt å høre hjemme i. Motivgruppen *Finner i Sommerdragt* er satt i et fjellmiljø med snauskog og med noe som skal forestille en lavvo i bakgrunnen, slik eksempelvis også paret i Telemarks-drakter befinner seg i en utendørsscene; de er plassert på en setervoll, i et fjellandskap, med et lite seterhus, noen kuer og en seterjente i bakgrunnen.<sup>775</sup> Hvorfor de har ikledd seg sine flotteste festdrakter der oppe på fjellseteren, forteller ikke nødvendigvis bildet noe om, men trolig er bildene kontekstualisert slik fordi dette ble regnet som typisk Telemarksmiljø.

---

<sup>772</sup> “Fragmenter af en Fjeldreise i Sommeren 1822”, i Noss, “Norske folkedrakter sett med kunstnaraage”, s. 8.

<sup>773</sup> Noss, *Johannes Flintoes draktakvareller*, s. 76. Akvarellen befinner seg i billedkunstsamlingen i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

<sup>774</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 115.

<sup>775</sup> Majoriteten av Eckersbergs fremstillinger er utendørsscener, fortrinnsvis naturmiljø (og ikke bymiljø), ofte inngår også dyr, arkitekturelementer og artefakter i skildringene.

Og bildet er vel heller ikke ment som en fullstendig autentisk eller realistisk skildring av en bestemt hendelse, et bestemt sted eller av konkrete personer. Person- og miljøskildringene på bildet er generaliserte typefremstillinger, i likhet med Finnmarks-presentasjonen, og det er gjengivelsen av draktene i sitt “passende” miljø som har vært det sentrale for Eckersberg.<sup>776</sup>

Flintoe gjør derimot ikke noe forsøk på å sette *Fra Karasjok, Tana-elv og Vadsø sogn i sommerdragt* inn i et generalisert “Finnmark-samisk” miljø, slik Eckersberg hadde gjort. Noss mener, med støtte i språkforskeren Asbjørn Nesheim (1908–1989), at bildet gjengir personer Flintoe har blitt kjent med i Christiania. Nesheim har identifisert de tre personene som Flintoe oppgir navnet på, som elever ved den Kongelige Kunst- og Tegneskole, mens Flintoe var lærer der.<sup>777</sup> Hans Mortensen Colpus (1803–1880) blir omtalt som prest og språkforsker Nils Vibe Stockfleth (1787–1866) sin læremester i samisk. Colpus (skrives også Kolpus) og de to andre skal ha blitt med til Christiania for å hjelpe Stockfleth med språkstudiene og forberedelsene til en samisk bibeloversettelse.<sup>778</sup> I de to årene de oppholdt seg i hovedstaden fulgte de ulike studier. Colpus var allerede uteksaminert fra Trondenæs Seminarium, og Stockfleth forteller blant annet at: “Strax efter Ankomster her til Byen den 29de August 1831, deltog samtlige [Colpus, Persen og Isaksen] i Vexelundervisningen” og han opplyser videre at “i denne, ligesom i afvigte Vinter havde de nydt Undervisning i den Kongelige Kunst- og Tegne-skole, og have de

---

<sup>776</sup> Til forskjell fra Flintoe la ikke Eckersberg ut på noen reise for å studere drakttradisjonene, men har stort sett basert seg på tidligere gjengivelser. Det er kjent at Eckersberg sommeren 1846 fulgte Hans Gude og August Cappelen (1827–1852) på en studiereise til Gudbrandsdalen, dette er i ettertiden blitt betegnet som en reise som “kom til å bety meget for norsk landskapsmaleri, bl.a. ble høyfjellsmotivet stadfestet som det store romantiske tema”, *Store norske leksikon*, “Fredrik Eckersberg”, *Store norsk leksikon*, [https://nbl.snl.no/Johan\\_Fredrik\\_Eckersberg](https://nbl.snl.no/Johan_Fredrik_Eckersberg), sist besøkt 17.03.2015. Så vidt jeg kjenner til utførte ikke Eckersberg noen draktstudium på turen, og på grunn av dårlig helse gjennomførte han ikke flere større studiereiser i Norge, det er altså få (om noen) av Eckersbergs bilder til Tønsbergs draktverk som kan være basert på egne reiseskildringer.

<sup>777</sup> Aagot Noss, *Johannes Flintoes draktakvareller*, s. 72–74. Flintoe var fast tilknyttet institusjonen fra 1820 til 1851.

<sup>778</sup> De to andre skal være Anders Persen, født i Tana i 1813 og død i 1867, og John Isaksen, født i Karasjok i 1818, som døde i 1855. De biografiske opplysningene stemmer overens med Flintoes opplysninger på bildet og opplysninger fra Stockfleth.

tillige i Vinter dagligen bivaanet Forelæsningerne i samme”.<sup>779</sup> Det virker altså ikke som om det er noen grunn til å tvile på at Flintoe har portrettert de han oppgir at han har portrettert, ei heller at han ikke skulle ha forsøkt å fremstille klesdraktene de har hatt på seg like sannferdig som han har forsøkt å fremstille draktene fra stedene han selv reiste til.

Jeg har valgt å avslutningsvis gå litt nærmere inn på Flintoe og Eckersberg sine bilder av personer i samiske drakter fordi jeg mener resepsjonen av dem kan illustrere noen forskjeller i oppfatninger av presentasjoner av det som regnes som samisk og norsk kultur, som kanskje er mer aksentuerte i dag enn da Fett refererte til fremstillingene i sin artikkel.<sup>780</sup> Mens draktforskeren Noss mener at for eksempel Flintoes draktgjengivelser generelt kan fungere som viktig kulturhistorisk kildemateriale og ikke skiller mellom hans samiske eller norske materiale, ser Høydalsnes og Hansen dem som eksempler på “sameikonografien”, i rekken av utenforstående som kom og skildret det de så som de mest emblematiske sidene ved samisk kultur.<sup>781</sup> Men som denne lille gjennomgangen

---

<sup>779</sup> Stockfleth sitert Noss, *Johannes Flintoes draktakvareller*, s. 74. De tre oppholdt seg i Christiania fra august 1831 til juli 1833. Colpus oppholdt seg også et knapt halvår i København, sammen med Stockfleth.

<sup>780</sup> Grunnen til at slike forskjeller i dag er mer aksentuert kan ses som resultat av at den såkalte postkoloniale (eller poststrukturelle) vendingen har medført større fokus på hvilken posisjon betrakteren/forskeren/forfatteren har til forholdene hun søker å skildre. Er hun selv en del av samfunnet hun skildrer? Hvordan avtegner dette forholdet seg i tekstene/bildene hun produserer? Som sagt er dette også sentrale spørsmål i min avhandling. I større grad enn i forbindelse med norske forhold, har slike spørsmål fått betydning i samiske kontekster, fordi så mye av fremstillingen av samiske forhold har foregått av utenforstående og på negative premisser, slik for eksempel Høydalsnes har vist. Fett diskuterte ikke Flintoe eller Eckersberg sin posisjon i forhold til draktmaterialet (eller samfunnene) de søkte å skildre; verken når det gjaldt draktene fra bygder rundt om i sørligere deler av Norge, eller drakter som kan knyttes til samiske forhold. I 1903 kuraterte han en draktutstilling ved Norsk Folkemuseum under tittelen *Særutstilling Nr. 1: Nationaldrakter*, der en stor del av utstillingen bestod av billedmateriale, blant annet fra Eckersberg og Flintoe, brukt som nettopp kulturhistorisk dokumentasjon, se Harry Fett *Særutstilling Nr. 1: Nationaldrakter*, Kristiania: S. M. Brydes bogtrykkeri, 1903. Fett er forøvrig i katalogen opptatt av å vise hvordan draktene er kontinuerlig produsert i dialog med moter og stiltrekk “utenifra”. Drakter fra samiske områder var ikke inkludert i Fetts utstilling.

<sup>781</sup> Det kan spørres når bilder av folk i samiske drakter slutter å være “sameikonografi”? I eksempelet fra Flintoe må personene på bildet sies å fremtre med agens, de er gjengitt som individer, de virker ikke som viljeløse objektiviserte subjekt, men har trolig selv valgt å stille opp på bildet. Som andre individ har de tatt gjennomtenkte og strategiske valg i forhold til ulike muligheter. Det er ingenting som indikerer at de har vært mindre aktive i sin stillingtagen enn de andre personene som ble portrettert. Som eksempelet fra Flintoes reisefølge viste, trengte bondekvinnen ved navn Anne overtalelse for å stille opp, hun forhandlet imot og fikk noen

viser, har bildene også så mange andre sider ved seg, ikke bare de såkalt sameikonografiske. All bruk av bilder som kulturhistorisk kildemateriale må naturligvis kontekstualiseres i lys av annet kildemateriale, men det er problematisk om det samiske materialet underlegges strengere krav til autentisitet enn annet materiale. I *alle* tilfellene, enten det gjelder Eckersberg gjengivelser, eller Flintoe sine skisser (både de som er utført på reiser rundt i landet og de som synes å være portretter av folk han har møtt i Christiania), så dreier det seg om utenforstående som forsøker å skildre samfunn de selv ikke er en del av. Ingen av dem favner *hele* "virkeligheten" som måtte befinne seg bak det de forsøker å skildre, men velger ut aspekt (slik at for eksempel festdraktene får stor plass – også når det er hverdagssituasjoner som skildres). Dersom fremstillingene av de samiske draktene sementeres som *bare* konstruksjon, fremstår rammene som mye trangere for samisk historieskriving og identitetsbygging enn for norsk (der fremstillingene fra Flintoe og Eckersberg har fått stor betydning), og autentisitetskravet som sterkere for samisk kulturhistorie enn for norsk.

Dermed er faren der for å skape en ny alteritet, eller en ny kronotop om det samiske som noe som er så radikalt annerledes at historisk fremstilling og bruken av historiske kilder begrenses fordi de regnes som konstruerte, "uekte" skildringer utenifra, og at et samtidsperspektiv derfor anses som en mer passende innfallsvinkel, fordi det legger til rette for å lytte til noen *nåtidige* stemmer innenifra, og slik forsøke å unnsnippe "gamle forestillinger", men også kunsthistoriens "utviklingslinje og periodisering".<sup>782</sup> Kronotopen kan dermed

---

sølvsspinner til å bære på bildet. I det som skal være hennes portrett ifølge Noss, blir hun ikke gjengitt med subjekttopplysninger. Når det gjelder Colpus, Persen og Isaksen er ikke prosessen rundt selve portrettsituasjonen kjent (beskrivelsen av overtalingen av Anne er at av få eksempel på kilder til en slik situasjon), men disse individene fikk beholde sine subjektposisjoner, gjennom identitetsangivelsene i portrettet.

<sup>782</sup> Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 11–15, s. 43. Paradokset blir dermed at Hansen på den ene siden sier at "Vi må låne ører til de som tidligere var undertrykte og lytte til deres tanker om egen posisjon og identitet. Hva har de samiske kunstnerne sagt og gjort? Hvordan ser den samiske samtidskunsten ut? Hva handler den om?", samtidig som andre samiske stemmer kritiseres fordi hun mener de resirkulerer "gamle forestillinger" i tekst og bilder ved å repetere "det antikvariske sameikonografiske programmet" eller ved hevde "at



konnotere “etnografisk presens” og stå i fare for å videreføre skillet mellom “folk *med* og folk *uten* historie”, løsrevet fra det systemet av tid som ellers strukturerer kunsthistoriske fremstillinger.<sup>783</sup> Samtidig som perspektivet kan risikere å tilskrive autentisitet til bare *noen* samiske stemmer og ikke til andre, det vil si ikke til de som blir oppfattet å resirkulere “de gamle forestillingene” påført utenifra.<sup>784</sup> Dessuten blir også *våre* samtidsskildringer en gang fortid, som skal dømmes med ettertidens målestokk, også Fett og Flintoe forsøkte å skildre og fortolke personer og hendelser i sin samtid i tråd med, eller i reaksjon mot, sine samtidens dominerende paradigmer.

### Oppsummerende betraktninger

I dette kapittelet har jeg forsøkt å se “Finnmarksviddens kunst” i lys av forfatterens biografi og øvrige tekster, samt i forhold til noe av det idéhistoriske tankegodset som synes å ligge under mye av forfatterskapet. Jeg har også forsøkt å se teksten i lys av historisk kontekst, i tillegg til mer tekstinterne forhold. Dette har vist at Fett forholdt seg aktivt til den dominerende begivenheten da han skrev. Norge var i krig, okkupert av Tyskland, og teksten kan leses som et politisk innlegg i en situasjon med streng pressesensur. Både tekstinterne og teksteksterne forhold underbygger i mine øyne denne påstanden. Også Fetts forfatterskap i forkant av krigen og hans aktiviteter under krigen, støtter antagelsen om at dette ikke var et tilfeldig valgt emne, men et forsøk på å dra Finnmark tettere inn i majoritets-norsk solidaritet i en situasjon da både “indre” og “ytre” forhold var en del av trusselbildet. “Finnmarksvidden” var ikke noe *terra nullius*, men en sivilisasjon, kjennemerket med det forfatteren så som det fremste tegnet på humanisme eller allmenndannelse, forekomsten av kunst og

---

samisk billedkunst har røtter i den gamle samiske kulturen og i det moderne samfunnet”, Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 41.

<sup>783</sup> Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 11.

<sup>784</sup> Se for eksempel Greg Johnson, “Authenticity, invention, articulation: theorizing contemporary Hawaiian traditions from the outside”, i *Method and Theory in the Study of Religion*, vol. 20, 2008, s. 243–258 eller James Clifford, “Indigenous articulations”, i *The Contemporary Pacific*, vol. 13, nr. 2, 2001, s. 477–490, for teoretisering rundt dette.

kunstnere. Savios kunst var derfor et “bidrag til den *menneskelige samfølelses* umiddelbare og ureflekterte solidaritet”.<sup>785</sup> Den idealistiske universelle humanismen, ikke ulik den som kan anes i Sigrid Undsets forfatterskap, synes å ha utgjort sentrale idéhistoriske tenkesett for Fett, og viser seg også i andre deler av hans forfatterskap og virke.<sup>786</sup> I den betente mellomkrigstiden preget av sosialdarwinistisk og nasjonalistisk tankegods, virker han å ha forsøkt å agitere med universalistiske tanker om menneskers grunnleggende likhet, i motsetning til separatistisk patriotisme eller nasjonalisme.

Kanskje var Fett også bekymret for samisk lojalitet i en situasjon der Norge var okkupert. Som Eriksen og Niemi har vist la slik mistenksomhet, ikke bare til samisk befolkning, men til øvrig befolkning i nordområdene, grunnlaget for mye av norsk utenriks- og innenrikspolitikk i perioder, de viser til debatter som var kjent i den perioden Fett utførte mesteparten av sin virksomhet. Det samiske var blitt posisjonert som noe “fremmed” i et norsk majoritetsperspektiv, og Fett spiller på denne fremmedheten, men forsøker samtidig å gjøre det fremmede kjent, slik at “Finnmarksviddens folk” (altså “de andre” i Fetts tekst) kunne rykke “oss” (Fetts allierte lesere) nærmere, som en del av et norsk felleskap basert på det nasjonalstatlig konstituerte nasjonsbegrepet grunnlagt i *ius solis*-prinsippet, som ser ut til å ha vært Fetts ståsted. Det var derfor “en god *nordmanns* gjerning” denne “unge *same*” hadde gjort for “*vårt* land”, i Fetts fremstilling.

En sammenligning med Fokstads tekst, skrevet omtrent ti år senere, viser at også han tok en politisk stillingtagen til emnet, og at metaforbruk og tolkninger i forbindelse med Savios kunstnerskap klinger overens med Fetts tekst, men sammenligningen viser også at den historiske og politiske konteksten var en annen da Fokstad skrev, på samme måte som posisjonen det ble skrevet *fra*, og den implisitte leseren det ble skrevet *til*, er en annen. Agendaen er ulik, selv om ord og vendinger ligner.

---

<sup>785</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 246. Min kursivering.

<sup>786</sup> Se for eksempel Kristin Bliksrud Aavitsland, *Et kunsthistorisk språk*, s. 35–36, for Undsets rolle i Fetts humanistiske universalisme.

Undersøkelsen viser videre at det har skjedd et markert skifte i resepsjonen av teksten, og at målet om at “Finnmarksviddens folk” skulle rykke “oss” nærmere i lys av okkupasjonen (at den er skrevet i 1940 og senere utgitt som en “skisse fra besettelsestiden”), så og si står ukommentert i nyere lesninger av teksten, men at teksten heller ses som selve premissleverandøren for en senere primitivistisk fremstilling av “samisk kunst”, på samme tid som den ses som et ledd i en kontinuerlig videreføring av en eksotifiserende fremstilling etablert mange hundreår tidligere, av forfattere ulike steder i verden. Fetts tekst settes altså inn i en primitivisme-diskurs som strekker seg både forover og bakover i tid, samtidig som den inngår som den viktigste premissleverandøren til en slik fremstilling av “samisk kunst”.

Det kritiske perspektivet på Fetts tekst og påvisningen av dens plass i en generell primitivist-diskurs har vært helt nødvendig og svært viktig. Fett plederer å fra et nøytralt utgangspunkt, fra sin “universelle humanisme”, å kunne skrive om samiske kontekster. Poststrukturalistisk og postkolonial teoretisering har vist at slike nøytrale perspektiv ikke finnes. Mens Fett kunne stå trygt plantet i sin tro på at en nøytral posisjon fantes, og at han kunne felle vurderinger om andre samfunn basert på sine egne normer og kriterier, finnes i dag liten tro på at slike posisjoner er mulige. Fetts primitivisme hviler i at han forutsatte at han i sin samtid, noen steder, kunne finne kunst og levesett som tilsvarte kunst og levesett i en fjern fortid, andre steder. Som Høydalsnes påpeker var dette en “vanlig antagelse” i Fetts samtid, men det gjør det ikke mindre viktig å stadig påpeke slike “primitiviserende” tendenser, som det fortsatt finnes nok av eksempler på at finnes i dag, tross viktige poststrukturelle og postkoloniale oppgjør.<sup>787</sup>

Primitivistiske forutsetninger til tross, så viser den historiserende lesningen at Fett og hans tekst ikke uten videre kan synonymiseres med *alle* primitivister og

---

<sup>787</sup> Som tilfeldig eksempel kan jeg nevne et radioprogram i programmet i NRK. *Verdt å vite*, som handlet om den såkalte steinaldermannen “Ötzi”, som ble funnet i Ötztaler-alpene, på grensen mellom dagens Østerrike og Italia, og som skal ha levd for over 5000 år siden. Her snakker en forsker om studier blant det han omtaler som “indianere” i dag, og som han mener kan gi informasjon om livsstilen til mannen som skal ha levd i en helt annen geografi for tusenvis av år siden, NRK. *Verdt å vite*, 21.02.2011.

*all* primitivisme, *alle steder*, til *alle tider*. Ei heller at alt som tilsynelatende ser ut som det samme (i ord og i bilder, i diskurs og i ikonografi), nødvendigvis har samme meningsinnhold. Samtidig viser et historiserende blikk at Fetts tekst ikke må gjøres mer unik enn den er. De hermeneutiske utfordringene Fett hadde da han forfattet sin fremstilling, kan ses som like påtagelige for kunsthistorikere som skriver i dag. Begreper som “samisk kunst”, eller “norsk kunst”, fortsetter å være abstraksjoner som knytter “kunst” til “kultur” (eller til “nasjon” eller “folk”), eller, med andre ord, til fellesskap som “ikke vil stå stille for sine portrett”, for å bruke James Clifford sin metafor i *Writing Culture*. Forsøk på å favne slike dynamiske enheter med abstraksjoner vil som han påpeker alltid involvere “simplification and exclusion, selection of a temporal focus, the construction of a particular self-other relationship, and the imposition or negotiation of a power relationship”.<sup>788</sup>

Til forskjell fra sine samtidige kunsthistorikerkollegaer gjorde Fett forsøk på å skrive om en minoritetskultur innenfor rammene av norsk kunsthistorie. Mange av utfordringene kan vise seg å være de samme nå som da Fett skulle tematisere “Finnmarksviddens kunst” innenfor dette rammeverket. Fetts forslag er å se dette “uberørte kunsthistoriske materiale på det han mener er dets egne premisser og ikke ut fra en sentraliserende modell”, som Høydalsnes påpeker, og dette gjør han med sin tids begreper (slik vi alle gjør det) og i en historisk kontekst preget av både fornorskingsprosess og raselære.<sup>789</sup>

Slik jeg ser det kan det skilles ut i alle fall fire tilnærminger hos Fett, som også må være aktuelle å reflektere over i dag. Selv om begrepsbruken vil være en annen. Han forsøker å se Savios kunst 1) i lys av kunst i en “nordpolkalottens kulturkrets” som i tillegg til samisk område omfatter det Fett omtaler som “eskimoenes og samojedenes” område, 2) i lys av en egen kategori kunst, en samtidig “paleolittisk kunst”, som finnes “forskjellige steder på kloden”, 3) i lys av samisk kontekst (andre kunstnere eller historiske artefakter fra samisk område) og 4) i lys av annen samtidig, eller historisk, kunst eller kunstnere, som

---

<sup>788</sup> Clifford, “Introduction: partial truths”, s. 10.

<sup>789</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 55.

ikke knyttes til samisk identitet eller på andre måter knyttes til samiske kontekster.

De to første tilnærmingene står i fare for å klassifisere kunst utfra kategorien “folk” eller “kulturer”, eller forestillinger om en viss type “folk” eller “kultur”, som sammenstilles på tvers av historiske og geografiske kontekster, utfra en allerede etablert forestilling om at de har noe “essensielt likt”. Slik risikerer en å overse de spesifikke kontekstene og å essensialisere, generalisere eller fremmedgjøre. Den tredje tilnærmingen kan føre til fokus på bare en liten side av kunstnerskapet. I Fetts fremstilling til at det er verkene fra Savio med tydelig reindriftssamisk motiv som har fått oppmerksomhet. Mens den siste tilnærmingen, som Fett benytter seg av i svært liten grad, risikerer å overse eller marginalisere samiske forhold, slik at de samiske kontekstene forblir usynlige og at majoritetsperspektiv opprettholdes.

På denne måten tjener Fetts tekst på tross av sine mange problematiske sider som illustrasjon av, og påminning om, noen sentrale kunsthistoriske grunnlagsproblem som det er viktig å kontinuerlig reflektere rundt. Dessuten fungerer de daterte sidene ved hans tekst som en påminnelse om vår alles historisitet og om at hermeneutiske problem neppe kan løses en gang for alle.

## Kapittel 5. Innskrivninger i “norsk kunsthistorie” og anslag til “samisk kunsthistorie”

De to kunsthistoriefeltene, universitetsfagenes og museumsinstitusjonenes, må sies å være tett sammenknyttede i resiproke prosesser og avhengighetsforhold, i tillegg omfattes de naturligvis av en rekke andre felt.<sup>790</sup> Som det fremgår i kapittel 2 kan dannelsen av et universitetsfag i kunsthistorie og et Nasjonalgalleri for kunst i Norge ses i tett forbindelse. Dietrichson var i sin tid svært bevisst sin rolle i å bidra til å etablere noe å peke på, noe å peke med, og i å oppdra noen å peke for. Nasjonalgalleriet kunne etter hvert tilby noe å peke på, formet i overenstemmelse med oversiktsverkssjangeren som etter hvert utpenslet seg som noe å peke med. Begge disse forordningene kunne naturligvis skape noen å peke for, de kunne oppdra publikum i passende kunnskap og oppførsel i omgang med utvalgte objekt definert som “kunst”, eller i overenstemmelse med det som til enhver tid kan kalles kunsthistoriefagets “kanon”.

Kanondannelser avgrenser fagets felt, påpeker Elisabeth Mansfield, de fungerer “as a means of establishing disciplinary, national and personal identity”.<sup>791</sup> Kunsthistoriker Marlite Halbertsma peker på det resiproke forholdet mellom museumsinstitusjoner, kunsthistoriefaget og kanondanning, og konkluderer: “Art history would be impossible without the canon. In my view it would be as ridiculous as studying theology without God for art historians to study art history without a canon”.<sup>792</sup> Dette betyr ikke at hun oppfordrer til å ta en etablert kanon for gitt, snarere maner hun til større refleksjon rundt kanondannelser og hvordan produksjonen av disse kontinuerlig produserer faget selv, i alle dets ulike fremtoninger til ulike tider, på ulike steder.

I dette kapittelet undersøker jeg den kanondannende sjangeren oversiktsverk over “norsk kunst”, “norsk kunsthistorie” eller “Norges kunsthistorie”, for å se hvordan formasjonen “samisk kunst” fremtrer (eller ikke fremtrer) der. At bøker

---

<sup>790</sup> Se for eksempel Haxthausen (red.), *The Two Art Histories*.

<sup>791</sup> Mansfield, “Introduction: Making art history a profession”, s. 7.

<sup>792</sup> Marlite Halbertsma, “The call of the canon: why art history cannot do without”, i Mansfield, *Making Art History*, s. 28.

i sjangeren for eksempel heter “norsk kunsthistorie” betyr som regel ikke at disse bøkene studerer faget – norsk kunsthistorie – sin historie, men “tværtom at man gømmer og glømmer sig själv till förmån for något större: konstens egen historia”, som kunsthistoriker Dan Karlholm har påpekt i en annen sammenheng.<sup>793</sup> Dobbeltheten i navngivningen, både på faget og på sjangeren, at disse bærer samme navn som sine hovedsakelige studieobjekt, understreker som Karlholm peker på nettopp hvordan faget og sjangeren produserer og reproducerer seg selv og sine felt.

Som nevnt synes Nasjonalgalleriet, og senere den større organisasjonen Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, å være en institusjon som står i særlig tett forbindelse med kunsthistoriefaget. Det er tradisjon for å ansette kunsthistorikere ved museet, og mye av litteraturen som forsøker å gi et overblikk over “norsk kunst” har sitt utspring her. Jeg starter derfor med å stille spørsmålet om formasjonen “samisk kunst” finnes ved Nasjonalmuseet. Dette er et spørsmål jeg allerede delvis har besvart i kapittel 3, da jeg tok et lite blikk på representasjonen, eller mangelen på representasjon, av samiske forhold ved museet slik det viste seg via en fast og en skiftende utstilling, og via andre formidlingsverktøy som nettside eller tittelskilt, under besøket i 2014, men i det følgende skal jeg gå litt grundigere inn på spørsmålet.

Hovedvekten i kapittelet ligger imidlertid på boksjangeren kunsthistoriske oversiktsverk. Dette er en sjanger som kunsthistorikeren Robert S. Nelson har beskrevet som kunsthistoriens viktigste “kart” eller orienteringsverktøy, sammen med nettopp kunstmuseene, i tillegg til bibliotekers klassifikasjonssystem for litteratur om kunst.<sup>794</sup> Først undersøker jeg innskrivninger av “samisk kunst” (eller “samisk kunsthistorie”) i oversikter over “norsk kunst” (eller “norsk kunsthistorie”). Her ser jeg ikke bare etter formasjonen “samisk kunst”, men undersøker om samiske forhold i det hele tatt blir artikulert. Jeg avslutter dette kapittelet med å undersøke forsøk på å skrive en egen “samisk kunsthistorie” i oversiktsverksjangeren.

---

<sup>793</sup> Karlholm, “Historiografins konstvetenskap”, s. 32.

<sup>794</sup> Robert S. Nelson, “The map of art history”, i *The Art Bulletin*, vol. 79, nr. 1, 1997, s. 28–29.

## “Samisk kunst” i Nasjonalmuseet?

Som jeg kom frem til i kapittel 3 var det ingen kunst som ble presentert som “samisk kunst” i Nasjonalgalleriets fremstilling under mitt besøk. Museet presenterte heller ingen kunstnere som “samiske kunstnere”. Den biografiske presentasjonen som fulgte verkene i utstillingen knyttet seg til statsborgerskap.

I et brev sendt fra Synnøve Persen til Nasjonalgalleriet i 1991 ber hun på vegne av Samiske Kunstneres Forbund om å få en oversikt over “samisk kunst i offentlig eie”.<sup>795</sup> Hun ønsker å få en liste over verk i Nasjonalgalleriets samling med kunstneres navn, verkets verdi og produksjonsår med tanke på visningsvederlag til SDS når denne kunsten utstilles. Nasjonalgalleriets Bodil Sørensen skriver i svarbrevet at:

Dessverre er vi kun til en viss grad i stand til å besvare Deres spørsmål, da vi registrerer kunstnere som er representert i Nasjonalgalleriet etter nasjonalitet. Samiske kunstnere er i vår samling således ikke skilt ut som en egen kategori.<sup>796</sup>

Hun opplyser at det derfor er umulig å søke på et stikkord som “samisk” i samlingen, men legger likevel ved en liste over verk hun mener samsvarer med kategorien, her er en kunstner ved navn Jon Jonsson Hurri listet med to kobberstikk, *Overfart over Jøkelfjorden*, fra 1934, og *Samefamilie samles ved sommerplassen*, fra 1937, begge verkene ble innkjøpt i 1981. I tillegg er Iver Jåks representert med tresnittet, *Individ – rom III*, fra 1975, innkjøpt i 1977, og de 25 tegningene som skal ha blitt innkjøpt i forbindelse med minneutstillingen over John Savio i 1941, samt 11 av hans tresnitt – noen av disse ble trolig også innkjøpt i 1941, skriver Sørensen.

Jeg har som Persen henvendt meg til organisasjonen som i dag bærer navnet Nasjonalmuseet – som administrer arkiv og samlinger etter blant annet Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet, Museet for Samtidskunst og

---

<sup>795</sup> Brev fra Synnøve Persen på vegne av Samiske Kunstneres Forbund (SDS), datert 22. oktober 1991, i Nasjonalmuseets dokumentasjonsarkiv, Nasjonalgalleriet - NMFK/NG-1000.

<sup>796</sup> Svarbrev fra Bodil Sørensen på vegne av Nasjonalgalleriet, datert 4. november 1991, i Nasjonalmuseets dokumentasjonsarkiv, Nasjonalgalleriet - NMFK/NG-1000.



Riksutstillinger – på jakt etter formasjonen “samisk kunst”, og det er fortsatt slik at det er statsborgerskap som er identifikasjonskriteriet for kunstnere i Nasjonalmuseets samling og at kunstnerne ikke defineres ut fra sin eventuelle identitet som samiske.<sup>797</sup> Basert på demarkasjonskriteriet om at det er kunstnernes samiske identitet som avgjør om noe er “samisk kunst”, som altså er kjennemerket Persen baserer seg på i sin forespørsel over, kan det likevel ikke konkluderes med at Nasjonalmuseet ikke kan sies å ha “samisk kunst”, noe som naturligvis er et definisjonsspørsmål. Det vil med andre ord være fullt mulig å sette opp andre definisjonskriterier for en analytisk tilnærming til “samisk kunst” i Nasjonalmuseet, men i denne undersøkelsen har jeg tatt utgangspunkt i kriteriene satt i brevet fra Persen og i Sørensens svarbrev.

Trine Nordkvelle, prosjektmedarbeider i Nasjonalmuseet, har hjulpet meg med søk i museets samling basert på medlemslisten i SDS, slik den lå tilgjengelig på organisasjonens internettside i mai 2013.<sup>798</sup> Hun foretok også søk på avdøde kunstnere som John Savio, Oddmund Kristensen, Nils-Aslak Valkeapää (1943–2001) og Iver Jåks, og hun søkte på nålevende kunstnere som ikke fremkom på medlemslisten, men som i andre sammenhenger har blitt assosiert med kategorien, som Marit Victoria Wulff Andreassen, Arnold Johansen, Aslaug Juliussen, Svein Flygari Johansen og Gunvor Guttorm.<sup>799</sup> Undersøkelsen viser at

---

<sup>797</sup> Jfr. epost-kommunikasjon med arkivar Kaja Marie Ranveig Hjort og prosjektmedarbeider Trine Nordkvelle.

<sup>798</sup> “Liste over medlemmer”, *Samisk Kunstnerforbund*, <http://sdg.bit-it.no/default.asp?cmd=120>, sist besøkt 24. mai 2013. Det var på dette tidspunkt oppført 69 kunstnere på medlemslisten. Disse var registrert med tilknytning til ulike felt, som *duodji*, billedkunst eller kunsthåndverk. Kunstnernes bosted eller statsborgerskap var ikke angitt, men listen viste kunstnere med tilknytning til alle nasjonalstatene som Sápmi omfatter.

<sup>799</sup> Se for eksempel Morten Johan Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, i *Kunst og kultur*, nr. 2, 2001, s. 81–93, for en plassering av Savio, Jåks og Kristensen i formasjonen; Jan-Erik Lundström, *Being A Part: Sámi dáiddačehpiid searvi 30 jagi/Sámi Artists' Union 30 year*, Karasjok: Samisk kunstnerforbund, 2010, for en plassering av Valkeapää; Gry Fors (red.), *Muitalusaid suoivvan: Sámedikki dáiddaoastimat 2008-2009-2010/Fortellingenes skygge: Sametingets kunstinnkjøp 2008-2009-2010*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2013, for en plassering av Wulff Andreassen, Flygari Johansen og Guttorm; Vikjord og Snarby, *Gierdu: bevegelser i samisk kunstverden*, for en plassering av Johansen; og Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 171–174, for en plassering av Juliussens kunstnerskap med kategorien. Svendsens og Danbolts tekster kan relateres til den kunsthistoriske oversiktsverkssjangeren, og disse kommer jeg tilbake til nedenfor. De andre tekstene er katalogtekster, utgitt i forbindelse med utstillinger eller Sametingets kunstkjøp.

det i november 2014 befant seg til sammen 107 verk av 12 kunstnere som er, eller har vært medlem av SDS, eller i andre sammenhenger ses i sammenheng med “samisk kunst”, se vedlegg. Majoriteten av disse kunstnerne har eller har hatt base i Norge, med unntak av Per Enokssen, som bor i Sverige og som i mange sammenhenger regnes som en samisk-svensk kunstner. Jon Jonsson Hurri og Anders Valkeapää har jeg ikke funnet sikre biografiske opplysninger om, men det som er sikkert er at verkene som er registrert på disse navnene kan relateres til den tyske kunstneren Gustav Hagemann (1891–1982) sitt prosjekt. I perioden 1927–1939 skal han har reist i nordområdene, særlig i Kautokeino- og Karesuando-områdene, og i følge etnografen Ernst Manker, festet han seg ved samenes “lust och skicklighet at rista i ben”.<sup>800</sup> Hagemann brakte derfor tynne kopperplater med seg fra Tyskland “til sina vänner ristarna” som Manker skriver, som han ba de risse i med knivspissen.<sup>801</sup> Disse ristningene fikk han så trykket i Tyskland, der de blant annet ble utgitt som atlasmapper i to bind med tittelen *Lappen zeichnen ihr Leben*.<sup>802</sup> Etter hvert har altså trykkene funnet veien inn i Nasjonalmuseet, representert med to kobberstikk og en plakat (se vedlegg). Nordkvelle oppgir at verkene av ble innkjøpt i forbindelse med utstillingen *Vår jord er vårt liv* som ble vist i Galleri 27 i Oslo i 1981.<sup>803</sup>

Verkene i museet synes ikke å ha blitt samlet inn med tanke på at Nasjonalmuseet skulle ha et mest mulig representativt utvalg knyttet til kategorien “samisk kunst”. De virker å ha kommet inn i samlingen på ymse vis. I en samling som Nasjonalmuseets, med en lang historie og med flere tidligere separate institusjoner integrert i organisasjonen, ligger det naturligvis mange

---

<sup>800</sup> Ernst Manker, *Samefolkets konst*, Stockholm: Askild & Kärnekull, 1971, s. 84. Mankers bok kommer jeg tilbake til.

<sup>801</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 84.

<sup>802</sup> Gustav Hagemann, *Lappen zeichnen ihr Leben: Eine Auswahl von 28 Original-Ritzarbeiten von Lappländern*, Düsseldorf: L. Schwann, 1948; Gustav Hagemann, *Lappen zeichnen ihr Leben: Eine Auswahl von 35 Original-Ritzarbeiten von Lappländern*, Düsseldorf: L. Schwann, 1964. Bøkene er tematisk organisert. Ordnet etter hvilken tema bildene er tenkt å skildre, ikke etter opphavsperson. Hver enkelt kunstneridentitet er altså lite fremhevet.

<sup>803</sup> Nordkvelle i epost 18.04.2016. En antologi ble utgitt i forbindelse med utstillingen, John Gustavsen og Kjell Sandvik (red.), *Vår jord er vårt liv*, Hølen: Forfatterforlaget, 1981. Denne boken inneholder flere illustrasjoner fra Hagemanns samling, både kobberstikk av Hurri, Valkeapää og andre.

fortellinger bak totaliteten av verk i samlingen. Som representativt utvalg knyttet til “samisk kunst” fremstår imidlertid dette lille snittet av samlingen som ufullstendig, for eksempel med tanke på at kunstnere fra Samisk kunstnergruppe, som var toneangivende for utviklingen av en egen samisk kunstinstitusjon, ikke er representert – med unntak av de to verkene av Hans Ragnar Mathisen. Derimot utgjør verk av kunstnerne fra denne kunstnergruppen som sagt en sentral grunnstamme i kunstsamlingen som ble bygget opp i De Samiske Samlinger, sentret nettopp rundt formasjonen, som grunnlag for et etter hvert eget Samisk Kunstmuseum.<sup>804</sup>

Som vist i kapittel 2 har det utviklet seg et eget samisk kunstsysteem, med en egen innkjøpsordning knyttet til “samisk kunst” som i dag er forvaltet av Sametinget. Kunstnere som oppfyller kravene til å bli medlem av denne kunstinstitusjonen kan dermed sies å ha dobbelt medlemskap, både i norsk og samisk kunstinstitusjon. Som Gunnar Danbolt påpeker kan dette dobbelte medlemskapet være vanskelig å manøvrere på den nasjonale representasjonsarenaen, nettopp fordi Nasjonalmuseet og De Samiske Samlinger (eller RiddoDuottarMuseat som er navnet på organisasjonen som De Samiske samlinger er en del av) kan ses som konkurrerende nasjonalstatlig finansierte kunstinstitusjoner.<sup>805</sup> Dette doble medlemskapet kan også knyttes til representasjonen av kunstnere eller verk som assosieres med “samisk kunst” i oversiktsverk i norsk kunsthistorie, noe jeg kommer tilbake til, hittil har målet

---

<sup>804</sup> For oversikt over verk og kunstnere i samlingen, se for eksempel: Boym (et al.), *Čilgehus Sámi Dáiddamusea birra/Utredning om Samisk Kunstmuseum*; Morten Johan Svendsen (red.), *Dáidda ja duodji maid Sámi kulturráđdi lea oastán jagiid 1993-2000/ Samisk kulturráds innkjøp av billedkunst og kunsthåndverk 1993-2000*, Karasjok: De Samiske Samlinger, 2001; Irene Snarby (red.), *Mu geaidnu: áigodaga 2003-2005 sisaostojuvvon dahkosat/Min vei: innkjøpte verker 2003-2005*, Karasjok: De Samiske Samlinger, 2006; Irene Snarby og Asbjørn Unor Forsøget (red.), *Ikte, odne, ihttin: RiddoDuottarMuseat: Sámedikki dáláš dáidaga ja dáiddaduoji oastinortnet: ostojuvvon dáiddabarggut jagis 2005 jahkái 2007/Sametingets innkjøpsordning for samtidskunst og dáiddaduodji: innkjøpte verk 2005-2007*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2008; Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat. De Samiske Samlinger. 40 jagi/år. 1972-2012*; Fors (red.), *Muitalusaid suoivvan: Sámedikki dáiddaoastimat 2008-2009-2010/Fortellingenes skygge: Sametingets kunstinnkjøp*, eller Gry Fors, *Sámi dáidda 40 jagi čađa/ Samisk kunst gjennom 40 år*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2012.

<sup>805</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 176-177.

bare vært å undersøke hvordan Nasjonalmuseet forholder seg til formasjonen “samisk kunst”.

Foreløpig synes ikke dette å være en formasjon som spiller aktivt inn i Nasjonalgalleriets innsamlings- og representasjonspraksis – i alle fall ikke på en måte som er diskursivt identifiserbar. Heller ikke i en gjennomgang av oversikten over skiftende utstillinger avholdt ved de ulike institusjonen som i dag er samlet under Nasjonalmuseumsparaplyen trer “samisk kunst” frem som en tydelig diskursiv formasjon.<sup>806</sup> Museet for Samtidskunst organiserte i samarbeid med Riksutstillinger i 1998, som nevnt i foregående kapittel, en stor retrospektiv utstilling dedikert til Jåks kunstnerskap og Nasjonalgalleriet hadde i 2009 en utstilling dedikert Savios tegninger og grafikk, men kunsten og kunstnerskapene favnes i liten grad med begrepet “samisk kunst” eller tilknyttede begrep, i alle fall slik fremstillingen viser seg i den skriftlige formidlingen av disse utstillingene.<sup>807</sup> Selv om samiske forhold naturligvis er svært nærværende på andre måter i formidlingen, for eksempel gjennom synlig bruk av samisk språk eller gjennom katalog og annet utstillingsmateriale som setter kunstnerskap og verk i samiske kontekster.

Savio er som sagt ikke representert i den faste utstillingen *Livets dans. Samlingen fra antikken til 1950* i Nasjonalgalleriet, men Jåks hadde en sentral plass i utstillingen *Kunst 4. Verk fra samlingen 1950–2007*, som var montert i Museet for Samtidskunst i perioden 2007–2009, som en slags utforskning av basisutstillingsformatet. Jåks installasjon *En Gang I og II* (2002) var noe av det første jeg møtte etter å ha kommet opp trappen fra den midlertidige utstillingen i første etasje, da jeg besøkte Museet for Samtidskunst en februar dag i 2009. Han var også en av kunstnerne som var trukket frem i det lille heftet som fulgte utstillingen, der er dessuten et utsnitt av verket gjengitt sammen med et arbeid

---

<sup>806</sup> Utstillingsliste Nasjonalgalleriet 00.12.1912 – 07.12.2004; utstillingsliste Museet for Samtidskunst 00.00.1989 – 05.28.2004; utstillingsliste Nasjonalmuseet 10.01.2004 – 07.04.2013.

<sup>807</sup> Et unntak er i Per Kvist sitt intervju med Iver Jåks, Per Kvist, “Intervju med Iver Jåks”, i *Iver Jåks: muittašan johttičájáhus*, s. 57–59. For eksempel ber Kvist om at Jåks skal fortelle om “utviklingen av samisk billedkunst” og “samisk kunsthistorie”, s. 59.

av Jon Gundersen og et av den internasjonalt kjente kunstneren Anette Messenger.<sup>808</sup> Jåks inngår også, med *Den lille seiden I* fra 2002, i museets jubileumsutstilling *Fattig kunst – rik arv. Arte povera og parallelle praksiser 1968–2015*.<sup>809</sup>

Ingen av kunstnerne i Nasjonalmuseets samling som er listet opp i vedlegget, kan vel sies å befinne seg helt i sentrum av den norske kunsthistoriens kanon, om denne skal bedømmes utfra synlig representasjon ved Nasjonalmuseet. Dette er likevel vanskelig å avgjøre uten å gjøre en større komparativ undersøkelse av museets representasjon av andre kunstnere, noe jeg ikke har rom for i denne avhandlingen. Men kunstnerens plass i slik kanondanning vil kunne fremkomme i den videre gjennomgangen av formasjonen plass i oversiktsverk i norsk kunsthistorie. I et generelt perspektiv kan likevel det å bli inkludert i et nasjonalmuseums samling og representasjonspraksis i seg selv anses som del av en eller annen kanondannelse – som eksempler på kunst og kunstnerskap som en gang i tiden har samsvart med noen av museets kriterier for kunst som anses som verdt å samle på, selv om disse naturligvis er skiftende.<sup>810</sup>

## Oversiktsverk over norsk kunsthistorie

Som nevnt inneholder Lorentz Dietrichsons biografi *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker: Et Bidrag til den norske Kunsts Historie*, fra 1878, spirene til det som skulle bli en fullvokst historie over “norsk kunst”. Som jeg flere ganger har påpekt er det tydelig at Dietrichson var seg svært bevisst sin rolle i å bidra til konstitueringen av “norsk kunst”. Først måtte han vise at denne kunsten fantes og at den hadde en *historie*. Kunstbegrepet fikk tilbakevirkende kraft og linjene ble for eksempel trukket tilbake til sporene etter “bondestandens”

---

<sup>808</sup> *Kunst 4: verk fra samlingen 1950-2007*, Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2007, s. 6–7.

<sup>809</sup> Utstillingen vises i perioden mars 2015 til august 2016.

<sup>810</sup> Olga Schmedling, “Kunstmuseer”, i Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan, og Margrethe Stang (red.), *Museer i fortid og nåtid: essays i museumskunnskap*, Oslo: Novus, 2003, s. 212.

treskjærerarbeid i fortiden.<sup>811</sup> Allerede i 1892 hadde han manus klart til en samlet oversikt over “Norges kunsts historie”, dette manuset ble imidlertid først publisert på 1990-tallet, da kunsthistoriker Nils Messel tok initiativ til å få arbeidet utgitt i tre bind, i en prosess som ble sluttført i 2010.<sup>812</sup>

Dermed er det Andreas Auberts “Norges malerkunst” fra 1900, som utkom som bok under tittelen *Det nye Norges malerkunst* i 1904, og Jens Thiis’ trebindsverk, *Norske malere og billedhuggere*, som utkom i perioden 1904–1907, som har blitt stående som pionéroversikter i norsk kunsthistorie. Terje Borgersen beskriver i *Tidens trykk* Auberts og Thiis tilnærminger som grunnlagt i ulike kunsthistoriske perspektiv, som han mener likevel forenes av en felles fortellerstruktur, blant annet som følge av sjangeren de skriver innenfor.<sup>813</sup>

Borgersen påpeker at selv om Auberts og Thiis’ fortellinger har ulike “helter” – at det er ulike kunstnere som fremheves – bærer begge bøkene preg av å være “nasjonalteleologiske” fremstillinger.<sup>814</sup> Mens Auberts historie drives frem av kunstnernes utvikling som “nasjonale malere” med en stadig mer utviklet evne til å fremstille “norsk kunst”, drives Thiis fremstilling frem av “kunstnergeniene” som ikke nødvendigvis lager en kunst som kan gjenkjennes som “norsk” og som må ses i nær sammenheng med internasjonal kunsthistorie, men som like fullt bidrar til å bevege kunsten i Norge fremover.<sup>815</sup> Selv om den “norske malerskole er den yngste i Europa [...] i høiere og europæisk mening”, skriver Thiis, er dette “aldeles ikke at opfatte som et vitnesbyrd om mangel på kunstnerisk drift i folket”.<sup>816</sup> “Folkekunsten” representerte også for Thiis “det norske bondefolks” eiendommeligheter, bevart under “dansketiden”.<sup>817</sup> Borgersen understreker at

---

<sup>811</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, bind 1, s. 4.

<sup>812</sup> Se kapittel 2.

<sup>813</sup> Borgersen, *Tidens trykk*. s. 221.

<sup>814</sup> Borgersen, *Tidens trykk*. s. 12, 15

<sup>815</sup> Borgersen, *Tidens trykk*. s. 222.

<sup>816</sup> Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere: en fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst. Malerkunsten i de første 80 år*, bind 1, Bergen: John Grieg, 1904, s. 1.

<sup>817</sup> Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, s. 1.

både Auberts og Thiis fortellinger motiveres av et ønske om å “vise og bevise at vi hadde *norske billedkunstnere* og en *norsk billedkunst*”.<sup>818</sup>

Tidemands bilde *Fanatikerne* nevnes i Dietrichsons *Norges kunsts historie*, men uten at samiske forhold nevnes direkte, bildets tema beskrives som “de uhyggelige religiøse Bevægelser” som hadde funnet sted i Finnmark 15 år før Tidemand malte sitt bilde.<sup>819</sup> Bildet er naturligvis også omtalt i hans store biografiske verk om kunstneren. Dietrichson refererer her hvordan Tidemand i et brev til sin bror Emil skriver at han gjerne skulle ha hjelp til å få fatt på et “Finnekostyme” i Christiania, noe han ikke hadde i sin samling over folkedrakter i atelieret sitt i Düsseldorf.<sup>820</sup> Mens Thiis i 1904 nevner Tidemands samarbeid med Sophus Jacobsen (1833–1912) om bildet *Lapper på renjagt*, 1873, og han skriver om *Fanatikerne* at “[d]e skindklædte lapper i forsamlingen viser, at scenen foregår der nord, hvor sindene knuges av vinterens lange natmørke”.<sup>821</sup>

I *Norsk kunsthistorie*, som var et arbeid utført i samarbeid mellom flere kunsthistorikere og som utkom over to bind i 1925 og 1927, med arkitekt Harald Aars (1875–1945) som redaktør, roses billedhuggeren Trygve Thorsen (1892–1965) for å ha fremstilt en “tidlig statuette av en lap (utst. 1914)”, den har en “sympatisk naturlighet i stillingen” påpekes det, og “virker næsten som en etnografisk illustration”.<sup>822</sup> Det synes symptomatisk at en naturtro fremstilling av det som forfatteren griper som en samisk person, likevel ikke blir lignet med en virkelig person, men snarere påminner han om en “etnografisk illustrasjon”. En plassering av samiske forhold i en etnografisk diskurs synes altså å være så

---

<sup>818</sup> Borgersen, *Tidens trykk*, s. 16–17.

<sup>819</sup> Dietrichson. *Norges kunsts historie*, bind 3, s. 89.

<sup>820</sup> Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans Værker*, bind 2, s. 94. Tidemand og Jacobsens *Lapper på renjagt* er også nevnt, uten at Dietrichson går særlig nærme inn på bildet, dets emne beskrives bare som “norsk Høijfæld i Vinterdragt”, s. 117. Om Tidemands samling av folkedrakter se Noss, “Norske folkedrakter sett med kunstnarauge”, s. 2–45. Emil Tidemand (1812–1865) var ifølge kunsthistoriker Tore Kirkholt den viktigste aktøren i etableringen av kunstkritikk som litterær sjanger i Norge, Tore Kirkholt, “Grunnleggelsen av en norsk kunstkritikk: Emil Tidemands kritiske praksis”, i *Kunst og kultur*, årg. 95, nr. 2, 2012, s. 64–83.

<sup>821</sup> Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, bind 1, s. 117, s. 137. *Fanatikerne* nevnes også av Aubert, men her uten at bildet tematiseres som å behandle samiske tema, Andreas Aubert, *Det nye Norges malerkunst*, Kristiania: Cammermeyers forlag, 1908 [andreopplag], s. 21–22.

<sup>822</sup> Harald Aars (et al.), *Norsk kunsthistorie*. Bind 2. Oslo : Gyldendal, 1927, s. 352.

naturalisert for forfatteren at fremstillingen assosieres med etnografifeltet, selv om emnet er en kunsthistorisk diskusjon av naturalisme i billedhuggerkunsten.

Det nevnte verket *Norsk kunsthistorie*, fra 1925–1927, er ifølge Borgersen det første “fullstendige” oversiktsverk over norsk kunsthistorie, hvor arkitektur, kunsthåndverk og såkalt folkekunst blir sidestilt med malerkunst og skulptur i en lang historisk linje.<sup>823</sup> Bokverket innledes med arkeologen Haakon Sheteligs “Norsk kunst i de ældste tider”, som beskriver kunst som et fenomen også i “stenalderen”. I begynnelsen av kapittelet reflekterer han over bildende kunst som et allmennmenneskelig fenomen til alle tider og på alle steder, uavhengig av såkalt kulturstadium. Og her trekker han linjene fra steinalderens folk i Europa til samtidige folk andre steder. Til “buskmændenes” skildringer av jakt, til malerier på fjellssidene hos “australnegrene”, før han nevner at “eskimoene har og har hat fra gammel tid f.eks. en merkelig produksjon av smaa skulpturer av hvalrosstand”.<sup>824</sup> Dyrefremstillinger er hovedmotiv, fastslår han, både når det gjelder disse folkene i samtid og fortidens europeiske steinalderfolk. Hoveddelen av bind 1 er imidlertid dedikert vikingtid og middelalder, før bindet blant annet streifer en del materiale som befinner seg i København, når skulptur, malerkunst og kunstindustri fra 16. og 17. århundre diskuteres. Hele bind 2 er dedikert arkitektur, skulptur og malerkunst i perioden omkring 1700–1900, og avsluttes med en diskusjon av “nyere folkekunst” helt til sist i boken. Heller ikke i denne sammenhengen dukker tradisjoner fra samiske områder opp. Eksemplene hentes hovedsakelig fra Valdres, Setesdal, Telemark, Hallingdal og Trøndelag, og omfatter alt fra treskjæring og rosemaling til metallarbeid, tekstilarbeid og “forskjellig smaahaandverk”, ofte preget av “vore bønders gode farvesans”.<sup>825</sup>

---

<sup>823</sup> Borgersen, *Tidens trykk*, s. 254.

<sup>824</sup> Haakon Shetelig, “Norsk kunst i de ældste tider”, i Aars (et al.), *Norsk kunsthistorie*. Bind 1. Oslo: Gyldendal, 1925, s. 1. James Elkins har vist en lignende tendens i oversiktsverkene over “hele verdens kunst”, for eksempel hos Ernst Gombrich i *The Story of Art*, i denne bokens første kapittel, “Strange Beginnings: Prehistoric and Primitive Peoples”, Elkins, *Stories of art*, s. 64. Se kapittel 6 for diskusjon av “primitiv kunst” som egen kunstkategori, med egne oversiktsverk dedikert kategorien, som allerede nevnte Leonhard Adams *Primitive Art*.

<sup>825</sup> Aars (et al.), *Norsk kunsthistorie*, s. 659–660.



Heller ikke i kunsthistoriker Einar Lexows (1887–1948) *Norges kunst* fra 1926 finner jeg artikuleringer av samiske kontekster. Han angir å følge kunsten fra “Den ældste tid”. Også Lexow er opptatt av at det finnes en kunst som kan sies å være “norsk”, men påpeker at:

Det er faa eller ingen land som har en organisk sammenhengende kunsthistorie helt fra ældste steinalder og frem til vore dage. Overalt og til alle tider vil fremmede impulser spille inn [...] Ingen bør derfor forlange, at vort eget lands kunsthistorie skal vise en logisk og jevn linje; for os som for andre europæiske nationer ligger den kunstneriske selvstændighed ikke i en konservativ fastholden ved det overleverte, men i evnen til atter og atter opta nye elementer uten derfor at gaa tilgrunde i ufrugtbar efterligningslyst.<sup>826</sup>

Alle land har ikke samme forutsetninger til å skape “original kunst av verdenshistorisk betydning”, påpeker Lexow, et “lite og folketomt” land som Norge har “i overveiende grad været mottagende og ikke givende”.<sup>827</sup> Men det finnes en egenart, en “norsk nuance”, som beror på at Norge, ulikt de fleste andre europeiske land, “endnu er beboet av sin urbefolkning”.<sup>828</sup> Han finner en forbindelseslinje helt fra “stenalderens befolkning” som tilhører samme

nordiske race som vore dages nordmænd. [...] Stenalderens og bronzealderens kunst her i landet skulde saaledes være like norsk som vikingtiden og som vore dages kunst.<sup>829</sup>

Jeg gjengir dette eksemplet fordi det illustrerer noe av datidens dominerende nasjonale tankegods som også er skissert i kapittel 2. En videreføring av det tyske romantiske tankesettet som så noen “folk” å høre naturlig hjemme på et sted, i fortid og i samtid, og at denne tilhørigheten gav seg materielle utslag. Kunst ble derfor ansett som et viktig barometer for å si noe om nasjonale “nyanser”. Kunsten var altså “norsk”, fra begynnelse til slutt, så lenge den var laget av “nordmænd” – men var i perioder mer påvirket av “fremmede impulser”, uten at disse ble omsatt i den foretrukne nasjonale “kunstneriske

---

<sup>826</sup> Einar Lexow, *Norges kunst*, Oslo: Steenske, 1926, s. 9.

<sup>827</sup> Lexow, *Norges kunst*, s. 10.

<sup>828</sup> Lexow, *Norges kunst*, s. 10

<sup>829</sup> Lexow, *Norges kunst*, s. 10–11.

selvstendighet”. Som Borgersen særlig har påpekt i forbindelse med Aubert, kunne fortellingen videre forfattes langs linjen som fortalte om en nasjonal kunst som blomstret i takt med nasjonal selvstendighet, helt til det ble en “en sann national kunst”, slik Aubert fant den hos for eksempel Werenskiold.<sup>830</sup> Når nasjonen var selvstendig kunne med andre ord forholdet mellom påvirkning utenifra og det overleverte “innenifra” balanseres, slik at kunsten bevarte en “norsk nuance” i dialog med omverden, slik at “en egenartet og helt bevisst norsk kunst opstaar omtrent samtidig med, at landet vinder sin politiske frihet”, slik Lexow skriver.<sup>831</sup>

Som Narve Fulsås har påpekt i forbindelse med Ernst Sars historieskrivning, ble samene regnet som et annet folk enn “nordmændene” (eventuelt en annen “nasjon” eller “rase”, som var begrep brukt vekselvis) og i Sars perspektiv måtte de derfor “symbolsk eliminerast for at nasjonen skulle kunne vere identisk med seg sjølv”.<sup>832</sup> I det romantiske tankesettet om at “folk” produserte egne “kulturer”, måtte nødvendigvis også samene, som eget folk, ha egen kultur – selv om det heller ikke (som vist i kapittel 2) var fullstendig enighet om at samene, som “naturfolk”, virkelig hadde noe som kunne karakteriseres som “kultur”. I alle fall var det bred enighet om at deres materielle artefakter hørte hjemme i etnografiske sammenhenger, med “de andres” kultur. Fortellingen om “norsk kunst” synes lenge å ha hatt lite rom for å inkorporere samiske forhold, i alle fall på andre måter enn som det som gjerne ble omtalt som etnografiske motiv.

Det er først etter at Savio har blitt etablert på den nasjonale kunstarenaen – etter Fetts artikkel, etter separatutstillingene i 1939 og 1941, og etter innkjøpene til Nasjonalgalleriet – at samiske kontekster dukker opp som noe annet enn en sjelden motivgruppe i fremstillingene. I andreutgaven av Lexows oversikt, som kom i 1942 med et tillegg om “Mellomkrigstid”, skrevet av kunsthistoriker Leif Østby (1906–1988), er imidlertid ikke Savio eller samiske relasjoner trukket

---

<sup>830</sup> Aubert sitert i Borgersen, *Tidens trykk*, s. 75, se også s. 104–130.

<sup>831</sup> Lexow, *Norges kunst*, s. 191.

<sup>832</sup> Fulsås, *Historie og nasjon*, s. 240.

inn.<sup>833</sup> I Sinding-Larsens oversikt over *Norsk grafikk i det tyvende århundre* fra 1941, er derimot “samene Jøn [sic] Savios arbeider” trukket frem som “noe av det mest opprinnelige i vår grafikk”.<sup>834</sup> Her settes, som hos Fett, Savios kunst i forbindelse med helleristningene:

Hans tresnitt med skildringer av samenes liv på Finnmarksvidda har til å begynne med selve helleristningens karakter. Det primitive menneskets trang til å gi sinns- og synsinntrykk billedlig form. Under studier i Oslo og Paris lyktes det Savio å absorbere det som passet ham i den moderne kunst, så han med bibehold av sin sterke opprinnelighet utviklet sine evner til høi grad av levende skildring, men alltid i en knapp og malende stil.<sup>835</sup>

I Sinding-Larsens oversikt blir altså Savio både fremmedgjort og inkludert i den nasjonale fortellingen på en og samme tid, slik han også ble hos Fett. Hans kunst settes i relasjon til “det primitive”, til noe “opprinnelig”, samtidig som den inkluderes i forfatterens “vi”. Det må her legges til at “primitiv” er et begrep som går igjen i boken også i forbindelse med andre kunstnere. Dette har å gjøre med at rissekunsten ble regnet som en “opprinnelig” kunstform. Dessuten mente forfatteren at kunstnere generelt hadde en forkjærlighet for “primitive” motiv: “Kunstnere søker helst inn til det opprinnelige, det som ennå er i pakt med det enkle og primitive liv og ikke er blitt glattet ut i byens sementstøpte kvarterer”.<sup>836</sup> Men i forbindelse med Savio, er det ikke bare motivet eller teknikken som omtales som “primitiv”, forfatteren synes å sette Savio selv i forbindelse med en slik opprinnelighet.

Savio nevnes også i andre bind av *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, som utkom i 1953, i en serie på to bind redigert av kunsthistoriker Henning Aalsvik (1911–1995).<sup>837</sup> Dette er ett av få eksempler på at Savio anføres uten at hans samiske bakgrunn er tema. Han nevnes bare som “autodidakten

---

<sup>833</sup> Einar Lexow, *Norges kunst*, Oslo: Steenske, 1942; Leif Østby, “Mellomkrigstid”, i Lexow, *Norges kunst*, s. 343–399.

<sup>834</sup> Kristofer Sinding-Larsen, *Norsk grafikk i det tyvende århundre*, s. 71. Min kursivering.

<sup>835</sup> Sinding-Larsen, *Norsk grafikk i det tyvende århundre*, s. 71.

<sup>836</sup> Sinding-Larsen, *Norsk grafikk i det tyvende århundre*, s. 85.

<sup>837</sup> Henning Aalsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, bind 2, Oslo: Gyldendal, 1953, s. 208. *Fanatikerne* er nevnt i første bind bindet av *Norges billedkunst i det nittende og tyvende*, Oslo: Gyldendal, 1951, s. 133–134.

John Savio”.<sup>838</sup> Hos Østby, i *Norges kunsthistorie* fra 1977, presenteres han derimot som “Same-kunstneren John Savio” og det betones at han “skildret med selvpoplevelsens ekthet livet på Finnmarksvidda i ypperlig komponerte tresnitt”.<sup>839</sup> I denne boken nevnes forøvrig også Oddmund Kristiansen og hans glassmalerier i Molde kirke, uten at han som Savio identifiseres som “samisk kunstner” eller “samekunstner”.<sup>840</sup> I de tidligere utgavene av Østbys bok, i 1938 og i 1967, nevnes verken Savio eller Kristiansen.<sup>841</sup>

Det mest omfattende norske kunsthistoriske oversiktsverket er syvbindsverket *Norges kunsthistorie*, som utkom i perioden 1981–1983, med Nasjonalgalleriets direktør Knut Berg (1925–2007) som hovedredaktør, og med hele 28 forfattere. Her henvises det i bind 3 til det som benevnes som “samisk kultur”, i et delkapittel om “Prydvev på Vestlandet”, som omhandler oppstadvever. Her konkluderes det med at “både de samiske ‘grenene’ og de vestnorske tepper vevd på oppstadvev viser forkjærlighet for stripemønstre”.<sup>842</sup> Kapittelet illustreres med en “Samisk grene”, fra Troms. I bind 4 nevnes *Lapper på renjakt* og *Fanatikerne*, uten at dette beskrives som samiske motiv.<sup>843</sup>

Danbolts, *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, som utkom første gang i 1997, med andreutgave i 2001 og tredjeutgave i 2009, kan ses som en vestlandsk utfordring av et bestemt kunsthistorisk perspektiv skrevet fra hovedstaden og Nasjonalgalleriet, som kan sies å være blikket majoriteten av oversiktsverkene var forfattet med. Det kan være flere grunner til at dette er blitt det dominerende perspektivet. Mange kunsthistorikere hadde i begynnelsen sin base i Christiania, Kristiania og etter hvert Oslo. Det var her institusjonen var bygget opp. Det var her, med Oldsaksamlingen, Nasjonalgalleriet og Kunstindustrimuseet som sentrale institusjoner, de fleste skribentene hentet

---

<sup>838</sup> Aalsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, s. 208.

<sup>839</sup> Leif Østby, *Norges kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal, 1977, s. 227.

<sup>840</sup> Østby, *Norges kunsthistorie*, 248.

<sup>841</sup> Også Østby nevner forøvrig kort *Fanatikerne* i alle utgavene av sin kunsthistorie: *Norges kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal, 1938, *Norges kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal, 1962, s. 125; Østby, Østby, *Norges kunsthistorie*, 1977, s. 173.

<sup>842</sup> Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Nedgangstid og ny reisning*, bind 3, Oslo: Gyldendal, 1982, s. 390–391.

<sup>843</sup> Berg (red.), *Norges kunsthistorie: det unge Norge*, bind 4, Oslo: Gyldendal, 1981, s. 212–213.

sine eksempler fra. Borgersen, som skrev før Danbolts bok utkom, påpeker at med unntak av Thiis har samtlige av “de norske kunsthistoriene” hatt sitt utspring i Oslo og samtlige har i hovedsak hentet sine eksempler fra verk som befinner seg her.<sup>844</sup> Historiografisk behøver ikke dette bare å begrunnes med forfatterens tilholdssted, men også med en konservativ tendens i selve sjangeren. Det Borgersen kaller en “troskap” overfor tradisjonen: “De kunstverkene som hadde funnet veien til tidligere oversikter fikk også status som kanoniserte verk med ‘krav’ på omtale”.<sup>845</sup>

Hos Danbolt, i hans *Norsk kunsthistorie*, synes flere vestnorske relasjoner og institusjoner å være presentert, uten at dette er noe jeg har undersøkt i dybden. Kanskje ligger det her en viss utfordring av de tidligere oversiktsverkene kanon. Det å utgi boken i nynorsk språkdrakt, på Det norske samlaget, skal ha vært et bevisst valg som motsats til Oslo-perspektivet.<sup>846</sup> Danbolt opplyser dessuten i et intervju at han har vært opptatt av å problematisere det han mener er et dominerende nasjonalt perspektiv i norsk kunsthistorie, blant annet gjennom å i hvert kapittel understreke det han omtaler som “impulser utenifra”.<sup>847</sup> Dette kommer også til uttrykk gjennom at boken har en del historiografiske trekk, for eksempel gjennom at fagets historie trekkes inn flere steder. Heller ikke i Danbolts bok er samiske kontekster i særlig grad uttrykt som eksplisitte tema. Men *Fanatikerne* settes her i direkte relasjon til Kautokeino-opprøret og Læstadius nevnes som presten “som skapte ei stor vekkingrørsle blant samefolket”.<sup>848</sup> Marit Victoria Wulff Andreassen er fremhevet i utgaven fra 2009, uten at hennes kunstnerskap relateres til samiske forhold.<sup>849</sup> Hun er en av

---

<sup>844</sup> Borgersen, *Tidens trykk*, s. 241. Thiis ble Nasjonalgalleriets direktør fire år etter at han utga sitt oversiktsverk.

<sup>845</sup> Borgersen, *Tidens trykk*, s. 241. Boken utkom første gang i 1997: Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1997.

<sup>846</sup> I intervjuet med van der Hagen understreker Danbolt at bruken av nynorsk i boken er tenk som motvekt til at “kunsthistorie i altfor lang tid har vært assosiert med visse kretser i Oslo”, i “Gunnar Danbolt i Morgenbladsamtalen”, 19. juni 2009, video, ca. 8:30 min., <https://www.youtube.com/watch?v=BsxyK-D3M3c>.

<sup>847</sup> “Gunnar Danbolt i Morgenbladsamtalen”, ca. 7:28 min., <https://www.youtube.com/watch?v=BsxyK-D3M3c>.

<sup>848</sup> Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 2009, s. 181.

<sup>849</sup> Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 2009, s. 502–504.

kunstnerne som synes å befinne seg litt i ytterkant av formasjonen “samisk kunst”.<sup>850</sup>

Verkene som jeg har gjennomgått er hovedsakelig verk som forsøker å fortelle historien om “Norges kunst”, eller “norsk kunst” eller “Norges kunsthistorie”, som en lineær, fremadskridende fortelling, men med brudd i nedgangsperioder, før nye blomstringer introduseres. Mange av bøkene gir inntrykk av å skulle fortelle nærmest den hele og fulle historie, eller være “den store fortellingen” om “norsk kunst”. Det kan generelt sies å finnes lite eksplisitt refleksjon over hva som *ikke* tas med, og forklaringer på hvorfor dette er utelatt. Fortellingen følger gjerne et epokeskjema strekker seg fra fortid til samtid, eller til nær samtid. Akkurat *når* fortellingene begynner varierer. Lexow starter som sagt med “den ældste tid”, som han avgrenser “indtil ca. 400 e. Kr”, før han beveger seg mot vikingtid, middelalder, renessanse og empire. I dette midtpartiet plasserer han også “folkekunsten” som et eget kapittel, før han går videre til nasjonalromantikk og “nutiden”. I *Norsk kunsthistorie* fra 1925–1927 starter som sagt også fortellingen med “norsk kunst” i “de ældste tider”. Mens vikingtid og middelalder er viet hoveddelen av første bind, er hele andre bind viet 18.–20. århundre. Denne delen er tematisk organisert og beveger seg gradvis frem mot 20. århundre. Bokens siste kapittel er imidlertid viet “nyere folkekunst” og omhandler saker fra 17. århundre til 19. århundre, men her trekkes linjene hyppig tilbake til middelalderen, selv om det gjøres oppmerksom på at “særlig i treskurden kan et arbeide ofte faa et middelaldersk præg ved sin primitive utførelse, uten at det derfor stilhistorisk hører hjemme i middelalderen”.<sup>851</sup> Østbys bøker følger i grove trekk samme opplegg som de foregående (bortsett fra at en senere epoke, mellomkrigstid, er kommet til i bøkene fra 1967 og 1977, og det som kalles “vår egen tid” naturligvis er forskjøvet), men her er ikke

---

<sup>850</sup> Wulff Andreassen er som nevnt innkjøpt av Sametinget. I katalogene blir verkene som er innkjøpt i perioden 2008–2010 benevnt som “samisk samtidskunst”, se Fors (red.), *Muitalusaid suoivvan/Fortellingenes skygge*, s. 19, 31.

<sup>851</sup> Aars (et al.), *Norsk kunsthistorie*, s. 631.

“folkekunst” skilt ut med eget kapittel, begrepet nevnes derimot sporadisk boken gjennom.

Bergs *Norges kunsthistorie* i syv bind, skiller seg naturligvis fra de øvrige ved å være langt mer innholdsrikt på grunn av sitt omfang. Bind 1 har tittelen *Fra Oseberg til Borgund*, bind 2 er dedikert *Høymiddelalder og Hansa-tid*, og bind 3 tar for seg *Nedgangstid og ny reisning*, i perioden 1536–1814 som “vanligvis [kalles] ‘dansketiden’”.<sup>852</sup> Til sist i bind 3 finnes et eget kapittel dedikert folkekunsten. Her diskuterer kunsthistoriker Peter Anker (1927–2012) folkekunstabegrepet og relasjonen til middelalderen, før han går nærmere inn på motivtyper, gjenstandsgrupper og geografisk tilknytning. Fremstillingen strekker seg utover den avgrensede tidsperioden i boken for øvrig, ved å trekke fremstillingen frem til 1850–1900. Denne perioden beskrives som en nedgangstid for folkekunsten. Nå brytes i følge Anker “den ubrutte kunsthistoriske utvikling vi har fulgt fra middelalder og renessanse”.<sup>853</sup> Industrialisering og ny teknologi anføres som årsaksforklaringer. Bind 4 av bokverket tar for seg perioden 1814–1870, her skisseres institusjonalisering av kunstlivet i Norge. Bind 5 heter *Nasjonal vekst*, og tar for seg perioden 1870–1914.<sup>854</sup> Som jeg påpekte i forbindelse med besøket på Kunstindustrimuseet kan det ses som et typisk fenomen at fremstillingen mangefasetteres når den nærmer seg avsenderens egen samtid, tidsintervallene akselererer og nyansene blir flere. Hele bind 6 er viet *Mellomkrigstid*, mens bokverkets siste bind bærer tittelen *Inn i en ny tid*. Innenfor periodeavgrensningen 1940–1980, diskuteres i tur og orden arkitektur, maleri, skulptur, kunsthåndverk og kunstindustri og design.<sup>855</sup>

Som Danbolt påpeker i sitt oversiktsverk, kan periodeinndelingen i Bergs bokverk og antall sider som er dedikert hver periode, tydelig reflektere den lave

---

<sup>852</sup> Berg (red.), *Norges kunsthistorie: nedgangstid og ny reisning*, s. 7. Knut Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Fra Oseberg til Borgund*. Bind 1. Oslo: Gyldendal, 1981; Berg (red.), *Norges kunsthistorie: høymiddelalder og Hansa-tid*. Bind 2. Oslo: Gyldendal, 1981.

<sup>853</sup> Berg (red.), *Norges kunsthistorie: nedgangstid og ny reisning*, s. 422–424.

<sup>854</sup> Berg (red.), *Norges kunsthistorie: det unge Norge*; Berg (et al.), *Norges kunsthistorie: nasjonal vekst*. Bind 5. Oslo: Gyldendal, 1981.

<sup>855</sup> Berg (red.), *Norges kunsthistorie: mellomkrigstid*. Bind 6. Oslo: Gyldendal, 1983. Berg (et al.), *Norges kunsthistorie : inn i en ny tid*. Bind 7. Oslo: Gyldendal, 1983.

status “dansketiden” har hatt i norske oversiktsverk.<sup>856</sup> De to første bindene dreier seg hovedsakelig om perioden som kan kalles middelalderen, mens hele perioden da “Norge” var fullstendig underlagt Danmark, det vil si fra enevoldstiden fra omkring 1537 til Norge ble en egen nasjon i 1814, har fått plass i ett eneste bind, samtidig som hele fire bind er dedikert perioden etter at Norge hadde fått egen regjering. Danbolt begrunner fraværet av “dansketiden” i “norsk kunsthistorie” med at selve sjangeren styrer fremstillingen dit.<sup>857</sup> Med nasjonale briller på, blir hovedfokuset på den tiden da *nasjonen* var i ferd med å bli konstituert og tiden da denne konstitueringen gjorde sin virkning. I tillegg bidro kunstnerne til å materialisere nasjonen, det finnes en hel rekke verk fra denne tiden som kan sies å tematisere “det norske”. Dessuten må institusjonaliseringen som foregikk på 1800–1900-tallet spille inn, både med tanke på fremveksten av spesialiserte kunstinstitusjoner og med tanke på at nasjonen som helhet ble institusjonalisert. Som Danbolt påpeker kan “Norge” som “dansk provins” sies å ha hatt få av de trekkene som preget det som etterhvert ble regnet som kunstlivet i Europa for øvrig – dermed ser han som en naturlig konsekvens at “det finnst ikkje så mye relevant materiale å skrive om frå denne tida”.<sup>858</sup>

Kunsthistorikerne jobbet med å materialisere formasjonen “norsk kunst” i samsvar med allerede etablerte skjema i fagtradisjonen, slik de først hadde blitt etablert andre steder i Europa.<sup>859</sup> Kanskje kan den organiske modellen, med naturalisme som drivfaktor, som James Elkins har funnet for oversiktsverkene i “verdens kunsthistorie” også gjenkjennes i verk over “norsk kunsthistorie”.<sup>860</sup> Borgersen mener som sagt å finne en “nasjonalteleologisk” struktur i de norske oversiktsverkene. Han finner at ettertidens oversiktsverk bygger videre på sjangeren slik den ble utarbeidet av Aubert og Thiis.<sup>861</sup> Kunsten i Elkins’ skjema har naturalisme som drivkraft og historien bygges opp omkring plottet “the

---

<sup>856</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 12.

<sup>857</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 12.

<sup>858</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 12.

<sup>859</sup> Se for eksempel Karlholm *Handböckernas konsthistoria*, om dannelsen av sjangeren “oversiktsverk over allmenn kunsthistorie” i Tyskland på 1800-tallet.

<sup>860</sup> Elkins, *Stories of Art*, s. 60.

<sup>861</sup> Borgersen, *Tidens trykk*, s. s. 241 –242.



discovery, triumph , and abandonment of naturalistic skill”.<sup>862</sup> Mens Borgersen finner historier som drives fram av fortellinger om vekst og forfall av *nasjonal* kunst, om kunst som har som *telos* å bli norsk.

Når potensialet er nådd, når naturalisme og/eller en nasjonal kunst, beherskes til det fulle kan den selvfølgelig også videreutvikles, utforskes og brytes med. Eller for å si det på en annen måte, når “norsk kunst” er materialisert synes ikke lenger identifikasjonen av det nasjonale i seg selv å være den viktigste drivkraften i fortellingen. Om etterkrigstidens kunst blir det ikke lenger nødvendig å spørre om det finnes en “norsk kunst”, eller å argumentere med “folkekunst” som belegg for at noe slikt finnes. Formasjonen er med andre ord blitt naturalisert eller selvfølgeliggjort i den grad at slike spørsmål eller forsvarstaler kan virke overflødige. Samtidig kan selve strukturen, og aktører og gjenstandsgruppene knyttet til den, ha festet seg som naturaliserte skjema som implisitt eller eksplisitt styrer noen valg som ikke engang avsenderen nødvendigvis er seg bevisst. Selv om eksempelvis vitenskapsparadigmer og historiesyn som dominerte da de første verkene i sjangeren ble skapt har blitt forkastet, kan likevel noen skjema sies å ha fastnet seg, slik jeg var inne på med eksempelet fra Borgersen om kanondanning over.

Som Elkins’ undersøkelse viser kan identifikasjon av slike skjema, være nyttige også for å illustrere noen av fraværene i sjangeren også i dag. Kanskje kan nasjonalisme-skjema forklare fraværene av samiske kontekster i oversiktsverkene. Sjangeren var sentrert rundt fortellingen om realiseringen av nasjonal kunst, og samiske forhold har som vist i kapittel 2 på mange måter blitt skrevet ut av fortellingen om det nasjonale.

Elkins peker på det paradoksale i at selv om mange av majoritetsperspektivene som de historiske oversiktsverkene representerer for lengst er blitt utfordret, for eksempel fra aktører med kjønnsperspektiv eller av aktører fra deler av verden som oversiktsverkene gjerne har utelatt, så fortsetter mange av lakunene å prege sjangeren. Han forklarer dette blant annet med

---

<sup>862</sup> Elkins, *Stories of Art*, s. 63.

naturalisme-skjemaets dominans i sjangeren. Han mener dette fortsatt kan anes som grunnstruktur i nyere utgaver av for eksempel kjente verk som *Gardner's Art through the Ages*, og ser som tendens at nye tema plottes inn i den allerede etablerte hovedfortellingen på måter som bevarer skjemaet, selv om denne innplottingen ikke nødvendigvis samsvarer med tidsdimensjoner i de "nye" temaene. Dermed dukker de gjerne opp som "tillegg" på ulike vis, for eksempel som egne kapitler plassert helt foran eller helt bakerst i boken. Med andre ord, de integreres på måter som likevel bevarer det etablerte hovedskjema, noe som gjør at de lett kan settes ut av betraktning når for eksempel pensumlitteratur i faget skal fastsettes.<sup>863</sup>

I tiden etter for eksempel Østbys *Norges kunsthistorie* fra 1977 har egne samiske representasjonsordninger kommet på plass i Sápmi og Norge. Det eksisterer et eget samisk kunsts system, og det kan snakkes om et dobbelt samisk medborgerskap innenfor rammene av det nasjonalstatlige politiske systemet. Verken Bergs *Norges kunsthistorie*, fra 1981–1983, eller Danbolts *Norsk kunsthistorie*, som utkom i siste reviderte utgave i 2009, avspeiler dette forholdet. Innenfor den historisk orienterte oversiktsverkssjangeren, som forsøker å skissere opp "norsk kunsts historie" som en fortelling fra fortid til samtid, har jeg bare funnet ett eksempel på et verk som forsøker å inkorporere samiske forhold som egen tradisjon i den øvrige fortellingen. Dette er til gjengjeld et svært interessant eksempel.

Boken er *Tidens øye: en innføring i norsk malerkunst*, fra 2001, skrevet av kunsthistorikerne Holger Koefod og Øivind Storm Bjerke med ønske om å nå et bredt publikum. Særlig håper forfatterne at boken kan gjøre malerkunsten, "en så sentral del av vår kulturarv", tilgjengelig for ungdom.<sup>864</sup> Boken er tilpasset bruk i skoleverket og skal "gi en oversiktlig fremstilling av norsk malerkunst sett i sammenheng med europeisk kunst med hovedvekt på de siste 150 årene", men

---

<sup>863</sup> Elkins, *Stories of Art*, s. 64–74.

<sup>864</sup> Holger Koefod og Øivind Storm Bjerke, *Tidens øye: en innføring i norsk malerkunst*, Oslo: Stenersens forlag, 2002, s. 6. At teksten etterhvert slår over i nynorsk kommer av at boken er tilpasset bruk i skolen og at den derfor er vekselvis skrevet på bokmål og nynorsk, noe som viser seg i sitatgjengivelsen nedenfor.

en “kortfattet oversikt over norsk kunst før romantikken er tatt med”.<sup>865</sup> Slik fortelles historien langs løpet som er kjent fra de mer omfattende oversiktsverkene. Etter en liten innføring i billedanalyse fortelles forhistorien “Frå helleristningar til staffelimåleri”, før hovedhistorien fra midten av 1800-tallet kan skisseres fra nasjonalromantikk til modernisme, og videre inn i samtidskunsten, eller “Inn i eit nytt årtusen” slik kapitteloverskriften lyder.<sup>866</sup>

I forhistorien fra “helleristningar til staffelimåleri” er “Samisk tradisjon” plassert. Men det vil ikke si at *all* kunsten og kunstnere som er plassert her kan ses som forløpere til den øvrige norske malerkunsten etter 1850, for her finnes Savio, Jåks og Synnøve Persens kunst presentert, og alle arbeider som kjent etter 1850.

Plasseringen kan ses som eksempel på det Elkins beskriver, at “nye” fortellinger – det vil si fortellinger som ikke ble inkludert da skjemaet for sjangeren ble utviklet – plasseres på en slik måte at det øvrige skjema bevares, slik kan hovedhistorien fortelles i noenlunde kjente former uten å “forstyrres” av ukjente tema eller med uvant kronologi. Men bokens plassering av “samisk tradisjon” samsvarer ikke bare med denne observasjonen fra Elkins, den samsvarer også med en kronotop som flere forfattere har påvist at har lange tradisjoner i vitenskapshistorien. Som Fett plasserte “samenes kunst” i forbindelse med helleristninger og “paleolittisk kunst”, eller som Shetelig plasserte skulpturtradisjonen hos de han kalte “eskimoene” sammen med “stenalderens billedkunst” i Europa, kommer det som *Tidens øye* plasserer som “samisk tradisjon” mellom delkapitlene “Helleristningar” og “Norrøn tid”.<sup>867</sup> Før overskrifter som “Mellomalder”, “Dansketid – folkekunst og bymålartradisjon” og “Fri biletkunst – Staffelimåleri og teknikk”, og altså lenge før boken når sitt virkelige ærend, å skildre kunsten fra og med nasjonalromantikken og inn i forfatterens samtid.<sup>868</sup>

---

<sup>865</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 6.

<sup>866</sup> Se innholdsfortegnelsen i *Tidens øye*.

<sup>867</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 38–41.

<sup>868</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 49–207

Inndelingen med en del dedikert det forfatterne griper som “norrøne” forhold og en del dedikert det forfatterne griper som “samiske” forhold kan sies å reflektere det som mange av ettertidens forskere retrospektivt griper som ulike historiske identitetsfelleskap, *men* mens forfatterne med “norrøn tid” refererer til en spesifikk periode (som i denne fremstillingen samsvarer med vikingtiden, som gjerne regnes fra siste de av 700-tallet til første del av 1000-tallet), risser de med “samisk tradisjon” opp et enormt tidsspenn som strekker seg helt fra “fangst- og jegerkulturen” via forklaringer av *duodji*-begrepet og altså helt frem til kunstnere som Savio, Jåks og Persen.<sup>869</sup> Over en knapp dobbeltside forsøker forfatterne å favne en hel “samisk tradisjon” som lukket fortelling i fortid og nåtid. Kunstnerne som plasseres her får altså ikke ta del i dynamikken bokens øvrige historie forteller om. Der risses kunst, kunstnere og kunsthistoriens ulike “-ismer” opp i relasjon til hendelser og trender i og utenfor Norge. Her, i “Samisk tradisjon” synes derimot kunsten nesten å springe direkte ut av hellersiningstradisjonen omtalt i kapittelet før, med en illustrasjon fra helleristningsfeltet i Alta, datert ca 4000 år tilbake i tid gjengitt under kapitteloverskriften.

I det som boka omtaler som samisk tradisjon er det nemlig “mangt som minner om kunsten til veidefolka”.<sup>870</sup> Det fortelles om et samisk samfunn der “alle hadde en fast plass”, der det for eksempel fantes “spesialiserte duodjárar” som “måla teikna som skulle vere på sjamantromma”, før det fortelles at “i det moderne samesamfunnet finst det ei rekkje duodjárar på dei fleste områda”, som kunsthåndverk, billedkunst, foto og teater,

*men* mange av dei er knytte til den samiske kulturtradisjonen, og dei lagar dáidda/duodji som altså ikkje tyder heilt det same som det norske ordet kunst eller kunsthåndverk som det titt vert omsett til [...] I tråd med samisk tradisjon har ikkje samane først og fremst vore målarar, men dei har arbeid i tre, sølv og materiale dei kjende frå eigen tradisjon.<sup>871</sup>

---

<sup>869</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 38–40.

<sup>870</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 39

<sup>871</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 39. Min kursivering. Tekstens “men”, etter tradisjoner som kunsthåndverk, billedkunst, foto og teater, før det skrives “mange av dei er knytte til den samiske kulturtradisjonen”, er vanskelig å lese som annet enn et tenkt motsetningsforhold

Det fortelles videre at “dei siste hundre åra har det dukka opp mange kjende samiske kunstnarar”, men det fortelles ingenting om hvordan de “dukka opp”.<sup>872</sup> Prosessen settes ikke inn i en historisk kontekst. Kunstnerne relateres ikke til institusjonaliseringen av hverken norsk eller samisk kunstverden, eller til kunsthistorien forøvrig. Når det kommer til resten av boken fortelles det derimot om institusjonaliseringsprosesser knyttet til utviklingen av billedkunst i Norge.

Det historiske perspektivet mangler også når det påpekes at norske styresmakter i mange år “undertrykte samisk språk og kultur. Det er berre dei siste åra at styresmaktene har fått ei ny forståing”, men dette utsagnet blir hengende i luften. Det sies ingenting om hva undertrykkingen innebar eller hva den “nye forståingen” medfører, eller om hvordan “samisk tradisjon” i dag eventuelt kan settes i relasjon til alt dette.<sup>873</sup> Kapittelet avslutter med å generelt plassere “samiske kunstnere” i en internasjonal relasjon:

For mange av dei samiske kunstnarane i dag er det naturleg å søkje kontakt med urfolkskunstnarar i andre land. [...] Dei representerar i kunstsituasjonen i dag ein heilt annan kontakt ut over landegrensene enn den norsk biletkunstnarar elles søker.<sup>874</sup>

Som Fett setter de “samiske kunstnere” i en Nordkalotten-kontekst: “Det har lenge vore samarbeid mellom dei ulike folkeslaga på Nordkalotten: nordamerikanske indianarar, eskimoar, folkegrupper i Sibir [...]”.<sup>875</sup>

Med litt godvilje kan forfatterens plassering av “samisk tradisjon” tolkes dit hen at de har hatt ønske om å fremheve samisk område som egen “kulturtradisjon”, og samtidig vise at de er vare for oversettelsesproblemtikken knyttet til begrep som *dáidda* og *duodji*, håndverk og kunst. Kanskje ønsker de å veie opp for tidligere tiders “undertrykking av samisk språk og kultur”, ved å

---

mellom disse områdene og “den samiske kulturtradisjonen”. Se kapittel 6 for lignende formuleringer i andre, tidligere sammenhenger, som i Adams *Primitive Art* fra 1940.

<sup>872</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 39

<sup>873</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 40.

<sup>874</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 40.

<sup>875</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 40.

synliggjøre samiske tradisjoner som noe eget og annet, helt uavhengig av bokens øvrige fortelling. På en annen side er det ingenting som vitner om betraktninger rundt hvordan en slik “ny” fortelling kunne vært skrevet inn i den dominerende fortellingen på en måte som ikke legger til rette for ny alteritet eller fremmedgjøring.

Strategien de har valg samsvarer jo nettopp med mange av de gamle – og da boken utkom i 2001, for lengst kritiserte – undertrykkingsmekanismene. Plasseringen av det forfatterne kaller “samisk tradisjon” og “samiske kunstnere i dag” i et kapittel helt i bokens begynnelse, tett sammenbundet med “veidekultur”, i en lukket fortelling som ikke sier noe om hvordan ulike samiske samfunn har stått i dynamiske relasjoner til andre samfunn, speiler tydelig den gamle evolusjonistiske modellen som for eksempel Høydalsnes har kritisert Fett for å benytte, uten at dette er noe forfatterne signaliserer refleksjon rundt. I det som er skrevet som et skoleverk er kanskje mangel på uttrykt refleksjon rundt dette ekstra betenkelig.

Samlet sett kan “samisk kunst” i oversiktsverkene over “norsk kunsts historie” sies å være ganske fraværende, men altså med *Tidens øye* som et viktig unntak. Her plottes som vist formasjonen inn i begynnelsen av en tidsakse som beveger seg fra kunstens forhistorie, representert med helleristninger som i mange av de andre oversiktsverkene, før historien beveger seg gradvis frem til kunst og kunstnere som er mer samtidige med bokens forfattere – men altså med unntak av det boken plasserer som “samiske kunstnere” som forblir i fortellingens begynnelse.

Men hvordan fremstilles “samisk kunst” i oversiktsverk over samtidens kunst, som arbeides frem med synkrone perspektiv og dermed ikke kan sies å være forsøk på å risse opp historien langs en nasjonalt orientert tidsakse?

### **I oversiktsverk over “norsk samtidskunst”**

Både Aubert og Thiis sine verk er forsøk på å favne sin samtids kunst. Begge legger hovedvekten på tiden etter 1814, da “det nye Norge” var et faktum og

begge peker på det de mener er tendenser og toneangivende kunstnere i samtidens kunst. Dette gjør de imidlertid begge ved å trekke trådene tilbake i tiden, til perioden før “firehundreaarig natten”, samtidig som denne fortidskunsten settes i relasjon til gjenstander laget av samtidens bønder uten kunstutdannelse, til såkalt “folkekunst”. Som påpekt med Borgersen drives de begge av å “vise og bevise at vi hadde norske billedkunstnere og en norsk billedkunst” og bøkene forankres i bevisføringen for en kunst som forfatterne mente var “norsk” også i fortiden, før Norge ble en nasjonalpolitisk realitet og før institusjonaliseringen av “norsk kunst”.<sup>876</sup>

For kunsthistorikere som skriver om samtidens kunst i Norge i dag synes det ikke lenger å være en motivasjon å vise at “norsk kunst” finnes, og at dette kan begrunnes med en kunst som var “norsk” også i historiens begynnelse. Hverken kunsthistoriker Yngvar Ustvedt eller Gunnar Danbolt, som begge i senere tid har skrevet sentrale verk om det de omtaler som “norsk samtidskunst”, med tiden etter 1990 som hovedfokus, kan sies å ha et nasjonalt orientert narrativ som strekker seg fra fortid til samtid som omdreiningspunkt for sine fremstillinger, selv om begge bøkene selvfølgelig kan ses som forlengelser av de tidligere oversiktsverkene med lengre tidsspenn. Begge forfatterne har til felles at de skriver om kunst laget av utdannede kunstnere, i tråd med det institusjonaliserte kunstbegrepet.

Ustvedts *Ny norsk kunst etter 1990*, som utkom i 2011, og Danbolts *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990* som utkom i 2014, er altså begge skrevet etter institusjonaliseringen av “samisk kunst”, og begge prøver på ulike vis å inkorporere samiske forhold.<sup>877</sup> Bøkene er dessuten eksempler på det jeg omtalte innledningsvis som de “to kunsthistoriene”, skrevet henholdsvis av en kurator ved Nasjonalmuseet (Ustvedt) og en universitetsprofessor i kunsthistorie (Danbolt). At forfatterne

---

<sup>876</sup> Borgersen, *Tidens trykk*, s. 16–17.

<sup>877</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*; Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*.

representerer to ulike institusjonstyper var også et poeng begge kommenterte i forbindelse med et seminar i 2014 der bøkene ble diskutert.<sup>878</sup>

Selv om ingen av dem kan sies å anlegge lange lineære utviklingslinjer som hovedperspektiv på sine fremstillinger, anes likevel et visst utviklingsperspektiv hos Ustvedt. Han starter fremstillingen med et kapittel om “Fotografiet og mediehierarkiets oppløsning” før han gjennomgår ulike sjangre, i hovedsak organisert etter medietype, som maleri, tegning eller skulptur, men der det altså fokuseres på at det ikke (lenger) kan påvises et hierarki mellom disse mediene. Bokens siste kapittel bærer tittelen “Konsept og postmedium”, og noe som antyder at utviklingen frem mot mediehierarkiets oppløsning nå er fullbyrdet. Mens første kapittel fokuserer på fotokunst fra slutten av 1980-tallet og fremover på 1990-tallet, fokuserer siste kapittel på en økende tendens “[u]tover i 2000-årene” til at “det konseptuelle eller postmediale [melder] seg med større tydelighet hos en ny generasjon kunstnere”.<sup>879</sup> Med “det postmediale” mener han et mer konsekvent brudd med modernismens orientering mot det mediespesifikke enn tidligere.<sup>880</sup> Ustvedt peker selv på en slik linje i boken. At det finnes et “historisk-kronologisk” tilsnitt, ikke bare i bokens disposisjon, men internt i hvert kapittel, “men ikke i progressiv-evolusjonistisk forstand, hvor det ene fenomenet avløser det andre som perler på en snor og i stadig mer avanserte vendinger”, understreker han: “Snarere er det oppmerksomheten som flytter seg mellom skiftende dominerende kunstformer”.<sup>881</sup>

Danbolt er derimot nøye med å understreke at boka ikke er en “kunsthistorisk fremstilling” eller en “kunsthistorisk oversikt over dei siste tjue åra”, for det skriver han at Ustvedt allerede har levert.<sup>882</sup> Med dette signaliserer han også at han *ikke* har forsøkt å gjøre et representativt utvalg av betydelige kunstnere som

---

<sup>878</sup> “Referat fra salongen ‘Hvem har skrevet den beste boken om norsk samtidskunst?’”, *Kritikerlaget*, <http://kritikerlaget.no/saker/referat-fra-salongen-hvem-har-skrevet-den-beste-boken-om-norsk-samtidskunst>, sist besøkt 25.03.2015.

<sup>879</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 196.

<sup>880</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 196. Ustvedt definerer ikke mer konkret hva han mener med tidligere her

<sup>881</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 7.

<sup>882</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 10. Selv om en tidsdimensjons altså antydes i bokens tittel med aksentueringen *fra* modernisme *til* det kontemporære.



arbeidet i perioden han har avgrenset sitt materiale til (ca. 1990–2013), men at han har forsøkt å identifisere *noen* særtrekk eller tendenser som han finner representert hos *noen* kunstnere i perioden.<sup>883</sup>

Begge avgrenser sitt undersøkelsesobjekt som samtidskunst og begge definerer den som “norsk”. Ustvedt diskuterer i forordet hva som menes med “norsk” i bokens sammenheng. Han påpeker at nasjonsbegrepet ikke lenger peker på en etnisk avgrensning, men “en type stedbunden nasjonal tilhørighet som ikke står i motsetning til globalisering, livssynsmangfold og multikulturalisme”.<sup>884</sup> Bokens perspektiv springer ut fra et behov for å “ta alvorlig ens egen hjemlige kunstscene”, skriver Ustvedt:

Det handler om kunstnere som alle har bidratt til å forme kunstscenen i Norge siden rundt 1990. Slik betegnelsen norsk brukes her, er den ikke knyttet til fødested og bostedsadresser, men til kunst og kunstnere som over tid har gjort seg sterkt gjeldende på denne kunstscenen.<sup>885</sup>

Deretter avgrenser han “kunstscenen” som “et system der en rekke forskjellige aktører bidrar med ulike typer ‘innsatser’”, og som gjelder “alt fra kunstnere, gallerier, kritikere, museer og private samlere til journalister, teoretikere, akademikere, stipendkomiteer og oppdragsgivere”.<sup>886</sup>

Danbolt diskuterer ikke nasjonsbegrepet innledningsvis, men det gjør han derimot senere i boken i forbindelse med diskusjonene av det postkoloniale, som jeg kommer tilbake til. Jeg finner lite uttrykt refleksjon rundt hva han mener med “norsk kunst” i boken. Han henviser i innledningen til “aktiviteten, som har gått føre seg og stadig går føre seg i atelierne og verkstadene rundt omkring i Noreg”.<sup>887</sup> Litt senere bruker han lignelsen “det norske jordsmonnet”, men bare for å påpeke at kanskje stjernehimmelen er en bedre metafor. Lignelsen bruker han for å illustrere hvordan de gamle etablerte stjernebildene hjelper oss å se, men at hva vi ser ikke er objektivt påviselig, et bilde han sammenligner med

---

<sup>883</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 10.

<sup>884</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 5.

<sup>885</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 6.

<sup>886</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 6.

<sup>887</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 14.

kunsthistoriens epokeinndeling som manøvreringsverktøy.<sup>888</sup> Samtidskunstbegrepet drøftes imidlertid hos Danbolt i større grad enn hos Ustvedt. Han peker på at begrepet gjerne blir brukt for å markere motsetning til begreper som modernisme eller postmodernisme, om fenomen som hovedsakelig fant sted etter 1990, da “tida for -ismene er forbi” og kunstscenen fremstår som globalisert i større grad enn før, for eksempel på grunn av at “jernteppet fall saman” og at mange av de tidligere europeiske kolonene i Afrika og Asia utviklet “eit sjølvstendig kunstliv”.<sup>889</sup> En avgrensning som også sammenfaller med utviklingen av internett som verdensomspennende kommunikasjonsmiddel.<sup>890</sup>

Både Danbolt og Ustvedt innfører begrep om postkolonialisme i sine verk. Og begge trekker samiske sammenhenger inn i forbindelse med diskusjonen av slike begrepsdannelser. I Ustvedts bok er det kapittelet som heter “Spor av virkelighet”, som retter fokus på kunstnere med samfunnsundersøkende prosjekter, under delkapittelet “Det multikulturelle”, at postkolonialisme og sentrale teoretikere knyttet til begrepet presenteres. Ustvedt nevner Edward Wadie Said (1935–2003), Homi K. Bhabha og Gayatri Chakravorty Spivak, men han bruker begrepet først og fremst for å diskutere om det finnes kunstnere som kan relateres til “det multikulturelle” og “det postkoloniale” i Norge.<sup>891</sup>

Internasjonalt identifiserer han først slike tendenser gjennom Centre Pompidous utstilling *Magiciens de la Terre* fra 1989.<sup>892</sup> Han trekker videre frem Jimmie Durham, David Hammons, Mona Hatoum, Chris Ofili, Shirin Neshat og Rirkrit Tiravanija som eksempler på kunstnere med “flerkulturell” eller “utenomvestlig bakgrunn” som har gjort seg gjeldende internasjonalt.<sup>893</sup> Men i Norge er det annerledes, mener han:

---

<sup>888</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 14.

<sup>889</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 17–18

<sup>890</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 18–19. Se for eksempel Hans Belting, “Contemporary art as global art: a critical estimate”, i Hans Belting og Andrea Buddensieg, *The Global Art World*, Ostfildern: Hatje Crantz, 2009, 38–73, for lignende avgrensning av samtidskunstbegrepet i relasjon til det forfatteren ser som globaliseringstendenser.

<sup>891</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 184–187.

<sup>892</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

<sup>893</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

I Norge har det postkoloniale og flerkulturelle vært langt mindre synlig enn i USA og de gamle kolonimaktene. Ikke bare fordi Norge aldri var noen kolonimakt, men fordi innvandring og flerkulturalisme ikke er like sterkt til stede.<sup>894</sup>

Videre fastslår han at her “finnes rett og slett ikke så mange kunstnere med utenomvestlig bakgrunn, fra marginaliserte kulturer eller som arbeider med postkoloniale problemstillinger”.<sup>895</sup> Men “noen unntak er det”, og blant dem nevnes Iver Jåks og Geir Tore Holm, uten at Ustvedt sier noe om hvorfor de inkluderes her. Om det er på grunn av de to kunstnernes samiske bakgrunn, og dermed relasjonen til det som kan sies å være en marginalisert kultur, om han regner dem å ha “utenomvestlig bakgrunn”, eller om det er fordi de etter hans mening tar opp postkoloniale problemstillinger i kunsten sin, sies ikke.

Jåks nevnes bare i forbindelse med “de allerede diskuterte arbeidene” som forfatteren har introdusert noen kapitler før. Denne diskusjonen hos Ustvedt kommer jeg tilbake til. I forbindelse med Holm fastslås det at han “har tatt opp emner knyttet til sine røtter i samisk kultur”.<sup>896</sup> Her trekker Ustvedt frem det han kaller Holms “hjemmelagde slap-stick-versjon” av det han omtaler som “samefilmen *Veiviseren*”.<sup>897</sup> Holms verk nevnes i forbindelse med arbeid som tematiserer “multikulturell bakgrunn og identitetsmessig ‘annerledeshet’”, uten at det gis noen flere konkrete opplysninger knyttet til verket.<sup>898</sup> Han oppgir for eksempel verken verkstittel eller årstall, dermed blir det vanskelig å vite hvilke verk av Holm han faktisk henviser til. I samme forbindelse nevnes også Liv

---

<sup>894</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

<sup>895</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

<sup>896</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

<sup>897</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 187. Geir Tore Holm nevnes også i andre forbindelser i boken. I forordet nevnes hans og Søsja Jørgensens prosjekt Sørfinnset skole/the nord land som eksempel på prosjekt i relasjon til begrepet “relasjonell estetikk” fra Nicolas Bourriaud, som Ustvedt påpeker har hatt stor plass i teoretiske diskusjoner, men som han mener “bare sporadisk har blitt fulgt opp av kunstnerne”. Holm og Jørgensens prosjekt nevnes altså som unntakene som boken bare nevner i forbiarten. Holm settes også i forhold til “performative iscenesettelser”, i kapitlet som tar for seg “tid, utstrekning og teatralitet”. Holm nevnes her i samme åndedrag som kunstnerne Janicke Låker, gruppen Sunny Hearts Videos, Elisabeth Mathisen, Tommy Olsson, allerede nevnte Søsja Jørgensen og Per Teljer, mens eksemplene i stor grad hentes fra Lotte Konow Lunds kunstnerskap, Ustvedt *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 6, 115–117.

<sup>898</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 187.

Bugges video *I let you go so I can hunt you down* (2004), her fremheves verkets diskusjon av tema knyttet til illegal innvandring.<sup>899</sup>

I samme kapittel presenteres kunstnerne Hans Hamid Rasmussen, Germain Ngoma, Samir K'admi, Farhad Kalantary, Samira Jamouchi og Anawana Haloba, som kunstnere "som har gjort seg gjeldene ut fra et ståsted som flerkulturelle uten at dette nødvendigvis utgjør noen dominerende tema i deres arbeider".<sup>900</sup> I tillegg presenteres Pierre Lionel Matte som en kunstner som "ut i fra en europeisk bakgrunn har tatt for seg norsk identitet sett utenifra".<sup>901</sup>

At Ustvedt mener at det "rett og slett" ikke finnes så mange kunstnere "fra marginaliserte kulturer" i Norge er naturligvis en påstand som må kommenteres. Norge er jo et land der det har foregått store endringer i kunstsyste­met nettopp fordi flere kunstnere med samisk bakgrunn mente seg marginalisert, noe som resulterte i en særegen todeling av det eksisterende kunstsyste­met med opprettelsen av blant annet en kunstnerorganisasjon som opptar medlemmer på grunnlag av samisk identitet. Men dette er et forhold som står ukommentert i Ustvedts bok. Mye av årsaken til fremveksten av en egen samisk kunstverden innenfor og på tvers av nasjonalstatelige rammer, kan som vist i kapittel 2 forklares som reaksjon på helt konkrete historiske hendelser knyttet til skjeve maktforhold og "økonomiske og sosiale strukturer som lever videre 'under overflaten'" og som blant annet dreier seg om "normativ versus annerledes identitet", som Ustvedt sier i kapittelet at ellers kjennetegner postkoloniale reaksjoner.<sup>902</sup>

Det er forståelig at Ustvedt mener at Norge ikke kan sidestilles med stater som er regelrett grunnlagt på kolonialisme og marginalisering av befolkningen som befant seg der da europeerne kom, som USA eller Australia, eller med brutale verdensimperier som Storbritannia og Frankrike, men av hans tekst kan det nesten virke som om han mener det knapt er grunnlag for "flerkulturelle" eller

---

<sup>899</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 187.

<sup>900</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 187.

<sup>901</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 187.

<sup>902</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

“postkoloniale” oppgjør i Norge. Dette står i sterkt relieff til sitatet fra kong Harald V i kapittel 3, om at “den norske stat er grunnlagt på territoriet til to folk”, og at staten dermed synes å være grunnleggende flerkulturell fra begynnelsen av, selv om dette ikke nødvendigvis ble anerkjent av alle aktører i samtiden, noe den påfølgende beklagelsen i kongens tale vitner om, når han unnskylder “den urett den norske stat tidligere har påført det samiske folk gjennom en hard fornorskingspolitikk”.<sup>903</sup>

Som sagt presenteres Iver Jåks hovedsakelig i et annet kapittel i Ustvedts oversikt, og han er en av kunstnerne som får forholdsvis mye omtale i boken sett under ett og komparativt sett. I kapittelet som handler om “Skulptur og sånn”, under deloverskriften “Kombinasjonsstykker”, settes Jåks kunstnerskap i sammenheng med Jon Gundersens og Børre Larsens som eksempler på kunstnerskap der det “håndverksmessige trer tilbake på en ganske annen måte og lar tingene selv få tale”.<sup>904</sup> Disse kunstnerne sies å ha det til felles at de benytter seg av forkastede ting fra forbrukersamfunnet eller gjenstander fra naturen, som tas ut av sin opprinnelige kontekst, men beholder en “rest eller minne om sine tapte meninger og funksjoner”:<sup>905</sup>

---

<sup>903</sup> Kong Harald i åpningen av Sametinget i 1997, sitert i “Kongens ord betyr mye for samene”, i *NRK Sápmi*, 7. oktober, 2014 [http://www.nrk.no/sapmi/\\_kongens-ord-betyr-mye-for-samene-1.11966176](http://www.nrk.no/sapmi/_kongens-ord-betyr-mye-for-samene-1.11966176), sist besøkt 25.03.2015. Historiske koloniale trekk kan naturligvis identifiseres på mange forskjellige områder. Som en del av det danske eneveldet tok “Norge” del i dansk kolonialøkonomi og omfattende slavefrakt- og handel på 1700-tallet. Selv om norske historiebøker gjerne underkommuniserer dette for å framheve den kommende nasjonens egne vanskelige kår som dansk provins. Og det var som “norsk” skatteland at blant annet Island, Grønland, Færøyene og Orknøyene fulgte med inn i Kalmarunionen i 1397, se for eksempel Sverre Bagge og Knut Mykland, *Norge i dansketiden, 1330–1814*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 1996. Forskningsprosjektet “In the Wake of Colonialism: Norwegian Commercial Interests in Colonial Africa and Oceania” som har foregått ved Universitetet i Bergen, har dessuten vist at mange nordmenn hadde økonomiske interesser i koloniale foretak verden rundt, og at “Norge – så vel som en rekke andre koloniløse småland – nyttet muligheten som den storstilte europeiske koloniseringen bød på, og fulgte ivrig etter i opptrukne spor”, Kirsten Alsaker Kjerland og Knut Mikjel Rio (red.), *Kolonitid: nordmenn på eventyr og big business i Afrika og Stillehavet*, Oslo: Spartacus, 2009. Til dette kommer den omfattende kristne misjoneringen som utgikk, og fremdeles utgår, fra Norge og som for eksempel store deler av den etnografiske samlingen i Kulturhistorisk museum er bygget opp med utgangspunkt i, slik det fremgår av kapittel 2.

<sup>904</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 149.

<sup>905</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 149.

Hos Jåks spiller materialets egenkarakter og tilknytning til natur, symboler og rituelle sammenhenger en viktig rolle, mens Gundersen og Larsen forsyner seg av det moderne samfunns oppbud av etterlatenskaper. [...] Generelt sett beveger Larsen seg i retning av den poengterte vitsen, mens Gundersen orienterer seg mot det mer underfundige, surrealistiske og gåtefulle. Der Jåks viser affinitet til folkekunst og århundrelange samiske håndverkstradisjoner, arbeider Gundersen og Larsen mer i slekt med sampling, appropriasjon og resirkulering.<sup>906</sup>

Men Ustvedt forsøker ikke å utdype affiniteten han ser til “folkekunst og århundrelange samiske håndverkstradisjoner”, og verken *duodji* eller *dáidda* innføres som begrep. Mange av Jåks verk “har en etnisk dimensjon knyttet til samiske form- og materialtradisjoner”, mener Ustvedt, “men de er artikulert på en måte som står i dialog med det 20. århundres kunst”, skriver han videre.<sup>907</sup> Det er påfallende i hvilken grad Ustvedt ser etniske trekk ved Jåks kunst, mens slike trekk aldri påpekes ved kunstnerskapene Jåks’ kunst ses i relasjon til.

En helside er viet et fotografi av installasjonen, eller kombinasjonsstykket *Enorm – hva?*, fra 1992, som beskrives som “et lite drama av motstridende krefter”, mens det understrekes at andre verk har “mer *etnisk* preg. Gjenstandene hverdagsliggjøres, men uten at *det eksotiske* ved dem helt og fullt forsvinner”, skriver han uten henvisning til hvilke konkrete verk det er snakk om.<sup>908</sup> Videre sammenlignes verk av Jåks med “kulturhistoriske artefakter”, men til forskjell fra slike er de imidlertid “subjektivt begrunnet”.<sup>909</sup> Igjen uten at Ustvedt gir eksempler på hva det er ved Jåks verk som vekker hans assosiasjoner til kulturhistoriske artefakter. Det nevnte verket *Enorm – hva?* (se ill. 45), som består av en skråstilt treplate, støttet opp av en grankvist som holdes på plass av en fyrstikk kilt inn i treplaten, og en liten sortmalt trebit, leder iallfall ikke mine tanker i retning av objektene jeg for eksempel har sett utstilt i Kulturhistorisk museum eller i Norsk Folkemuseum.

Jåks større skulpturer vekker hos Ustvedt assosiasjoner til “totempellignende påler behengt med fetisjlignende objekter eller rituelle, dyrelignende

---

<sup>906</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 149.

<sup>907</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 149. Min kursivering.

<sup>908</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 149–150. Mine kursiveringer.

<sup>909</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 150.

konfigurasjoner”.<sup>910</sup> I tolkningen av *Offerstøtte II* fra 1996 blir han mer konkret, og ser sammenføring av “kristne og samiske billedtradisjoner” i en blanding av konfrontasjon og forening:

Som ideologisk symbol er korset uløselig knyttet til tortur og lidelse, men måten det fremstilles på her, minner om at det også har tjent som imperialistisk redskap for maktutøvelse og undertrykkelse.<sup>911</sup>

Her kan altså Jåks kunst sies å bli tolket i et postkolonialt lys knyttet til kristendommens rolle i legitimeringen av europeisk kolonialisering, som imperialistisk redskap, og som en religion som gikk hånd i hånd med statlige overgrep mot befolkningen også i Sápmi og Norge.

Ustvedt diskuterer også *Det er, er det*, fra 1997. Her fremhever han formale trekk, som hvordan store trestykker er kløyvd og står lent opp mot hverandre i “labil balanse”.<sup>912</sup> Og han understreker motsetningen til “den tradisjonelle skulpturens” bestandighet og stabilitet.<sup>913</sup> Her påpeker Ustvedt sentrale trekk ved Jåks verk, at det vil skifte karakter i takt med omgivelsene, med hvordan oppstillingen gjøres og fordi det ubehandlede trevirket forandres med tiden. Den påfølgende og konkluderende setningen i presentasjonen av Jåks kunstnerskap blir derimot hengende i luften: “Det ligger en etnisk dimensjon i Jåks’ valg av ting og materialer”, skriver Ustvedt til slutt, uten å forklare nærmere hvilke ting og materialer han tenker på og hva det er ved dem som gjør dem “etniske”.<sup>914</sup>

Ordbokens forklaring på “etnisk” er at ordet brukes for å vise til noe som anses som “rasemessig og kulturelt eiendommelig for et folk”.<sup>915</sup> Ustvedt mener kanskje, ved å stadig vende tilbake til etnisk-betegnelsen i presentasjonen av Jåks, å understreke at kunstneren benytter seg av objekt og materialer som skal ha særegne forankringer i samiske samfunn. Dette er naturligvis ikke en uvanlig

---

<sup>910</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 150.

<sup>911</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 150.

<sup>912</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 150.

<sup>913</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 150.

<sup>914</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 150.

<sup>915</sup> “Etnisk”, i *Ordnett*, <https://www.ordnett.no/search?search=etnisk&lang=no>, sist besøkt 13.07.2015.

tolking av Jåks' praksis. Han plasserer seg gjerne tydelig i samiske kontekster. Blant annet har han i mange sammenhenger trukket frem *duodji*-kunnskap som sentrale aspekt ved sitt kunstnerskap, og han har påpekt at materialet han bruker gjerne har spesielle relasjoner til samiske tradisjoner, som når han i intervjuet i 1998 med Tromsø kunstforenings daværende intendant Per Kvist trekker frem bruken av messing med henvisning til at "det er [...] det hellige samiske metallet".<sup>916</sup>

Problemet er bare at Ustvedt sjelden oppgir slike konkrete referanser til samiske praksiser, materialer, begrep eller kunnskapsområder, eller underbygger sine assosiasjoner med utsagn fra Jåks selv. I stedet brukes generelle benevnelser om "et etnisk preg", eller han finner gjenstander der "det eksotiske ved dem aldri helt og fullt forsvinner", eller forbindelsene trekkes til noe "fetisjlignende" eller "totempellignende", eller til det "rituelle". Assosiasjoner og begrepsbruk som den øvrige delen av boken er fri for, og som synes å virke fremmedgjørende både på fremstillingen av Jåks kunstnerskap og for samiske forhold mer generelt. For det er neppe for Jåks, eller for fellesskapet han assosierte seg med, at "det eksotiske" ved denne kunsten "aldri helt og fullt forsvinner". Snarere synes en slik opplevd "fremmedartethet" å være avhengig av forfatterens ståsted når han skriver.<sup>917</sup> Ustvedts fremstilling rimer slik med tendensen Høydalsnes identifiserer i Jåks-resepsjonen, til at hans kunst settes inn i generelle etnifiserende rammeverk, mens verkenes mer konkrete "historiske, kulturelle og politiske referanser" blir stående ukommentert.<sup>918</sup> Her må likevel Ustvedts lesning av *Offerstøtte II* sies å være et viktig unntak, for i tolkningen av dette verket knytter han som nevnt an til konkrete historiske og politiske referanser.

"Samisk kunst" er et begrep jeg ikke finner i Ustvedts bok. Selv om han generaliserer når han kommer til samiske forhold, setter han ikke kunst laget av

---

<sup>916</sup> Jåks sitert i Kvist, "Intervju med Iver Jåks", i *Iver Jåks: muittašan johttičájáhus*, s. 56.

<sup>917</sup> Ordboken forklarer "eksotisk" som "fremmedartet, med sterkt utenlandsk preg", *Ordnett*, <https://www.ordnett.no/search?search=eksotisk&lang=no>, sist besøkt 13.07.2015.

<sup>918</sup> Høydalsnes, *Mellom tid og sted*, s. 66.



kunstnere med samisk bakgrunn inn i en generell kategori for det han mener er “samisk kunst” eller “samiske kunstnere”, slik jeg heller ikke finner at han noen steder bruker begrepet “norske kunstnere”. Han bruker derimot betegnelsen “norsk kunst”, med forbehold om at dette ikke er ment i boken som et begrep knyttet til bosted eller fødeadresse, men om kunstnere som har gjort seg gjeldende på “kunstscenen i Norge”. En egen “samisk kunstscene”, eller en “kunstscene i Sápmi”, har han med andre ord ikke identifisert i sin oversikt, som må sies ha særlig hovedstadens kunstscene som siktemål.

I Danbolts identifikasjon av tendenser i “norsk samtidskunst” dukker derimot “samisk kunst” opp som en av tendensene han identifiserer, samtidig som samiske forhold lokaliseres som del av en egen kunstverden. Det er under overskriften “Om marginaliserte grupper i eit postkolonialt perspektiv 1. Samane” at Danbolt diskuterer det han omtaler som “samisk kunst”.<sup>919</sup> Neste kapittel som også diskuterer det han mener er marginaliserte grupper, bærer tittelen “Om marginaliserte grupper i eit postkolonialt perspektiv 2. Dei homofile, kvinnene og dei ikkje-etnisk norske”.<sup>920</sup>

Danbolt ser det postkoloniale som en global tendens de siste tjue årene og vil nå undersøke om den har gjort seg gjeldende også i Norge. Som hos Ustvedt fremheves Saids betydning for kodingen av begrepet. Danbolt kommer kort inn på kolonihistorie, at europeiske kolonimakter i tiden rundt første verdenskrig dominerte rundt 85 % av “dei utenomeuropeiske landa”, og forteller om det senere behovet i “dei frigjorde landa” for å skape nasjonal identitet.<sup>921</sup> Danbolt trekker også linjer til 1800-tallets “frigjøring” i norsk sammenheng og angir allerede nevnte Munch og Keyser som eksempel på forskere som bidro til å skape forestillingen om norsk nasjonal kontinuitet i forbindelse med nasjonsbyggingen. Som han påpeker ble “nasjon” av disse forskerne grepet som en essensiell kategori, som en medfødt kvalitet eller naturgitt størrelse. For å vise refleksivitet rundt identitetsdannelser “enten dei er kjønna eller nasjonale”, griper Danbolt til

---

<sup>919</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*. s. 158.

<sup>920</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*. s. 178.

<sup>921</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 160.

såkalt queer-teori fra Judith Butler for å vise hvordan han mener identitetskategorier blir konstituert performativt, gjennom det Butler omtaler som gjentagelser av stiliserte handlinger, som via slike selvforsterkende prosesser både fremstår og forklares biologisk.<sup>922</sup> Deretter går han over til å diskutere kunst hos grupper som han mener er blitt marginalisert på basis av identitet – “samane”, “dei homofile”, “kvinnene” og “dei ikkje-etnisk norske”. Identiteter som han med andre ord skiller ut som tydelig avgrensede kategorier, men som han ved å trekke inn diskusjonen fra Butler altså har problematisert som naturgitte “evige” kategorier, snarere ser han alle identitetskategorier som konstruerte og konvensjonelle.<sup>923</sup>

Han starter med å fastslå at “Norge faktisk har kolonialisert eit anna folk, nemleg samane”, gjennom en bevisst fornorskingspolitikk. Prisen for å bli regnet som fullverdige norske borgere var at “*dei* [samane] gav avkall på alt som gjorde *dei* annleis enn oss nordmenn”, skriver Danbolt.<sup>924</sup> Slik kommer det tydelig frem hvem som er forfatterens “vi” og bokens implisitte leser. En leser som altså er en del av den majoriteten som forfatteren assosierer med fornorskingsprosessene. Deretter risser han kort opp samisk “frigjøring”. De politiske hendelsene fra slutten av 1970-tallet til begynnelsen av 1980-tallet, som leder til det han kaller “den postkoloniale perioden” med eget Sameting.<sup>925</sup> Med denne perioden kommer altså samisk institusjonsbygging av ulike slag. Danbolt skisserer raskt konturene av en egen samisk kunstinstitusjon. Han nevner museumsinitiativet i Karasjok i mellomkrigstiden, før De Samiske Samlinger åpner i 1972 og planen videre om et Samisk kunstmuseum. Samisk kunstnergruppe, etableringen av Samiske kunstneres forbund og opprettelsen av Samisk kunstnersenter nevnes. Det gjør også Sametingets første kunstnermelding i 2004, før det påpekes at Kunstskolen i Karasjok kunne ta imot sine første studenter i 2011. “Og dermed var det vi kan kalle ein samisk Kunstinstitusjon på plass”, fastslår han.<sup>926</sup> Den

---

<sup>922</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 160–163.

<sup>923</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 163.

<sup>924</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 163. Min kursivering.

<sup>925</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 163.

<sup>926</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.

samiske situasjonen der kunstnerne må, metaforisk talt, “skreve mellom to Kunstinstitusjonar” illustrerer han med Marja Helanders fotografi *Buollánoaivi/Palopää* i serien *The Modern Nomads* fra 2001.<sup>927</sup>

Danbolt kommer videre inn på grunnlagsproblematikk som er kjent og kjær for meg som Danbolt-elev: Når en kunstinstitusjon er på plass, skal kunstbegrepet få tilbakevirkende kraft, slik at ulike praksiser blir “homogeniserte til kunst, sjølv om dei i utgangspunktet var ulike både funksjonelt og sosialt”?<sup>928</sup> Her kommer Danbolt altså inn på en problemstilling jeg nevnte i innledningskapittelet, og som for eksempel Jåks og Guttorm har reflektert over. Jåks kritiserte hvordan *dáidda*-begrepet i hans øyne ledet til en dikotomi mellom *dáidda* og *duodji*, slik at *dáidda* fikk stå for “kunst” i vid forstand mens *duodji* ble “reduisert til et kunsthåndverksbegrep”.<sup>929</sup> Danbolt diskuterer ikke slike spørsmål. Tvert imot synes han å akseptere dikotomien som plasserer *duodji* som “brukskunst”, eller “kunsthåndverk” og *dáidda* som “kunst”.<sup>930</sup> Hans problemstilling er nærmere den Guttorm har pekt på når hun skriver:

Duodji og samisk kunst deler en felles historie, men har også hver sin historie. Duodji som produkt er noe annet enn man i alminnelighet har fått forståelsen av i den kunsthistoriske utviklingshistorien.<sup>931</sup>

Danbolt ytrer skepsis mot å “sette *duodji* lik *dáidda*” som én lang kunsttradisjon eller “ved hjelp av ei forteljing”.<sup>932</sup> Selv om han påpeker at det naturligvis lar seg gjøre “å nøste opp ein tusenår lang tradisjon som kan bekrefte at det gjennom historia finst fellestrekk som kan kallast karakteristisk samiske”.<sup>933</sup> Altså noe lignende den nasjonalteleologiske fortellingen om “norsk kunst” som jeg påpekte med Borgersen ovenfor.

---

<sup>927</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 166.

<sup>928</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.

<sup>929</sup> Jåks i samtale med Per Kvist, i Kvist, *Aage Gaup*, s. 6.

<sup>930</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.

<sup>931</sup> Guttorm, “Kunstner, verk og betrakter”, s. 66.

<sup>932</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164. I Danbolts fremstilling kursiveres som regel *duodji*, men sjeldnere *dáidda*.

<sup>933</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 165.

Danbolt viderefører på noen måter *duodji/dáidda*-dikotomien når han går over til å diskutere kunstnere og verk. Han identifiserer en “ortodoks oppfatning” som fremmer “dáidda [...] i tradisjonen frå *duodji*”.<sup>934</sup> Diskusjonen av verk foregår langs en linje som gjør forsøk på å identifisere om *duodji* som synlig tradisjon er til stede i verkene eller ei. Før jeg presenterer verks-diskusjonen må jeg altså prøve å påvise *duodji*-definisjonen i boken. Danbolt skriver at det var “særleg reiskapar av ulike slag, både praktiske og religiøse, som blei utsmykka. Det er denne forma for brukskunst eller kunsthandverk som på samisk blir kalla *duodji*”.<sup>935</sup> Han skriver videre at

når ein studerar samisk *duodji* nærmare kan ein finne visse familielikskaper [...] både med dei helleristningane vi finn i Alta lenge før kristen tid og med dei figurane ein ofte kan sjå på samiske sjamantrommar frå mange hundreår tilbake.<sup>936</sup>

Teksten inneholder ingen bilder av slike objekter, men i et par fotnoter refereres det til arkeologen Tinna Møbjerg og kunstneren Jens Rosing (1925–2008) sin utgivelse, *Samisk folkekunst*, som utkom i 2005, og særlig til de første sidene som inneholder fotografier av detaljrike utsnitt av figurer på samiske trommer i Nationalmuseet i København.<sup>937</sup> Dette er en bok i kunstneren Asger Jorn (1914–1973) sitt prosjekt *10000 års nordisk folkekunst*, og materialet er samlet i årene 1963–1964 av Jorn og fotografen Gérard Franceschi (1915–2001).<sup>938</sup>

Når Danbolt litt senere ligner både Hans Ragnar Mathisens serie med trykk og Brita Marakatt-Labbas broderi med “strekfigurasjoner” i “*duodji*-tradisjonen”,

---

<sup>934</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 166.

<sup>935</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.

<sup>936</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164–165.

<sup>937</sup> Tinna Møbjerg og Jens Rosing, *Samisk folkekunst*, Valby: Borgen, 2005.

<sup>938</sup> Jorn opponerte med dette prosjektet mot innflytelsen fra Sør-Europa på nordisk kunsthistorie. Den planlagte bokserien *10000 års nordisk folkekunst* var initiert av Jorns Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme. Se for eksempel Asger Jorn, “Ting og sager: et forsøg i sammenlignende vandalisme”, i *Paletten*, årgang 28, 1967, s. 6–7. Aktiviteten resulterte i 25 000 fotografi av objekter i ulike museer rundt i Norden, som i dag er arkivert ved Silkeborg kunstmuseum. I *Samisk folkekunst* er det inkludert gjenstander fra vestsibirsk område, som befant seg i Finlands nasjonalmuseum da Jorn utførte sitt prosjekt. “Jorn har tilsyneladende set et stort slægtskap imellem samerne og disse sibirske folkeslag”, skriver Møbjerg og Rosing som har inkludert disse fotografiene i boken, Møbjerg og Rosing, *Samisk folkekunst*, s. 271.

synes det å være dette materialet som er sammenligningsgrunnlag for *duodji*-referansen. Danbolt understreker at motivet i Marakatt-Labbas verk *Kråkorna* (1981) og *Historien* (2003–2007) “er annleis”, likskapene med det han regner som *duodji*-tradisjonen “gjeld primært uttrykket”, mens han ser Mathisens *Duššas doarrun/Strid* (1994–1995) som eksempel på “korleis ei meir ortodoks tolking av det samiske kan ytre seg”, ill. 46 og ill. 47.<sup>939</sup> Med trommene som visuelt sammenligningsgrunnlag blir derimot Rose-Marie Huuvas verk *Áhku 448 vuorkkát* (2006) ikke regnet i *duodji*-tradisjonen, selv om verket blant annet består av 224 objekt pakket inn farget filt bundet sammen med flettede skinnbånd, sammen med et fotografi av Huuvas bestemor med et bryllupsskrin (*giisa*) foran seg.<sup>940</sup> Selv har kunstneren flere ganger satt sitt arbeid i relasjon til *duodji*, et sted sier hun for eksempel at å jobbe med “långsamma tekniker och att alltid sträva efter det tekniskt perfekta det har jag kvar från duodjin”.<sup>941</sup>

Aage Gaup og Ingunn Utsi sies å være “meir direkte inspirerte av *duodji*-tradisjonen”, for eksempel “når dei har brukt forgjengeleg materiale i verk som er berekna på å stå ute”.<sup>942</sup> Her utvides altså *duodji*-begrepet, til å gjelde materiale og praksiser. Videre understrekes det at dette bare er ett aspekt ved arbeidene deres, det finnes også arbeid som ikke på samme måte kan knyttes til *duodji*-tradisjonen: “Dette gjeld fleire av arbeida til Iver Jåks, som er *heilt på linje* med den ettermoderne kunsten vi tar opp i denne boka”.<sup>943</sup> Her antydes det altså en implisitt motsetning mellom “*duodji*-tradisjonen” og den “ettermoderne kunsten”. Danbolt trekker som Ustvedt frem *Det er, er det?*. Om dette verket skriver han at

[s]jølv materialet er samisk nok, og også måten han har behandla det på, men det viktigaste – korleis dei skal settast saman – er ikkje samisk. For det overlet han til kuratoren eller til tilskodarane sjølv.<sup>944</sup>

---

<sup>939</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 168.

<sup>940</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 169.

<sup>941</sup> Huuva, “Händernas minnen formar dagens nu”, i Dunfjeld, *Njaarke*, s. 21.

<sup>942</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 169.

<sup>943</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 169–170. Min kursivering.

<sup>944</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 170.

Jåks sies å ha *queera* den samiske tradisjonen, stilt seg lekende og avslappet overfor den.<sup>945</sup> Også Geir Tore Holms kunstnerskap diskuteres i forhold til spørsmålet om synlig samiskhet i verkene. I et arbeid Holm deltok med i gruppeutstillingen *Antologi* i Bergen kunsthall i 2001, diskuterer Danbolt hvordan det norske og det samiske her glir sammen som en syntese, også *Odđa leavga/Nytt flagg* (2004) og *Retten til landet og vannet* (2011) nevnes.<sup>946</sup>

Aslaug Juliussen er den kunstneren som får mest omtale i boken. Hun er representert med tre verk som også er gjengitt som illustrasjoner, *Sammenstøt – historiske spor* (1998), *Merkede og umerkede posisjoner* (2006–2009) og *HornKjede* (2006). Her går Danbolt i dialog med Juliussens biografi og kobler den opp mot hennes bruk av slakteavfallet fra reinsdyrnæringen. Her skriver han om kunstnerens nære kunnskap om feltet etter 20 år som medlem av en “flyttsamefamilie”, slik at mye av kunsten hennes er “knytt til den samiske kulturen, men den er også i dialog med nokre av dei store kunstnarane i tida”.<sup>947</sup> Juliussens kunstnerskap settes her i relasjon til internasjonalt kjente kunstnere som Louise Bourgeois (1911–2010), Marina Abramovic og Eva Hesse (1936–1970).

Mot slutten av teksten heter det at alle kunstnerne som foreløpig er omtalt “har i kunsten sin visse tilknytningar til samisk kultur”, men “med unntak av Mathisen ikkje til den ortodokse tolkinga”, før han avslutter med en presentasjon av Synnøve Persens arbeid som omtales som “fjernt frå det samiske kunsthåndverket”.<sup>948</sup> I hennes abstrakte malerier er det “ikkje enkelt å spore opp samiske overtonar” og Danbolt påpeker at Persen “ved fleire høve” har gitt uttrykk for at “ho føler kravet om det samiske som eit reip om halsen”, likevel er

---

<sup>945</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 171

<sup>946</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 171–172. Holms kunstnerskap diskuteres også i forbindelse med “Den relasjonelle kunsten”, Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 48–49. Her artikuleres ikke samiske forhold. En annen kunstner som fremheves i boken og Danbolt ikke plasserer i diskusjonen av “samisk kunst” er Marit Victoria Wulff Andreassen, i kapittelet “Kroppen i fokus”, Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 63–65. Både Ustvedt og Danbolt inkluderer altså Wulff Andreassen uten å plassere henne med formasjonen “samisk kunst”.

<sup>947</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 173.

<sup>948</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 174.

hun en av “dei samiske kunstnarane som mest iherdig har vore med å bygge opp den samiske Kunstinstitusjonen”.<sup>949</sup> Persen går inn for “ein open og liberal samisk Kunstinstitusjon”, skriver Danbolt.<sup>950</sup> Her mot slutten av diskusjonen nevnes også Hege Annestad Nilsen og Eva Aira, men uten at disse kunstnerne presenteres nærmere.<sup>951</sup>

Linjen går altså fra Mathisen, som blir satt til å representere en “ortodoks” retning innenfor samisk kunstverden, til Persen som får representere en “liberal” retning. Plasseringen på skalaen synes å relateres til om “samiske overtonar” kan identifiseres i kunsten eller ei, samt to sitater fra henholdsvis Mathisen og Persen som settes opp innledningsvis, der Mathisen peker på en kontinuitet i “samiske visuelle uttrykk”, mens Persen referer til at hun er en kunstner i “vestlig tradisjon”, med “vestlig utdanning” og sier at “vårt språk som billedkunstnere er ikke det språket som høres og som lett kan identifiseres som samisk”.<sup>952</sup>

Det er tydelig at Danbolt ønsker å unngå en nasjonalteleologisk fortelling i for eksempel tradisjonen fra Dietrichson eller Aubert, der en nasjonal kunst i fortiden legitimerer tilsynekomsten av en nasjonal kunst i samtiden på en måte som er visuell identifiserbar. På en annen side blir det jo likevel graden av synlig “samiskhet” som i stor grad får legge premissene for fortellingen også her. Både Mathisen og Persen kan i mine øyne ses som svært politisk orienterte kunstnere. Begge er akademiutdannede kunstnere som har valgt ulike strategier i sine posisjoneringer, men langs linjen som Danbolt her setter opp synes nesten fortellingen å gå i retning av historien om kunst fra “ufri”, “tradisjonsbundet” håndverk til “fri” billedkunst, der *duodji* får ligne det tradisjonsbundne, mens *dáidda*, representert ved Persens abstrakte maleri, får personifisere “fri” kunst. Dette er en fortelling med lang klangbunn i kunsthistorien, slik for eksempel Larry Shiner har vist i *The Invention of Art*.<sup>953</sup>

---

<sup>949</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 174.

<sup>950</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 176.

<sup>951</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 176.

<sup>952</sup> Mathisen og Persen sitert i Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 165.

<sup>953</sup> Shiner, *The Invention of Art*, s. 35–126

Samtidig er fremstillingen av *duodji* eller “tradisjon” som motsetning til forandring eller innovasjon i samiske samfunn og på samiske språk, de senere årene blitt problematisert av for eksempel forskere som Gunvor Guttorm og Jelena Porsanger.<sup>954</sup> Og kunsthistorikere som for eksempel Glenn Adamson har identifisert tendenser til at skillet mellom “kunst” og “håndverk” blir problematisert i internasjonal samtidskunst.<sup>955</sup> Dette er trender som flere av Danbolts utvalgte verk fra samisk kunstverden synes å kunne ses i relasjon til, dimensjoner som på en måte ligger som uuttalte muligheter i hans tolking, men uten at de blir konkrete perspektiv. Spørsmålet er derfor hva todelingen av *dáidda* og *duodji*, og vurderingen av synlig eller ikke synlig samiskhet i arbeidene, gjør for tolkingen av verkene? Identifikasjon av slikt avhenger jo i stor grad av kunnskaper og fordommer (i gadamersk forstand) hos dem som ser. Jeg lurer også på om den samme linjen ville vært fulgt i en fremstilling av “norske” samtidskunstneres arbeid – ville eksempelvis visuelle spor av “folkekunst” eller “husflid” blitt lignet med ortodoksi, dersom det dreide seg om tydelig kunstneriske strategier fra akademiutdannede kunstnere? Og kan ikke koblingen mellom kunstnersubjekt og kunstverks status som “samisk kunst” uavhengig av verkens innhold eller forankret praksis like gjerne sies å være ortodoks? Preget av den gamle kunsthistoriske ideen om at kunstnerens biografi uansett preger verkene?

Danbolts tilnærming kan på noen måter ses som motsetning til Ustvedts, fordi mens Ustvedt stadig ser noe “fremmed”, noe eksotisk, ved for eksempel Jåks kunst, synes Danbolt å være ute etter å vise at “samisk kunst” kan være akkurat det samme som all annen kunst. Han vil vise at “verken ein samisk identitet eller ein samisk kunst er naturfenomen, men kulturelle storleikar som heile tida blir

---

<sup>954</sup> Se for eksempel Gunvor Guttorm, “Duodji: a new step for art education”, i *International Journal of Art & Design Education*, vol. 31, 2012, s. 180–190 og Porsanger, “The problematisation of the dichotomy of modernity and tradition in indigenous and Sami contexts”, s. 225–252.

<sup>955</sup> Adamson, *Thinking through craft*, s. 166–169. Se også Adamson, *The Invention of Craft*, s. xii–xvii.



noko anna enn det har vore”.<sup>956</sup> “Samisk kunst” er altså for Danbolt ikke en essensiell, naturlig kategori, som det bare er opp til kunsthistorikeren å få øye på.

Danbolt avgrensar derimot begrepet institusjonelt. I hans fortelling oppstår “samisk kunst” i det øyeblikk en samisk kunstinstitusjon oppstår, først da denne kom på plass “kunne ein med rette tale om *samisk kunst*”.<sup>957</sup> Og vidare:

det er faktisk akkurat dette medlemskapet som foreinar samiske kunstnarar i dag; det er ikkje særleg mange andre fellestrekk som held dei saman enn at dei alle har rett til å stille ut på Samisk kunstnersenter, får samiske kunstnarstipend, bli innkjøpt av De samiske samlingar, osv.<sup>958</sup>

Institusjonsbegrepet avgrensas ganske strengt. Han konsentrerer seg først og fremst om institusjonalisering av billedkunstinstitusjoner. Dermed faller for eksempel ikke institusjonaliseringen av *duodji*, som Guttorm ser anslagene til på 1940-tallet, inn under definisjonen.<sup>959</sup> Han skriver at “[f]or samane var den [kunstinstitusjonen] ferdig utvikla først etter tusenårsskiftet”.<sup>960</sup> Han er som sagt forsiktig med å gi begrepet tilbakevirkende kraft, men den kunsthistoriske linjen blir dermed veldig kort. Samisk kunst blir noe som det “med rette” kan snakkes om først fra og med 2000-tallet.<sup>961</sup>

Danbolt anlegger ikke en slik sen tidsavgrensning på hele fremstillingen. Noen av verkene han nevner er fra 1990-tallet og han nevner Samisk kunstnergruppes aktiviteter i Masi i 1979 som et ledd i institusjonaliseringen. Dessuten trekker han frem *duodji*, så selv om han ikke ønsker å gi kunstbegrepet tilbakevirkende kraft, viser dette at han i alle fall diskursivt assosierer *duodji* med kunst, eller han finner en familielikhhet i bruken av kunstbegrepet og i bruken av *duodji*-begrepet, som det kan sies med Wittgenstein som Danbolt refererer til andre steder i boken.<sup>962</sup>

---

<sup>956</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 165.

<sup>957</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.

<sup>958</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 166.

<sup>959</sup> Guttorm, *Duodji bálgát: en studie i duodji*, s. 130.

<sup>960</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.

<sup>961</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.

<sup>962</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 55. Danbolt bruker selv begrepet “familielikhhet” om *visuell likhet* mellom *duodji*, helleristningene i Alta og figurer på samiske

Kunstbegrepet har imidlertid blitt gitt tilbakevirkende kraft i de fleste *andre* kunsthistorier, for eksempel i fremstillinger av norsk kunsthistorie. Hele kunsthistoriefaget hviler vel nettopp på dette. Forsiktigheten med å gi begrepet tilbakevirkende kraft når det kommer til samiske sammenhenger står slik i fare for å gjøre “samisk kunsts historie” veldig mye kortere enn andre nasjonale kunsthistorier. Som eksemplene i avhandlingen hittil har vist, knyttes for eksempel Turi, Skum og Savio, og historiske og samtidige artefakter ikke laget som kunst, diskursivt til begrepet “samisk kunst” lenge før institusjonaliseringen etter tusenårsskiftet. Den tidligste skriftlige bruken av begrepet jeg har funnet er fra 1920, i Nissens tekst som trekker frem både samtidige kunstnere og samtidig “husflid”.

Som jeg også diskuterte i kapittel 2, er det sannsynlig at det var behov for et låneord for kunst, i betydningen “billedkunst”, lenge før *dáidda* kom i bruk på 1970-tallet, slik Fokstads anvendelse av begrepet *koan'sta* i 1953 tyder på. Som påpekt i forrige kapittel hadde trolig Flintoe tidlig på 1800-tallet undervisning for samisktalende studenter ved Den Kongelige Kunst og Tegneskole. Ulike aktører fra samiske samfunn har naturligvis kontinuerlig vært i dialog med andre samfunn. Selv om det ikke fantes et etablert samiskspråklig begrep i betydningen “billedkunst” før på 1970-tallet, eller prosessen med byggingen av en samisk billedkunstkunstinstitusjon, i noen definisjoner ikke kom i gang før på slutten av 1970-tallet, så utelukker ikke det at “kunst” eller “billedkunst” kan ha vært praksis eller diskusjon i og rundt Sápmi lenge før slik manifestert institusjonalisering eller begrepsfesting. Heller ikke i norsk språk var det – og ble det aldri – utviklet et eget “norsk” begrep for “kunst”, i stedet ble det tyske begrepet tatt opp i språket. Og lenge før prosessen med å etablere kunstinstitusjoner i Norge var fullført tok kunstnere som senere ble regnet til “norsk kunst” sin utdanning i andre land.

---

trommer, som det fremgår av dette sitatet referert over. Men han bruker det altså ikke her i betydningen “språkspill”, om “helheten av språk og de handlingene som språket er vevd sammen med”, Ludwig Wittgenstein, *Filosofiske undersøkelser*, oversatt av Mikkel B. Tinn, Oslo: Pax, 1997 [1953], s. 38.

Dersom Danbolt hadde utgitt sin presentasjon av “samisk kunst” som en lineær fremstilling i den historiske oversiktsverktradisjonen ville den strenge institusjonelle definisjonen med andre ord kunne vært temmelig problematisk. Men som en oversikt over en bestemt samtidig tendens i “norsk samtidskunst” de siste 20 årene stiller det seg noe annerledes, også fordi Danbolt har vilje til å peke på grunnlagsproblematikk, også i en bok i oversiktsverksjangeren, en sjanger det kan hevdes er for de “litt på brinken til fagmiljøet”, som Ustvedt sier det når han omtaler sin målgruppe.<sup>963</sup> Ustvedt påpeker hvordan det manglet en bok om kunstscenen på 1990-tallet da startet sine studier på denne tiden, og de han hadde i tankene da han selv skrev denne oversikten noen tiår senere var 1) hans “kunstinteresserte tante” og 2) “studenten på Blindern”.<sup>964</sup>

Forenklingene som er gjort i alle bøkene ovenfor må altså også ses i lys av pedagogiske målsettinger som ligger i sjangeren. Målet er ikke bare å skrive for en innforstått krets om et snevert fagfelt, men å skrive om et bredt felt på en måte som gir mening for personer også utenfor faget. Nye oversiktsverk i norsk kunsthistorie møtes imidlertid alltid med interesse, også fra det etablerte fagmiljøet. Kritikerlagets arrangement i forbindelse med Danbolts og Ustvedts utgivelser er et eksempel på det. Flere veletablerte kunsthistorikere var der, i tillegg til Ustvedt og Danbolt, med og diskuterte. Ofte inngår disse bøkene i pensumlistene, i utdannelsen av nye kunsthistorikere. Som sagt innledningsvis, verkene kan sies å tilby både “kart” og “kanon”. Dermed er de også viktige kunsthistoriske verktøy.

Elkins påpeker at det “perfekte” oversiktsverk ikke finnes, det er ikke mulig å lage, men nettopp derfor oppfordrer han til å vise refleksivitet rundt skriveprosessen, til å bli mer oppmerksom på historiene vi forteller og grunnene

---

<sup>963</sup> Ustvedt, sitert i “Referat fra salongen ‘Hvem har skrevet den beste boken om norsk samtidskunst?’”, <http://kritikerlaget.no/saker/referat-fra-salongen-hvem-har-skrevet-den-beste-boken-om-norsk-samtidskunst>, sist besøkt 25.03.2015.

<sup>964</sup> Ustvedt, sitert i “Referat fra salongen ‘Hvem har skrevet den beste boken om norsk samtidskunst?’”, <http://kritikerlaget.no/saker/referat-fra-salongen-hvem-har-skrevet-den-beste-boken-om-norsk-samtidskunst>, sist besøkt 25.03.2015.

til at vi fortsetter å fortelle dem.<sup>965</sup> Gjennomgangen av bøkene som skal gi oversikter over “norsk kunsthistorie” viser at samiske forhold har fått minimal plass samlet sett, enten det dreier seg om å inkludere samiske forhold kontinuerlig i fortellingen, eller å skrive inn samiske forhold som mer eller mindre lukket fortelling, og at det heller ikke er reflektert særlig mye over fraværene og hvorfor de opprettholdes.<sup>966</sup> *Tidens øye* og *Frå modernisme til det kontemporære* er eksempler på forsøk på å skrive inn samiske forhold som en egen fortelling, men det finnes også eksempler på at denne fortellingen selvstendigjøres i egne utgivelser.

### **Momenter til en samisk kunsthistorie**

I den kunsthistoriske oversiktsverkssjangeren finnes så vidt jeg kan se ikke en slik bok om “samisk kunsthistorie” som egen fortelling, altså ikke som et kunsthistorisk oversiktsverk som forsøker å gi en samlet oversikt over “samisk kunst” som en diakron fortelling fra fortid til samtid. Som jeg allerede har diskutert finnes det ulike kunsthistoriske forsøk på å skrive frem “samisk kunst”. Fetts artikkel starter som sagt med en historisk presentasjon av kunst med ikonografi knyttet til samiske forhold – uten at han inkluderer dette i den delen av teksten som tar for seg det han kaller “samenes kunst”. Først presenterer han “gamle samebilder” laget av utenforstående i en kronologisk ordnet fortelling. Deretter forsøker han å gi en kortfattet oversikt over “samenes kunst” fra Turi til Savio, men utelater i hovedsak objekter laget som noe annet enn billedkunst, selv om han har noen spredte bemerkninger om “ristninger” på en papirkniv og noen barnetegninger og papirklipp. Det er forsøk på billedgjengivelse som opptar Fett. Han skriver ikke om bruksobjekt, eller “husflid”, slik for eksempel Nissen gjorde,

---

<sup>965</sup> Elkins, *Stories of Art*, s. 151.

<sup>966</sup> Jeg har gjennomgått majoriteten av oversiktsverkene over norsk kunsthistorie, slik de fremkommer via ulike søke kategorier (“norsk kunst”, “norsk kunsthistorie”, “Norges kunst”) i Oria og via referanser i andre bøker. Se Borgersen *Tidens trykk*, s. 252–258 for en liten oversikt over noen av disse utgivelsene, se også Storm Bjerke, “Skåret i tre – men ikke hogd i stein”, <http://prosa.no/essay/skaret-i-tre-ikke-hogd-i-stein/>. Se også kapittelet “Fravær? Nord-Norge i norsk kunsthistorieskrivning”, i Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 17–39.

og det er tydelig at det er skildringen av kunsten i Fetts samtid, av Savio og hans kunst, som er det kunsthistoriske hovedmålet med artikkelen.<sup>967</sup>

Også Hansens *Fortellinger om samisk samtidskunst* er bygget opp etter lignende mal som Fetts. Først presenteres utenifra-representasjoner av Sápmi og samiske forhold i bilder og tekst, før “samisk samtidskunst” diskuteres. Dette skjer både som en historisk undersøkelse i forbindelse med Samisk kunstnergruppe og videre samisk institusjonsbygging, før noen utvalgte samtidige kunstnere, Hans Ragnar Mathisen, Synnøve Persen og Geir Tore Holm, presenteres. Verken Hansens, Guttorms eller Dunfjelds tidligere nevnte avhandlinger kan oppfattes som kunsthistoriske oversiktsverk, dette er vitenskapelige monografier som undersøker noen praksiser, gjenstandsfelt, kunnskapsområder eller kunstnerskap via noen teoretiske perspektiv, og som ikke forsøker å gi en systematisk diakron oversikt over “samisk kunst” fra fortid til samtid.

Det finnes naturligvis en rekke utgivelser som gir oversikter i form av kataloger i tilknytning til gruppeutstillinger som artikulerer formasjonen. Et tidlig eksempel er utgivelsen *Samisk konst. Sámi dáidda. Saamelainen taide* fra 1981, laget i forbindelse med utstillingen *Sámi dáidda* samme år.<sup>968</sup> Her er det tekster av Synnøve Persen, Iver Jåks og språkforsker Nils Jernsletten (1934–2012), foruten etnografen Ernst Manker, bare for å trekke frem noen av de som bidro her. Andre eksempler katalogen *Saamelaista nykytaidetta. Dála sámi dáidda. Samisk samtidskunst* laget i forbindelse med utstillingen med samme tittel ved Rovaniemi kunstmuseum i 1992 og *Lávkki lávki. Samisk samtidskunst. Sami contemporary art. Sámi dáidda* laget i forbindelse med en utstilling i Oslo kunstforening i 1994.<sup>969</sup> Nevnes kan også katalogen *River Deep Mountain High* utgitt i forbindelse med utstillingen med samme navn som opprinnelig var en del

---

<sup>967</sup> Se kapittel 4 for andre agendaer i lys av andre verdenskrig.

<sup>968</sup> Rolf Kjellström (et al.), *Samisk konst. Sámi dáidda. Saamelainen taide*, Helsinki: Nordisk Konstcentrum, 1981.

<sup>969</sup> Leena Pääkkönen og Morten Johan Svendsen (red.), *Saamelaista nykytaidetta. Dála sámi dáidda. Samisk samtidskunst*, Rovaniemi: Rovaniemen taidemuseo, 1992; Marita Grimsø (red.), *Lávkki lávki. Samisk samtidskunst. Sami contemporary art. Sámi dáidda*, Oslo: De norske bokklubben, 1994.

av Samisk kunstfestival i 2002, produsert av Geir Tore Holm for Samisk kunstnersenter og som året etter ble en vandretstilling i regi av Riksutstillingene.<sup>970</sup> Et annet eksempel er katalogen *Same, same but different* laget til utstillingen med samme navn ved Bildmuseet i Umeå i 2004 og katalogen som kom i forbindelse med utstillingen *Gierdu. Bevegelser i samisk kunstverden* i 2009, som jeg allerede har referert flere ganger i forbindelse med artikler som befinner seg der.<sup>971</sup> Samme år ble det utgitt en katalog, i forbindelse med utstillingen *Being A Part*, laget i forbindelse med Samisk kunstnerforbunds 30-årsjubileum.<sup>972</sup> I denne sammenhengen må kanskje særlig også *Beauty and truth. Čáppatvuohta ja duohtavuohta: Dialogues Between Sami Art and Art Historical Research* nevnes, utgitt i forbindelse med utstillingen *Beauty and Truth. Čáppatvuohta ja duohtavuohta* i 2014.<sup>973</sup> Organisert av blant andre mine kollegaer i SARP, Hanna H. Hansen, Irene Snarby og Tone Tingvoll. Prosjektet presenterte verk av Aage Gaup, Gunvor Guttorm, Aslaug Juliussen, Joar Nango, Sara Margrete Oskal, Synnøve Persen, Lena Stenberg, Kristin Tårnesvik og Stein Erik Wouthi, som dialoger mellom “samisk kunst” og kunsthistorisk forskning. Utstillingen og katalogen er naturligvis et tydelig eksempel på hvordan vi som forskere bidrar til materialiseringen av feltet vi studerer.<sup>974</sup> Jeg må også nevne utstillingen *Sámi stories. Art and Identity of an Arctic People* organisert av Nordnorsk Kunstmuseum og Tromsø Museum i 2014. Jeg bidro her selv med artikkelen “Historiographical reflections on Sámi art and the paradigm of the

---

<sup>970</sup> Geir Tore Holm (red.), *River Deep Mountain High*, Oslo: Riksutstillinger, 2003.

<sup>971</sup> Lundmark og Lundström, *Same, same but different*. Vikjord og Snarby (red.), *Gierdu: bevelser i samisk kunstverden*.

<sup>972</sup> Lundström (red.), *Being A Part*.

<sup>973</sup> Hanna H. Hansen (et al.), *Beauty and Truth. Čáppatvuohta ja duohtavuohta: Dialogues Between Sami art and Art Historical Research*, Stamsund: Orkana, 2014.

<sup>974</sup> “Sami art can be anything, but still – anything cannot be Sami art”, heter det i Hansens introduksjon til utstillingen. Kuratorene skal med utstillingen ha forsøkt å “oppdage virkeligheten”: “*Beauty and Truth* is meant to discover reality, rather than to describe, abbreviate or imitate it”, Hansen, “Beauty and truth: dialogues between Sami art and art historical research”, i Hansen (et al), *Beauty and truth*, s. 8. Samtidig kan det jo ikke underslås at kuratorene må ha tatt noen aktive valg. Disse er ikke særlig tydeliggjort i katalogen, annet enn med begrunnelsen om at kunstnerne som er tatt med på bakgrunn av at de på forskjellige måter har bidratt til SARP-prosjektet, Hansen (et al), *Beauty and truth*, s. 4. Det er ikke diskutert nærmere hvordan de har bidratt.

national in Norwegian art history” i en av katalogene som fulgte utstillingen.<sup>975</sup>

Slik har også jeg bidratt til i materialiseringen av formasjonen jeg studerer.

Det finnes også en rekke kataloger over innkjøp gjort av tidligere Samisk kulturråd eller av Sametinget.<sup>976</sup> Også *Samisk kunstnerleksikon* fra 1993 må trekkes frem i denne sammenhengen.<sup>977</sup> Utgivelsen *Contemporary Sami Art and Design* som utkom i 2015, redigert av direktør ved Norrbotten museum Jan Erik Lundström kan også nevnes.<sup>978</sup> Samisk bibliotekstjeneste beskriver boken som “den første internasjonale presentasjonen av dagens kunstnere og designere i Sápmi”.<sup>979</sup>

Andre utgivelser som forsøker å gi samlende oversikter over “samisk kunst” er bøker som sikter mot en generell presentasjon av samisk kultur, og som gjerne er skrevet av forskere fra andre felt enn kunsthistorie. Som for eksempel den tidligere nevnte boken av Tveterås, Arntsen og Jernsletten, *Samisk kunst- og kulturhistorie*, fra 2002, samt den ovenfor nevnte boken *Samisk folkekunst* av Møbjerg og Rosning som fullførte Jorns prosjekt. Etnografene Manker og Ørnulv Vorrens (1916–2007), *Samekulturen: en kulturhistorisk oversikt*, fra 1976, som bygget videre på de samme forskernes *Samekulturen: en oversikt* fra 1957, må også nevnes her.<sup>980</sup> Det samme bør fotografen István Rácz sin *Samisk kultur og folkekunst* fra 1972, med tekster av den tidligere nevnte etnologen Phebe

---

<sup>975</sup> Monica Grini, “Historiographical reflections on Sámi art and the paradigm of the national in Norwegian art history, i Charis Gullickson og Sandra Lorentzen (red.), *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, Stamsund: Orkana/Nordnorsk Kunstmuseum, 2014, s. 49–67. Utstillingen inkluderte historiske objekter fra Tromsø Museum, presentert i en egen utgivelse Marit Anne Hauan (red.), *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic people*, Stamsund: Orkana/Tromsø Museum, 2014.

<sup>976</sup> Se for eksempel Snarby (red.), *Mu geaidnu/Min vei*; Snarby og Forsøget (red.), *Ikte, odne, ihttin*; Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat/De Samiske Samlinger* og Fors (red.), *Muitalusaid suoivvan/Fortellingenes skygge*.

<sup>977</sup> Persen (red.), *Sámi dáiddárleksikona*.

<sup>978</sup> Jan Erik Lundström (red.), *Contemporary Sami Art and Design*, Stockholm: Arvinius + Orfeus, 2015.

<sup>979</sup> “Jan Erik Lundström: Contemporary Sami Art and Design”, i *Samisk bibliotekstjeneste–Sámi girjerádjubálvalus*, <https://samiskbibliotektjeneste.wordpress.com/2015/03/26/jan-erik-lundstrom-contemporary-sami-art-and-design/>, sist besøkt 11.01.2016.

<sup>980</sup> Tveterås, Arntsen og Jernsletten, *Samisk kunst og kunsthåndverk*; Ernst Manker og Ørnulv Vorren, *Samekulturen: en kulturhistorisk oversikt*, Tromsø: Universitetsforlaget, 1976 og Ernst Manker og Ørnulv Vorren, *Samekulturen: en oversikt*, Tromsø: Tromsø Museum, 1957.

Fjellström og språkforsker Asbjørn Nesheim (1906–1989).<sup>981</sup> I forbindelse med forskere fra andre fagfelt kan jeg også nevne teologen Sigurd Bergmanns bok, *Så främmande det lika: samisk konst i ljuset av religion och globalisering*, der for eksempel “Sápmis konst. Glimtar från en historia” skisseres opp i ett av bokens kapitler.<sup>982</sup>

Flere navn og titler kunne naturligvis vært lagt til i slike oppramsinger, utgivelsene viser blant annet at dette er et grenseoverskridende felt, både på tvers av landegrensene og på tvers av faglige grenser. Etnografen Manker er en viktig aktør i dette feltet, og hans *Samefolkets konst* fra 1971 synes fortsatt å være det bokverket som kommer nærmest i å gi en samlet oversikt i tradisjonen fra det kunsthistoriske oversiktsverket.<sup>983</sup> Boken har en tredelt struktur. Først går Manker kort inn på “Fangstfolkets bildkonst”. Her skriver han “även om det inte har bevisats, att denna nordskandinaviska klippkonst är samisk, kan den inte förbigås vid en framställning rörande den samiska bildkonsten”.<sup>984</sup> Han begrunner dette både med geografisk opprinnelse i samme område og at han finner motivmessig overenstemmelse med “bildkonsten på samernas trummor”, og da sikter han særlig til “villebrådsmotiven med ren och älg”, men også med at “den har skapats av ett fästfolk, sådant som samerna torde ha varit vid sin invandring i förhistorisk tid”, og fordi “[e]n äldre urbefolkning är här okänd”.<sup>985</sup> Deretter tar han for seg “Samernas folkkonst”. Denne delen er tematisk inndelt, med overskriftene “Bildkonsten på trummorna”, “Den sakrala skulpturen”, “Ristningskonsten” og “Konsten inom slöyden”.<sup>986</sup> Mens det tre første overskriftene viser til “konstyttringar” som Manker mener har sitt eget “väsentliga syfte”, sine utgangspunkt “i det för livet oundgängliga, ytterst det sakrala”, har sistnevnte som tema “de konstformer som uppträder i samband

---

<sup>981</sup> Rácz (red.), *Samisk kultur og folkekunst*.

<sup>982</sup> Sigurd Bergmann, *Så främmande det lika: samisk konst i ljuset av religion och globalisering*, Trondheim: Tapir Akademisk forlag, 2009. s. 47–110.

<sup>983</sup> Manker, *Samefolkets konst*.

<sup>984</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 8.

<sup>985</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 8.

<sup>986</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 23–107.



med framställningen av bruksföremål av olika slag”.<sup>987</sup> I dette sistnevnte delkapittelet trer individene mer frem. Her diskuterer Manker arbeider laget av samtidige og ofte navngitte personer, med fokus på særlig treskjæring og tekstilarbeid. Deretter følger siste del, med tittelen “Tre klassiska samekonstnärer”, dedikert Turi, Skum og Savio, kunstnere Manker ser å representere utviklingen av en kunst som er bevisst skapt.<sup>988</sup>

Mens et utviklingsperspektiv har vært ganske fraværende i boken i de øvrige delene, kommer det altså klart inn i den siste delen av boken. Her skal leseren få følge “den samiska bildkonstens utveckling från det helt primitiva, perspektivlösa till det starkt medvetna konstskapandet”.<sup>989</sup> Manker bygger i dette kapittelet opp fortellingen på en måte som ligner den Elkins identifiserte som kunsthistoriens kjernefortelling, som historien om en stadig mer naturtro billedfrembringelse som til slutt beherskes til det fulle og løses opp. Mens Turi får representere den perspektivløse billedgjengivelsen, får Skum bringe billedkunsten over i tredimensjonalitet, men dette synes å skje rent instinktivt slik Manker fremstiller det: “Skum hade väl aldrig hört ordet perspektiv, långt mindre läst någon perspektivlära”.<sup>990</sup> Savio blir den moderne skolerte kunstner som behersker både “perspektivproblemen och alla rörelsemoment”.<sup>991</sup> Deretter risser Manker kort opp den samiske kunstsituasjonen i et samtidsperspektiv. Her omtaler han sentrale aktører innen det han benevner som “konstslöjd”, for eksempel nevnes Per Hætta (1912–1967) og Iver Jåks, før sentrale aktører på det Manker mener er billedkunstens arena ramses opp, en fremstilling som ender med Nikolaus Blinds (1926–1972) abstraherende oljemaleri.<sup>992</sup> I denne fremstillingen fra 1971 er det altså som “slöjdare” Jåks blir plassert.

Mer enn to tredjedeler av Mankers bok er dedikert gjenstander laget som noe annet enn billedkunst, enten det dreier seg om fremstillinger som han knytter til

---

<sup>987</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 90.

<sup>988</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 121.

<sup>989</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 121.

<sup>990</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 157.

<sup>991</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 157.

<sup>992</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 174–178.

“det sakrale” eller til “brukskunst”. Dette er ikke nødvendigvis en kontrast til det kunsthistoriske oversiktsverket. Mange av fremstillingene i disse strekker seg som sagt tilbake til “steinalderen” og inkluderer mye materiale fra tiden før institusjonaliseringen av billedkunstsyste­met på midten av 1700-tallet (en institusjonalisering som naturligvis kom enda senere i norsk sammenheng, som vist i kapittel 2). Også de kunsthistoriske oversiktsverkene har ofte “folkekunst” som en egen kategori som favner både samtidens (eller den nære samtidens) frembringelser og fortidens frembringelser uten å sette behandlingen inn i kronologisk tidsperspektiv, men når det gjelder temaene forøvrig følger de hovedsakelig etablert kunsthistorisk kronologi.

Mankers fremstillinger skiller seg fra disse verkene som helhet ved å være hovedsakelig tematisk ordnet, og uten at denne tematiske ordningen beveger seg langs en tidsakse. Selv om fremstillingen strekker seg over en like lang tidsperiode som majoriteten av de kunsthistoriske verkene – fra “fangstfolkets bildkunst” til “samekunst av i dag” – mangler fremstillingen den lineære formen som preger de kunsthistoriske verkene. Den kronologiske, periodiserende fremstillingsformen som avgrenses med markerte årstall og som for eksempel beveger seg fra “middelalder” til “barokk” eller “romantik” og så videre, finnes ikke her. Alt som skjer før de “tre klassiska samekonstnärer” kommer på banen, synes å finne sted nærmest omtrent på samme historiske plan. Et eksempel er kapittelet om “ristningkonsten”, som sammenstiller ristinger i skifer, reinhorn og hvalbein som dateres til “vår tideräknings början” med senere ristninger, uten at dette kontekstualiseres historisk.<sup>993</sup> Fortid og samtid flyter gjerne sammen. Et bilde av Per Hætta som risser på en slire av reinsdyrhorn, opptrer side om side med avbildninger av gjenstander med ristninger i bein fra steinalderfunn på Kjelmøya i Varangerfjord.<sup>994</sup> Slik virker nesten Turi i Mankers fremstilling, litt forenklet sagt, å springe direkte ut av en statisk og ganske ensartet fortid som strekker fra steinalderen til begynnelsen av 1900-tallet. Altså som en overgangsfigur sammen med Skum, før fortellingen når “moderne tid” og

---

<sup>993</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 73.

<sup>994</sup> Manker, *Samefolkets konst*, s. 74–75.

akselererer med Savio da mange kunstnere kommer på banen og endringer skjer. Men her slutter Mankers fremstilling. Mankers oversiktsverk er interessant og kunne gjerne vært viet mer oppmerksomhet enn jeg rekker i denne undersøkelsen.

Om det ikke finnes en bok i sjangeren oversiktsverk dedikert “samisk kunst” som selvstendiggjort kunsthistorie, så finnes det en artikkel som forsøker å skissere opp noen punkter til en slik historie, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, publisert i Norges fortsatt eneste kunsthistoriske tidsskrift *Kunst og Kultur* i 2001. Artikkelen er skrevet av Morten Johan Svendsen, som på den tiden var i en avsluttende fase av engasjementet som prosjektleder for kunstavdelingen ved De Samiske Samlinger. Som Svendsen skriver i artikkelen var stillingen finansiert av daværende Samisk kulturråd i samarbeid med Norges kulturråd som et ledd i strategien rundt etableringen av et eget Samisk Kunstmuseum. Han understreker at Sametinget har bestemt at dette museet skal etableres som en selvstendig fagavdeling under De Samiske Samlinger, men at finansieringen mangler.<sup>995</sup> Forsøket på å legge grunnlaget for en egen “samisk kunsthistorie” synes slik å være motivert av en bevisst institusjonsbyggingsprosess med ønske om å få begge de “to kunsthistorier” materialisert også i samisk sammenheng. Dette understrekes når Svendsen følger opp i neste nummer av *Kunst og Kultur* med en artikkel med den talende tittelen “Samisk Kunstmuseum: fra kunstsamling til museum – visjon eller realitet?”<sup>996</sup>

Svendsen starter “Momenter til en samisk kunsthistorie” med å diskutere “det samiske kunstbegrepet”.<sup>997</sup> Han skriver at “en muntlig overlevering av kunnskaper fra generasjon til generasjon har bidratt til å gi samekulturen en *ubrutt* historisk linje”.<sup>998</sup> Denne ubrutte historiske linjen opprettholdes av “*duodji*-tradisjonen”, som defineres av Svendsen til å omfatte “både materialene, teknikkene, prosessene og det ferdige produktet”, først og fremst kjennetegnet

---

<sup>995</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81.

<sup>996</sup> Morten Johan Svendsen, “Samisk Kunstmuseum: fra kunstsamling til museum – visjon eller realitet?”, i *Kunst og kultur*, nr. 3, 2001, s. 148–162.

<sup>997</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81.

<sup>998</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81.

av at “[e]n skulle bruke de råstoffer som var naturlig tilgjengelig på de steder en var”, skriver han videre.<sup>999</sup> Mens “kunst, *dáidda*” som “ord og selvstendig begrep” omtaler han som noe nytt i samisk kultur.<sup>1000</sup> Derfor stopper Svendsen opp et øyeblikk for å spørre om “et samfunn uten et kunstbegrep kan ha en kunsthistorie”.<sup>1001</sup> “Den samiske kunsthistorien er ennå ikke skrevet”, konkluderer han, men en “rekonstruksjon av samisk kunsthistorie med ‘moderne briller’ vil, som hypotese, vise *at kunst fantes* og at den hadde en viktig posisjon i det gamle samiske samfunnet”.<sup>1002</sup>

Dette er en litt underlig passasje i teksten, for den viser på den ene siden en refleksivitet rundt kunstbegrepets “konvensjonelle” status, for å si det med Danbolt over, samtidig som “kunst” på en annen side omtales som noe nærmest naturgitt, som en videre undersøkelse kan påvise om finnes eller ei, uten at begrepet først defineres analytisk for undersøkelsens hensikt. Tilsynekomsten av “kunst” og dannelsen av en “kunsthistorie” oppfattes slik *ikke* som noe som *blir til* gjennom aktive valg forskeren tar, men noe som eksisterer der ute, og som forskeren kan “finne” eller påvise om “ikke finnes”.

Deretter påbegynner Svendsen dette prosjektet med å lokalisere det han omtaler som “kunsttradisjoner å finne tilbake til”: “Helleristningene”, “runebomme-maleriene”, “seidene i tre og stein” og “rissekunst og ornamentikk”.<sup>1003</sup> Som i Mankers bok, en undersøkelse Svendsen fremhever som “det viktigste bidraget til en samlet fremstilling om emnet”, er det påfallende hvor lite historisk kontekstualiserende fremstillingen er. Referansene for de “seks til åttetusen år gamle” helleristningene i Finnmark blir “runebomme-maleriene” på trommene beslaglagt på 1600 og 1700-tallet, og *vice versa*.<sup>1004</sup>

---

<sup>999</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81.

<sup>1000</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81.

<sup>1001</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 82.

<sup>1002</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 82. Mine kursiveringer.

<sup>1003</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 83–85.

<sup>1004</sup> Svendsen skriver at den eldste bevarte samiske trommen dateres til “omkring 1000 år e. Kr”, Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 84. Han sikter her trolig til opplysninger om en tromme i *Historia Norvegie* fra slutten av 1100-tallet, se Rydving, *Tracing Sami traditions*, s. 43. Jeg har ikke funnet informasjon om noen bevart tromme med tilsvarende

Trommenes “figurverden” er mye rikere enn i “den nordskandinaviske helleristningskunsten”, skriver Svendsen, uten at dette fører til at sammenligningene trekker i andre retninger, selv om han innrømmer at forbindelseslinjene mellom trommene og helleristningene er uklare.<sup>1005</sup> Når det gjelder “rissekunst og ornamentikk” er det imidlertid “liten tvil om at teknikken overlevde misjonens og kristendommens omveltninger, slik at den kan ha en *ubrutt* tradisjon i flere tusen år”.<sup>1006</sup> Innfallsvinkelen er altså ikke det kryssfertiliserende ved kontaktsonene, men det som gripes som isolerte fenomen som har “overlevd” på tross av impulser “utenifra”. Dette er ikke ulikt omtalen av folkekunst i mange av oversiktsverkene om norsk kunsthistorie, her var ubrutt tradisjon også vektlagt, på en annen side ble det også blant en del av forfatterne understreket at evnen til å oppta nye elementer var en forutsetning for all kunstnerisk virksomhet, dessuten ble sjelden linjene trukket opp som ubrutte tradisjoner over flere tusen år.

Så fremheves “pionerene”: Turi, Skum og Savio. Det er disse kunstneres innsats Svendsen sikter til når han skriver at i perioden mellom 1900 og 1945 viste seg

de første spirer til fremveksten av en spesifikk samisk billedkunst. På en genuin måte, helt uten paralleller til og nesten uten faglig kontakt med kunstutviklingen ellers i Norden i samme periode. Samisk kunst utviklet seg fra et forutinntatt og tradisjonelt forankret samisk uttrykk til en frigjort og personlig kunst skapt av samiske kunstnere.<sup>1007</sup>

Lars Pirak (1932–2008) trekkes frem som den som videreførte tradisjonen fra Turi og Skum i Sverige.<sup>1008</sup> Mens Jåks i Svendsens fremstilling blir “den som introduserer ‘modernismen’ i samisk kunst” med sine verk fra 1970-tallet av.<sup>1009</sup>

---

datering som Svendsen nevner. Manker gjør så vidt jeg kan se ingen slike dateringer i *Die lappische zaubertrommel*.

<sup>1005</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 84.

<sup>1006</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 85. Min kursivering.

<sup>1007</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 82.

<sup>1008</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 86.

<sup>1009</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 86.

Her kommer altså for første gang en typisk kunsthistorisk epokebetegnelse inn i oversikten. Når Jåks blir den som *introduserer* modernismen i “samisk kunst” impliserer det en betydelig tidsforskyvning av modernisme som epokebegrep i forhold til dominerende bruk i øvrig kunsthistorie i Norge, som for øvrig allerede fremstilles som “forsinket” i forhold til såkalt “internasjonal modernisme”.<sup>1010</sup> For eksempel plasseres modernisme som tiden “da et nonfigurativt maleri for alvor ble aktuelt her i landet i 1950-årene” i *Norges kunsthistorie* fra 1983.<sup>1011</sup> I *Tidens øye* påpekes det at modernisme er det ordet som oftest går igjen i litteratur om det 20. århundres kunst, og begrepet relateres til -ismer som ekspresjonisme, dadaisme og surrealisme.<sup>1012</sup> Mer generelt sies det at begrepet kan assosieres med

de retninger som oppleves som typiske uttrykk for holdninger og forestillinger i det 20. århundret. Et trekk disse retningene har til felles, er at de i sin samtid ble oppfattet som klare brudd med kunsten inntil da. [...] Lenge ble modernisme i kunsten knyttet sammen med forestillinger om at forandringer i kunsten avspeilte et samfunn som skred fremover.<sup>1013</sup>

Men “i dag er modernismen blitt gammel”, heter det videre i *Tidens øye*.<sup>1014</sup> Danbolt bruker i sin *Norsk kunsthistorie* postmodernisme-begrepet som en “førebels nemning” om 1970- og særlig 1980-årene i Norge, om en reaksjon mot “modernismens dogmatikk”.<sup>1015</sup> Når det understrekes at betegnelsen bare brukes “foreløpig” er det i tråd med teoretiseringer som påpeker at forestillinger om at noe representerer noe “moderne”, “modernitet”, mens noe annet representerer noe “gammelt” og “tilbakelagt”, ikke nødvendigvis er forlatt. Eller som Bruno Latour skriver i *Vi har aldri vært moderne*, “postmodernismen er et symptom og ikke en frisk løsning. Den lever under den moderne Forfatning, men tror ikke lenger på de garantier den tilbyr”.<sup>1016</sup> En slik mistro til fortellingene som ble

---

<sup>1010</sup> Berg (red.), *Norges kunsthistorie: inn i en ny tid*, bind 7, s. 135.

<sup>1011</sup> Berg (red.), *Norges kunsthistorie: inn i en ny tid*, bind 7, s. 135.

<sup>1012</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 104.

<sup>1013</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 104.

<sup>1014</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 104.

<sup>1015</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 406.

<sup>1016</sup> Latour, *Vi har aldri vært moderne*, s. 67.

assosiert med modernitet og modernisme kan sies å ha gitt seg uttrykk via pluralisme, sjangerblanding og et bilde av fortiden som noe som ikke er tilbaketrukket, men snarere stadig nærværende og som Danbolt altså identifiserer å ha gitt seg uttrykk seg i en del kunst i Norge særlig i 1980-årene.<sup>1017</sup> Denne tendensen fremstilles i mange oversiktsverk som en reaksjon mot det som blir fremstilt som modernismens syn på kunst som et fremadstigende fenomen og som autonomt “rent” felt, assosiert med for eksempel kritikeren Clement Greenberg (1909–1994).<sup>1018</sup> Koefoed og Storm Bjerke benevner slike reaksjoner som “oppbrott fra modernismen”, et brudd de representerer med for eksempel kunstnere som Per Kleiva og Håkon Blekens arbeider fra slutten av 1970-tallet og begynnelsen av 1980-tallet.<sup>1019</sup> Dette er altså kunstnere i samme generasjon som Jåks. Kleiva er født i 1933, Bleken i 1929 og Jåks i 1932. Som Solhjell har påpekt kan Jåks sies å ha oppnådd anerkjennelse som billedkunstner i løpet av 1970-tallet.<sup>1020</sup> Som nevnt var Jåks representert med en retrospektiv utstilling i Museet for Samtidskunst på slutten av 1990-tallet, og hans kunstnerskap må sies å være en viktig del av samtidskunstscenen etter 1990. Ustvedt plasserer som sagt Jåks som en del av “ny norsk kunst” etter 1990, side om side med yngre kunstnere som Jon Gundersen født i 1942 og Børre Larsen født i 1952.

Hva betyr det når Jåks plasseres av Svendsen som den som *introduserer* modernismen i “samisk kunst”? Det virker utdatert i forhold til den potensielle plasseringene av Jåks sammen med samtidige kunstnere som Kleiva eller Bleken eller Gundersen eller Larsen. Svendsen skriver at “[b]egrepet modernisme, brukt i samisk sammenheng, er ikke uten videre sammenfallende med strømningene i

---

<sup>1017</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 322–327 og s. 406–409.

<sup>1018</sup> Se for eksempel Clement Greenberg, “Modernist painting” [1960], i Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, s. 85–94. At dette feltet i praksis aldri kan sies å ha vært helt autonomt er selvfølgelig også for lengst påpekt, det er her mer snakk om analytiske skiller. Se for eksempel Adamson, *Thinking Through Craft*, s. 10–14 for autonomi-diskusjonen. Se for eksempel James Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*, New York: Routledge, 2005, for mer om fortellinger om modernisme og postmodernisme.

<sup>1019</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 177–180.

<sup>1020</sup> Solhjell, “Samisk kunst i et sosiologisk og historisk perspektiv”, s. 35.

1950-tallets norske kunst”.<sup>1021</sup> Han ser likevel ut til å anlegge et modernismebegrep *delvis* i tråd med skisseringene av begrepet i oversiktsverkene over “norsk kunst” gjengitt over, når han videre under overskriften “Samisk modernisme” skriver at “også Savio ble kjent og berømt for sine såkalte ‘ikke-samiske’ motiv”, og videre at både Jåks og Oddmund Kristiansen “utvikler på ulike måter slike ‘ikke-samiske’ motiv”.<sup>1022</sup>

Når det gjelder “samisk modernisme” er det altså ikke nødvendigvis “nonfigurativitet” som er kjennemerket, slik det var i *Norges kunsthistorie*, men fravær av det som oppfattes som samiske motiv. Igjen blir hovedspørsmålet om noe samisk eller “ikke-samisk” kan gjenkjennes i kunsten. Det er også påfallende at det *ikke* er Kristiansens arbeider fra 1950- eller 1960-tallet, som for eksempel befinner seg i Nasjonalmuseets samlinger og som nevnes i *Østbys Norges kunsthistorie*, som fremheves.<sup>1023</sup> Altså er det ikke verkene fra den perioden som sammenfaller med det som gripes som modernistisk nonfigurativt maleri i øvrig norsk sammenheng, men en monotypi, *Vintertema XV*, fra 1996 som trekkes frem: “Kristiansen viser en overbevisende beherskelse av et nonfigurativt og abstrakt uttrykk i sine monotypier fra sine senere år”.<sup>1024</sup>

Det er altså ikke den eldre Kristiansen, som var veletablert som kunstner på 1950-tallet, og hans arbeider fra denne tiden, som blir fremstilt å “introdusere modernismen” i “samisk kunst”, men Jåks, med sine arbeider fra 1970-tallet og fremover. Svendsen gir ikke egentlig noen forklaring i denne teksten på hvorfor han vil ha Jåks som anfører for “samisk modernisme” og ikke for eksempel Kristiansen og hans tidligere verk. I en senere tekst i festskriftet til Jåks i forbindelse med hans 70-års dag, strever Svendsen videre med å identifisere “Modernisme i samisk kunst”.<sup>1025</sup> Her nevnes Kristiansen som en kunstner som

---

<sup>1021</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 86.

<sup>1022</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 86.

<sup>1023</sup> Kristiansen ble blant annet kjent for sine nonfigurative glassmalerier i Molde kirke som stod ferdig i 1957, og det er som tidligere nevnt dem Østby fremhever i sitt oversiktsverk fra 1977, *Østby, Norges kunsthistorie*, s. 248.

<sup>1024</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 86–87.

<sup>1025</sup> Svendsen, “Modernisme i samisk kunst”, i Bjarne Eilertsen, et al., (red.), *Ofelaš: Iver Jåks. Veiviseren*, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2002, s. 148–154.



var “direkte involvert” i 1950- og 1960-tallets modernisme i “norsk kunst”, men igjen påpeker Svendsen at “modernismebegrepet i samisk sammenheng” ikke uten videre er sammenfallende med strømningene i denne perioden i “norsk kunst”.<sup>1026</sup> Svendsen ser altså Kristiansen som forankret i “norsk kunst” og fremhever at han “hovedsakelig arbeidet utenfor de samiske områdene”.<sup>1027</sup> Når Kristiansen ikke bodde i Sápmi og når han ikke som Savio hadde gjenkjennelige samiske motiv i mange av sine kunstverk (selv om fraværet av slike motiv jo var et av kriteriene Svendsen satte opp for “modernisme”), blir det kanskje vanskelig for forfatteren å plassere ham i kategorien “samisk kunst” før den tydelig institusjonaliseres senere på 1970 og 1980-tallet, siden forfatteren heller ikke noe sted har definert sitt begrep til analysens formål, uten at dette er noe Svendsen direkte tar opp til diskusjon.

Når det kommer til Jåks har Svendsen derimot ikke slike problem, “[h]an [Jåks] fremstår faktisk som en genuin skaper av samisk kunst, allerede før det samiske språket hadde utviklet et ord for den virksomheten han bedrev”, og “[m]an kan gjerne si at i dette ligger det klare avantgardistiske aspekter”.<sup>1028</sup> Jåks plasseres med andre ord som “modernist” fordi han ses som fornyer av den *samiske* tradisjonen han anses å stå i forlengelsen av, mens Kristiansen er vanskeligere å plassere i en slik direkte forbindelseslinje til samisk kultur. Dermed representerer Jåks for Svendsen “den individuelle frigjøringen fra duodji-tradisjonen”.<sup>1029</sup> Det er altså på dette grunnlaget modernismen i “samisk kunst” identifiseres her. Modernisme forbindes i noen av kunsthistoriens fortellinger blant annet med “brudd med kunsten inntil da” og “forestillinger om at forandringer i kunsten avspeilte et samfunn som skred fremover”, som det het i *Tidens øye*.<sup>1030</sup> Med andre ord griper Svendsen *duodji* som den etablerte tradisjonen å bryte med når han skal fremstille “samisk kunst” langs en egen

---

<sup>1026</sup> Svendsen, “Modernisme i samisk kunst”, s. 151.

<sup>1027</sup> Svendsen, “Modernisme i samisk kunst”, s. 151.

<sup>1028</sup> Svendsen, “Modernisme i samisk kunst”, s. 152.

<sup>1029</sup> Svendsen, “Modernisme i samisk kunst”, s. 153.

<sup>1030</sup> Koefoed og Storm Bjerke, *Tidens øye*, s. 104. Se også Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*, s. 69–74.

utviklingslinje, og ikke kunsthistorien for øvrig. Dette kommer svært tydelig frem i Svendsens tekst, når han skriver det er “et generelt karakteristisk trekk ved modernismen” at den er et “oppbrudd fra tradisjon”.<sup>1031</sup> Men et virkelig brudd med *duodji* klarer han altså ikke å finne hos Jåks. Dermed blir Jåks den som “introduserer modernismen i samisk kunst”, men som “oppbrudd eller revolt” skjer “fremveksten av modernismen først med [...] dannelsen av Samisk kunstnergruppe av 1978”.<sup>1032</sup>

Når Svendsen har fått lokalisert modernismen i “samisk kunst”, introdusert med Jåks og videreført av Samisk kunstnergruppe, avslutter han sin oppramsing av momenter til en “samisk kunsthistorie” med å peke utover Sápmi: “I dag har samene, som kjent, folkerettslig status som urfolk. Den samiske kunsten må i dag derfor betraktes i et internasjonalt perspektiv, som ‘urfolkskunst’”, skriver Svendsen, og fortsetter:

I dag er samisk billedkunst del av og bidragsyter til en global kunstscene, der utfordringen består i å uttrykke samisk forståelse av ulike aspekter ved tilværelsen. Vi kan si at samisk kunst i løpet av få år har utviklet seg fra å være en kuriøs minoritetskultur til å bli en deltagende, meningsberettiget og aktuell urfolkskunst på en global kunstscene.<sup>1033</sup>

Denne plasseringen av samisk kunst som urfolkskunst er en diskusjon jeg kommer tilbake til mot slutten av neste kapittel.

### **Oppsummerende betraktninger**

Irene Snarby har pekt på at det er et paradoks at Jåks så gjerne blir fremhevet som en modernistisk kunstner. Hvorfor blir han ikke grepet for eksempel som en foregangsfigur i postmodernistisk sammenheng, spurte hun i et foredrag på en av konferansene i SARP-prosjektet.<sup>1034</sup> Hun stilte dette spørsmålet i en forbindelse

---

<sup>1031</sup> Svendsen, “Modernisme i samisk kunst”, s. 150.

<sup>1032</sup> Svendsen, “Modernisme i samisk kunst”, s. 150. Min kursivering.

<sup>1033</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 90.

<sup>1034</sup> Irene Snarby, “Iver Jåks’ art presented as modernism”, Sámi art: perspectives on the indigenous and the contemporary, international conference, Tromsø 21. November 2012. Se

med en utstilling på Nordnorsk Kunstmuseum, *Iver Jåks. Rekonstruert* fra 2010. I katalogen ble Jåks skulptur *Nr. 1* fra 1998 sammenlignet med Henry Heerup (1907–1993) sin skulptur *Korset (Lille mand)* fra 1938, og Jåks' kunstnerskap relatert til såkalte modernister som Henry Moore (1898–1986), Jean Arp (1886–1966) eller Cobra-gruppen (1948–1951).<sup>1035</sup> Internasjonale modernister som Moore hentet “impulser fra ikke-vestlige kulturer”, blant annet ved å oppsøke British Museum påpeker kurator Charis Gullickson i katalogen.<sup>1036</sup> “Tilsvarende hentet Jåks inspirasjon fra samisk kultur”, skriver hun videre, “forskjellen er at Jåks selv hadde bakgrunn i samisk kultur, mens Moore så det utenifra”.<sup>1037</sup> Men i fremstillingen blir bruken av egen kultur noe Jåks får øynene opp for ved at “[f]remtredende kunstnere som tidligere hadde benyttet elementer fra forskjellige kulturer i kunsten, viste Jåks denne muligheten”.<sup>1038</sup>

Jåks' relasjon til eldre kunsthistorie er naturligvis både interessant og relevant å utforske. Samtidig kan en befestning av Jåks som en etterfølger i modernisttradisjonen, som Snarby påpekte, kanskje tilsløre noe av originaliteten ved kunstnerskapet hans. Jåks' arbeidsmetode i relasjon til egne samiske kunnskapstradisjoner og praksiser behøver naturligvis ikke å gripes som noe han har “lært” av Moores feiring av det han i tråd med sin samtid omtalte som “primitiv kunst”.<sup>1039</sup> Moores kunstnerskap blir gjerne plassert i relasjon til modernismens primitivisme, utforsket for eksempel av New Yorks Museum of Modern Art i den omdiskuterte utstillingen “*Primitivism*” in 20th century art. *Affinity of the Tribal and the Modern* i 1984, der Moore fikk en sentral plass.<sup>1040</sup>

---

også Irene Snarby, “Duodji as Sami experiences in contemporary art: Jaskadit jorrà jurdda/Stille vender tanken (Silently the thought turns) by Iver Jåks”, i Hansen (et al), *Beauty and Truth*, s. 19.

<sup>1035</sup> Charis Gullickson og Knut Ljøgdø (red.), *Iver Jåks: rekonstruert*, Tromsø: Nordnorsk kunstmuseum, 2010. Se også Charis Gullickson, “Den moderne samiske kunstens far”, i *Kunstforum*, nr. 1, 2014, s. 26–27.

<sup>1036</sup> Charis Gullickson “Iver Jåks: rekonstruert”, i Gullickson og Ljøgdø (red.), *Iver Jåks*, s. 20.

<sup>1037</sup> Gullickson “Iver Jåks: rekonstruert”, s. 20.

<sup>1038</sup> Gullickson “Iver Jåks: rekonstruert”, s. 20.

<sup>1039</sup> Se Henry Moore “Primitive art” fra 1941, gjengitt i antologien redigert av Jack Flam og Miriam Deutch, *Primitivism and Twentieth-Century art: A Documentary History*, Berkeley: University of California Press, 2003, s. 267–271. Her henviser han blant annet til Leonhard Adams bok *Primitive art* fra 1940, som jeg diskuterer i neste kapittel.

<sup>1040</sup> William Rubin, “*Primitivism*” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*, New York: Museum of Modern Art, 1984, s. 595–614. Se også Clifford, *The Predicament of Culture*, s.

Jåks kunstnerskap kan like gjerne ses som aktiv stillingtagen til og forstyrrelse av slike tradisjoner, som hentet “impulser” fra objekter fra “forskjellige kulturer” som inspirasjon, samtidig som disse ble regulert til en egen kategori som samlerobjekt i kategorien “primitiv kunst”.<sup>1041</sup>

Slik kan assosiasjonene like gjerne gå i retning av andre samtidige kunstnere som synes å reflektere både over “egne” kulturelle tilknytninger og “utenforståendes” resepsjon av “forskjellige kulturer” i kunsthistorien, slik for eksempel Jimmie Durhams treskulpturer fra 1980-tallet har blitt tolket.<sup>1042</sup> Dette er verk som sammenfaller tidsmessig med Jåks skulpturer på en annen måte enn kjerneverkene i Moores produksjon. I en slik internasjonal sammenligning blir Jåks en tidlig aktør i bevisst kunstneriske forstyrrelse av noen aspekter som gjerne forbindes med modernismen. Noe Høydalsnes allerede har påpekt:

Nå er det ikke særlig vanskelig å betrakte Jåks’ arbeider i relasjon til 1980- og tidlig 1990-tallets utbredte modernisme- og modernismekritiske tolkningskontekster: Mange av skulpturene kan leses som kritisk betonte tematiseringer av dette spenningsfeltet, nedfelt i relasjoner som fragment/helhet, prosess/produkt, høykultur/folkekultur, sentrum/periferi, autonomi/heteronomi.<sup>1043</sup>

Men, hevder hun videre, “[s]aken er bare at dette i liten grad er gjort innenfor den kunsthistoriske Jåks-resepsjonen”.<sup>1044</sup>

Sett i tolkningene som Snarby og Høydalsnes lanserer blir ikke Jåks en “forsinket” modernist, som må lære moderniststrategier av andre, men en av de tidlige aktørene som reflekterer kritisk over denne etablerte tradisjonen, det som for eksempel *Tidens øye* griper som “oppbrott frå modernismen” og videre “inn i eit nytt årtusen”. Men Jåks blir som sagt ikke plassert i slike forbindelser i denne boken, snarere tvert i mot blir han plassert i bokens begynnelse som en del av en

---

189–214. Se også Høydalsnes, *Mellom tid og sted*, s. 65, for den kunsthistoriske resepsjonen av Jåks med referanser til modernisme og primitivisme.

<sup>1041</sup> Se kapittel 6 for mer om denne kategorien.

<sup>1042</sup> Se for eksempel presentasjonen av Jimmie Durhams, *Choose any three* fra 1989 på Whitney Museum of American Arts nettside i forbindelse med Whitney-biennalen i 2014, “Jimmie Durham”, *Whitney Biennial*, <http://whitney.org/Exhibitions/2014Biennial/JimmieDurham>, sist besøkt 02.01.2015. Se også Laura Mulvey (red.), *Jimmie Durham*, London: Phaidon, 1995.

<sup>1043</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 66.

<sup>1044</sup> Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 66.

egen “lukket” samisk tradisjon, som forholder seg til helleristninger og veidekultur, eller til “urfolkskunstnarar i andre land” som “samarbeid mellom dei ulike folkeslaga på Nordkalotten”, men helt uten relasjon til den øvrige fortellingen om kunsthistorien i Norge og kunsthistorien forøvrig.

Det er en lignende strategi som blir valgt i Svendsens artikkel fra 2001. Svendsens “momenter” til en “samisk kunsthistorie” blir i svært liten grad relatert til fenomen utenom samiske kontekster. I stedet reguleres samiske forhold til et eget lukket rom, der fenomen eller gjenstander og kunstnere forklares gjennom relasjoner internt i samiske samfunn og gjerne over svært lange tidsspenn, men sjelden via historiserende perspektiv i relasjon til øvrige kontekster i samtiden eller tendenser i kunsten ellers. Som hos Manker fremstilles hele perioden frem til kunstnere som Turi, Skum og Savio dukker opp, uten særlig bruk av historiserende grep. I stedet brukes begrep som “eldgammel” eller “ubrutt tradisjon”.<sup>1045</sup>

Problemer som oppstår når “samisk kunsthistorie” skal risses opp som lukket fenomen, som bare skal reagere på fenomen internt i det samiske samfunnet, blir tydelige i Svendsens forsøk på å identifisere “modernisme i samisk kunst”, når *duodji* må bestemmes som tradisjonen kunsten skal frigjøre seg fra, istedenfor at den øvrige kunsthistorien plasseres som tradisjonen å bryte med. Dermed tildekkes noen av de potensielt subversive sidene ved Jåks kunstnerskap. Nettopp relasjonen til *duodji* kan jo ses som en av de sidene som gjør at hans kunst bryter med og beveger på noen forestilte dikotomier i kunsthistorien. Slik kan Jåks snarere sies å foregripe tendenser i dagens kunstverden, eksempelvis den påståtte uthulingen av skiller mellom “kunst” og “håndverk” i internasjonal samtidskunst, som Adamson som nevnt forsøker å beskrive. Dette synes å stemme overens med et poeng Maja Dunfjeld gjør i 2002, i det nevnte festskriftet til Jåks, når hun peker på en rapport fra Norsk kulturråd som identifiserer en

---

<sup>1045</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 84–85.

tendens til at “i de senmoderne samfunnene oppheves grensene mellom de ulike uttryksformer på tvers av sjargong”.<sup>1046</sup> Og hun påpeker at:

Dette ser jeg ikke som noe nytt og særegent. I de samiske samfunnene har vi alltid hatt utøvere som behersker flere sjangre. Det er en del av tradisjonen og stemmer overens med [...] kunstnerne Iver Jåks’ og Åge Gaups beskrivelse av *duodji*-begrepet. Begrepet uttrykker mangfold. Det å mestre flere sjangre er tradisjon i samisk kultur.<sup>1047</sup>

Det blir dermed et paradoks, slik jeg også synes å se i Danbolts bok, at det som i mange tilfeller ellers i kunsthistorien blir grepet som innovasjoner eller trekk ved samtidskunsten, i fremstillingen av “samisk kunst” blir grepet som tradisjon som noe som står i motsetning til modernitet, og som kunsten må frigjøres fra, selv når det er tidsmessig sammenfall mellom disse tendensene i “samisk kunst” og i samtidskunsten for øvrig.

Når Danbolt i sin oversikt over “norsk samtidskunst” påpekte hvordan “samiske kunstnarar har eit dobbelt medlemskap som kan skape problem for dei”, synes dette også å kunne identifiseres som en problemstilling for de kunsthistoriske oversiktsverkene.<sup>1048</sup> Undersøkelsen av samiske forholds plass i oversiktsverkene viser at dersom samiske forhold blir artikulert i verkene er det som hovedregel som *eget* fenomen, nettopp slik Danbolt påpekte en fare for at kunne skje som følge av den to-institusjonelle samiske kunstsituasjonen i museumssektoren. Det vil si at “samisk kunst” kanskje er i ferd med å inkluderes som “eget kapittel” i oversiktsverkene og det finnes også spede anslag til at “samisk kunsthistorie” kan tre frem som eget oversiktsverk. Men som kontinuerlige innslag i diakrone oversikter over det som betegnes som “Norges kunsthistorie”, “norsk kunsthistorie” eller lignende, er samiske forhold sjelden artikulert. Det er en tendens til at når samiske forhold skal diskuteres skjer det som eget fenomen, ikke som noe som ses i relasjon til bokens øvrige fortelling. Eksempelvis er historien om Samisk kunstnergruppe ikke blitt en del av

---

<sup>1046</sup> Maja Dunfjeld, “Sárgu ja duojar: Tegner og kunsthåndverker”, i Eilertsen, et al., (red.), *Ofelaš*, s. 73.

<sup>1047</sup> Dunfjeld, “Sárgu ja duojar”, s. 73.

<sup>1048</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 176.

fortellingen om en den politiske kunsten på 1970 og 1980-tallet i disse oversiktene, selv om deres aktiviteter førte til institusjonelle endringer av kunstsystemet i Norge. I denne sammenhengen kan det også nevnes at Alta-aksjonene som et politisk fenomen som blant annet førte til gjennomgripende endringer for det politiske systemet i Norge heller ikke er inkludert som en del av politisk eller historisk kontekst i oversiktsverkene. Slik også *duodji* er fraværende som benevnelse knyttet til bestemte praksiser, kunnskapsfelt og gjenstandsgrupper i den generelle fortellingen om norsk kunsthistorie.

Både Danbolt og Svendsen refererer til at Synnøve Persen skal ha gitt uttrykk for “det samiske” som noe begrensende. “Fri meg fra det samiske”, har hun uttalt, noe begge siterer og relaterer til spørsmål om synlig samiskhet i arbeidene, men jeg lurer på om dette utsagnet også kan være uttrykk for frustrasjon over å stadig bli regulert til et eget samisk felt.<sup>1049</sup> Med det mener jeg at kunsten hennes sjeldnere synes å bli diskutert i relasjon til kunsthistorien forøvrig, eller til det hun kaller “en vestlig kunsttradisjon” som hun sier hun ser seg i forlengelsen av, men oftere som en del av interne samiske forbindelseslinjer. I alle fall er dette en tendens jeg mener å ha funnet i gjennomgangen av oversiktsverkene, at artikulering av samiske forhold blir et spørsmål om enten-eller istedenfor både-og. Noe som gir seg uttrykk i at når samiske forhold skal drøftes blir denne drøftingen gjort på bestemte plasser dedikert til diskusjon av slike spørsmål – ikke også som en kontinuerlig del av spørsmål knyttet til kunsthistorien for øvrig.

---

<sup>1049</sup> Synnøve Persen sitert i Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 165 og i Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 91.

## Kapittel 6. Utsyn: “Samisk kunst” i globale sammenhenger

“Det er i dag en tendens til at samisk kunst – på død og liv – må være *global*. Altså, en verdenskunst, som viser at en ikke er dårligere enn de andre, de ‘der ute’”.<sup>1050</sup> Sitatet fra forfatter og journalist John Gustavsen peker på noe som synes å være et vesentlig trekk i fremstillingen av “samisk kunst” slik den fremtrer i kildene jeg har undersøkt, at den gjerne settes i “globale” sammenhenger, ikke bare i dag, som Gustavsen skriver, men også i tidligere fremstillinger.

Harry Fett satte “samenes kunst” i sammenheng med det han kalte “moderne paleolittkunst”, som han mente fantes “forskjellige steder på vår klode” i sin samtid.<sup>1051</sup> Også på andre måter kan samiske gjenstander sies å ha blitt satt i globale sammenhenger. Mens mange objekt som i utgangspunktet var laget som noe annet enn “kunst” jamfør kunstbegrepet post 1750, fikk merke kunstbegrepets tilbakevirkende kraft og inngikk i fortellinger om “norsk kunst”, ble gjenstander som ble sett å representere samisk kultur ofte behandlet i etnografiske diskurser, for eksempel av Manker eller andre, slik jeg skisserte i forrige kapittel.<sup>1052</sup> På Etnografisk Museum, der få gjenstander fra øvrige norske kontekster inngikk, ble gjenstander fra samiske kontekster satt i sammenheng med gjenstander fra verden utenfor Europa. Dette er sammenhenger samiske gjenstander fortsetter å inngå i ved Kulturhistorisk museum i dag, som det fremgår av kapittel 3, og som det fremgår av presentasjonen av den etnografiske samlingen på museets hjemmeside: “Det finnes 55 000 gjenstander i etnografisk

---

<sup>1050</sup> John Gustavsen, “Bro til samisk billedkunst” i *Gáldu: Magazin for Kompetansesenteret for urfolks rettigheter*, 2011, <http://www.galdu.org/web/index.php?odas=5041&giella1=nor>, sist besøkt 20.04.2014. Min kursivering.

<sup>1051</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 232, s. 235.

<sup>1052</sup> Se for eksempel Gutorm Gjessing, “Norwegian contributions to Lapp ethnography”, i *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 77, nr. 1, 1947, s. 47–60, for flere eksempler på diskusjon av samisk materiale i en etnografisk diskurs. Se særlig s. 52–53 for plassering av materiale som omtales som “crafts, industrial arts and dress”.



samling. Den favner bredt og inneholder blant annet en kongedrakt fra Liberia, kroppsmaske fra Mosambik, *samisk kunsthåndverk* og japanske masker”.<sup>1053</sup>

Også når bøker som Universitetsbiblioteket i Tromsø definerer som “samisk kunst” er å finne i rommet med navnet *Álgoálbmotlatnja – Urfolksrommet*, og ikke blant de øvrige bøkene i kategorien “kunst (Norge)”, er det uttrykk for en plassering i sammenhenger med relasjoner utenfor Norge som ikke den øvrige kunsten i landet inngår i.<sup>1054</sup> I *Urfolksrommet* står bøkene i kategorien “samisk kunst” mellom bøker biblioteket kategoriserer som “kunst, etniske grupper”, “barnekunst” og “primitiv kunst”, slik det fremgår av hyllelisten som er å finne på bokreolen, se ill. 48. Majoriteten av biblioteksbøkene om kunst, enten de er klassifisert etter nasjonalstatlige relasjoner eller som “verdenskunst”, eller bare som “kunst”, er imidlertid plassert i de generelle hyllene for kunst, men “samisk kunst” plasseres altså ikke der.<sup>1055</sup>

Eksempelene jeg har trukket frem til nå kan likevel ikke tolkes som eksempler på nøyaktig det samme. At Universitetsbiblioteket i 2008 bestemte seg for å la bøkene om “samisk kunst” inngå i verdensomspennende relasjoner i et eget *Urfolksrom* kan ikke leses som indikasjoner på det samme som da *Etnografisk Museum* ble etablert med utgangspunkt i samiske gjenstander på midten av 1800-tallet, eller som eksempler på det samme som da Fett plasserte “samenes kunst” med kategorien “moderne paleolitikunst” i 1940. Men det peker på noen tendenser som kan være interessante å undersøke med historiserende perspektiv, ikke bare for å få frem likheter, men også for å få frem viktige forskjeller.

Jeg vil i dette siste kapitlet av avhandlingen utforske noen aspekt ved det som kan kalles globale sammenhenger i fremstillinger av “samisk kunst”. Nå

---

<sup>1053</sup> “Etnografisk samling”, *Kulturhistorisk museum*, <http://www.khm.uio.no/forskning/samlingene/etnografisk/>, sist besøkt 11.07.2015. Min kursivering.

<sup>1054</sup> *Álgoálbmotlatnja – Urfolksrommet*, blogg: <http://httpbo000blogspotcom.blogspot.no/>, sist besøkt 23.07.2015.

<sup>1055</sup> Se for eksempel Nelson, *The Map of Art History*, s. 29–33 eller Anders Ørom “Kunsten at organisere viden om kunsten”, i *Biblioteksarbejde*, vol 23, nr. 65, 2003, s. 61–76, for mer om bibliotekers kategorisering av bøker om kunst.

vender jeg med andre ord blikket utover fremstillingen av “samisk kunst” i norske sammenhenger, samtidig som jeg forsøker å ikke miste av syne funn fra gjennomgangen hittil. At kategorien “samisk kunst” dukker opp sammen med kategorien “primitiv kunst” etter nyorganiseringen av deler av Universitetsbibliotekstes litteratur i 2008, peker på noen forbindelser som gjør det nødvendig å undersøke også begrepet “primitiv kunst”. Det skal jeg forsøke å gjøre ved å gå nærmere inn på den allerede nevnte boken *Primitive Art*, av Leonhard Adam, som utkom i 1940. Gjennom en sammenligning med Harry Fetts begrep “paleolittkunst” i teksten som utkom samme år, forsøker jeg å få et grep om både Adams og Fetts begrepsbruk, samt om formasjonens historie og noen av dets materialiseringer mer generelt, for eksempel i form av museer og samlinger. Deretter forsøker jeg å sette Urfolksrommet i en historisk kontekst. Som James Clifford, Ronald Niezen og andre har påpekt kan et internasjonalt urfolksbegrep sies å ha tredd frem i takt med globaliseringsprosesser de siste 40–50 årene.<sup>1056</sup> Parallelt med dette kan det sies å ha blitt utviklet et begrep om “urfolkskunst” med globale konnotasjoner, noe som diskuteres i kapittelets avsluttende del.

### **Fremstilling av “primitiv kunst”**

Som blant annet Høydalsnes’ undersøkelse viser, har fremstillinger som kan relateres til primitivistisk tankegods en lang historie i europeisk representasjon. Kategorien “primitiv kunst” reflekterer det evolusjonistisk og hierarkisk orienterte tankesettet jeg presenterte kort i forbindelse med forskningsetiske betraktninger i innledningskapittelet. Meta-narrativet om progresjon – fortellingen om at ting, samfunn og/eller individ utvikler seg fra et opprinnelig, enklere stadium til et senere, mer avansert stadium – krever at det finnes et nullpunkt, noe å vikle seg ut fra, som kan være målestokken for det antatte fremskrittet, og dette tilbyr begrepet om primitivitet. Fortellingsmønsteret har

---

<sup>1056</sup> Se for eksempel James Clifford, *Returns*, s. 13–88 og Ronald Niezen, *The Origins of Indigenism: Human Rights and the Politics of Identity*, Berkeley: University of California Press, 2003, eller Svein Jentoft, Henry Minde og Ragnar Nilsen (red.), *Indigenous Peoples: Resource Management and Global Rights*, Delft: Eburon, 2003.

mange genealogier, men som antropologen Shelly Errington påpeker, manifesterer det seg tydelig i det som gjerne kalles “det lange 1800-tallet” (ca. 1789–1914), en periode som sammenfaller med europeisk kolonialisering, industrialisering, nasjonsbygging og såkalt modernitet.<sup>1057</sup>

Ideen om at “folk” eller “kulturer” kunne gripes som “kulturfolk” eller “naturfolk”, som “siviliserte” eller “primitive”, som “moderne” eller “opprinnelige”, og at dette gav materielle utslag, slik at artefakter også kunne leses og ordnes i henhold til slike utviklingsskjema, ligger til grunn for noen tidlige kunsthistoriske standardfortellinger, slik James Elkins har vist i *Stories of art*. Middelalderkunst kunne for eksempel karakteriseres som “primitiv” i sammenligning med den påfølgende renessansekunsten, og så videre, men selv om en slik bruk av adjektivet fortsatte å gjøre seg gjeldene, kom etter hvert “primitiv kunst” som egen kategori til å bli særlig stabilisert rundt noen referenter. I en dominerende bruk ble begrepet trukket fastere inn i ideen om at det fantes folk i samtiden, ulike steder i verden, som var “primitive” og at det var tingene de laget som termen skulle favne. Etter hvert materialiserte en slik bruk seg i form av bøker, utstillinger, institusjoner, og så videre, og i form av objekter som på ulike måter ble plassert med termen, og som i sin tur bidro til å materialisere og opprettholde formasjonen.<sup>1058</sup>

Historien om “primitiv kunst” kan i grove trekk gripes med James Cliffords distinksjon mellom estetiske og antropologiske diskurser. Der den førstnevnte styres av skjema som konsentrerer seg om formale eller estetiske kvaliteter, bygges sistnevnte opp rundt gjenstanders “kulturelle kontekst”.<sup>1059</sup> Dette er selvfølgelig forenklinger, men anvendelig for å avgrense min undersøkelse her, som fokuserer på en liten del av det som kan kalles en estetisk diskurs, selv om bruken av begrepet har overlapp mot antropologiske – så vel som for eksempel

---

<sup>1057</sup> Shelly Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkely: University of California Press, 1998, s. 12–17.

<sup>1058</sup> Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 4–43. Se også for eksempel Clifford, *The Predicament of Culture*, s. 189–251; Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago: University of Chicago Press, 1989, eller Marianna Torgovnick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.

<sup>1059</sup> Clifford, *The Predicament of Culture*, s. 198–200.

psykologiske, arkeologiske, religionsvitenskapelige, eller til og med naturvitenskapelige – diskurser. Som estetisk term periodiserer Errington “primitiv kunst” i tre faser. Mellom første og andre verdenskrig ble noen hoveddrammer for begrepet etablert:

the category of primitive art was in the process of being formed, its boundaries defined, its canonical criteria established (“authentic”, “primitive”). A taste for it in both collectors and artists was rather avant-garde, and its history in this phase deeply intertwined with that of modernism in mainstream art.<sup>1060</sup>

Det var i denne første perioden kunstnere som Picasso “oppdaget” masker fra det afrikanske kontinent i Musée d'Ethnographie du Trocadéro, og det var i denne perioden “primitivisme” kom på plass som en kunsthistorisk betegnelse for å gripe det som ble, og fortsatt gjerne blir, ansett å være en kunstnerisk retning, blant annet noen ganger brukt for å omtale Picassos såkalte afrikanske periode.<sup>1061</sup> Den andre fasen omfatter de neste tretti årene etter andre verdenskrig, da hadde “primitiv kunst” blitt naturalisert og alminneliggjort, da “collectors, curators, scholars, and the public alike accepted the category as established and valid and explored ‘its’ meanings in multitude of celebratory exhibitions, catalogues, and scholarly writings”.<sup>1062</sup> Det var i denne perioden Henry Moore laget mange av sine mest kjente figurer og han skrev sitt essay om “primitiv kunst”, som var en betegnelse han medga at han ikke likte.<sup>1063</sup> Første halvdel av 1980-tallet markerer denne fasens kulminasjon og avslutning, med den nevnte utstillingen “*Primitivism*” in 20th century art: *Affinity of the Tribal and the Modern* i 1984 og de viktige diskusjonene den førte til.<sup>1064</sup> Den tredje perioden er den Errington er inne i når hun skriver på slutten av 1990-talet, når

---

<sup>1060</sup> Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 6.

<sup>1061</sup> Se for eksempel Østby, *Verdens kunsthistorie*, s. 336.

<sup>1062</sup> Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 6.

<sup>1063</sup> Moore, “Primitive art”, s. 267.

<sup>1064</sup> Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s 1–4. For eksempler på kritikker utstillingen medførte se for eksempel Clifford, *The Predicament of Culture*, s. 189–214; Thomas McEvelley, “Doctor, lawyer, Indian chief”, i *Artforum*, nr. 23, 1984, s. 54–60 eller Hal Foster, “The ‘primitive’ unconscious of modern art”, i *October*, vol. 34, 1984, s. 45–70.

termen “primitiv” er forkastet, nye termer er kommet til og politiske endringer har funnet sted, men formasjonen fortsetter å gjøre seg gjeldende på ulike vis.

Da Fett brukte betegnelsen “moderne paleolittkunst” i 1940, befant han seg helt i begynnelsen av den andre fasen i periodiseringen over, men begrepet “primitiv kunst” synes ikke å manifestere seg like tydelig i kunstdiskusjonen i Norge som i den angloamerikanske diskusjonen som Errington i hovedsak konsentrerer seg om. Det er som sagt interessant at Penguin-boken *Primitive Art*, skrevet av Leonhard Adam, utkom samme året som Fett utgav sin artikkel, særlig siden Adam også inkluderer samiske forhold i sin bok, noe jeg straks kommer tilbake til. Kunsthistorikeren Jaynie Anderson beskrev i 2011 Adams bok som “unprecedented in its global approach to primitivism”, og den var som nevnt et referanseverk for en kunstner som Moore.<sup>1065</sup> Boken utkom i flere opplag etter 1940, og ifølge kunsthistoriker Ruth B. Phillips var *Primitive Art* fortsatt et standardverk da hun begynte på sin doktorgrad om “afrikansk kunst” på 1970-tallet.<sup>1066</sup>

Hvordan definerer Fett sitt begrep? Som diskutert i kapittel 4, skriver han om “paleolittkunst” som noe som har funnet sted i fortiden, samtidig som han finner den i sin samtid i det han kaller “levende paleolittikum”, som han tydeligvis mener samisk kultur tilhører, sammen med “i de folkestammers kunst som lever langs Sibirs, Nord-Amerika og Grønlands store vidder op mot Polhavet”, men som han også mener finnes andre steder på kloden. Adam går mer problematiserende til verks. Han har dedikert et kapittel til spørsmålet “What do we mean by primitive art?”<sup>1067</sup> Dette er dessuten et spørsmål han fortsetter å diskutere

---

<sup>1065</sup> Anderson, “The creation of indigenous collections in Melbourne”, <http://actesbranly.revues.org/332>.

<sup>1066</sup> Ruth B. Phillips, “Aesthetic primitivism revisited: the global diaspora of ‘primitive art’ and the rise of indigenous modernisms”, i *Journal of Art Historiography*, vol. 12, 2015, s. 24. Andreopplaget av Adams *Primitive Art* ble trykket i 1942, før en revidert og forstørret utgave kom i 1949. Tredje utgave, ytterligere revidert og forstørret, utkom i 1954. Boken utkom også i flere utgaver på flere språk etter Adams død i 1960, Anderson, “The Creation of Indigenous Collections in Melbourne”, <http://actesbranly.revues.org/332>.

<sup>1067</sup> Leonhard Adam, *Primitive Art*, Harmondsworth: Penguin, 1949, s. 25–32. Jeg referer altså her til 1949-utgaven av *Primitive Art* fordi det er denne som finnes i Universitetsbiblioteket i Tromsø, jeg har imidlertid tidligere lest gjennom 1940-utgaven og finner ikke signifikante forskjeller mellom disse to utgivelsene.

utover i boken. Han understreker at det er forskjell på “primitiv” som en betegnelse på europeisk steinalder og på “primitiv” om “the native races of Africa, South Seas, America and certain parts of Asia”, men finner likevel en fellesklassifikasjonen som hviler på “the stage of their cultural development”.<sup>1068</sup> Dermed blir “primitive” definert av Adam som “all those tribes who are outside the spheres of (a) modern European civilization, and (b) the great oriental civilizations”.<sup>1069</sup> Selv om han understreker at det ikke er noen grunn til å tro at steinalderens samfunn i det som i dag omtales som Europa var identiske med dagens samfunn noen steder utenfor Europa (eller utenfor “the great oriental civilizations”), hevder han likevel at arkeologiske funn viser at de må ha hatt mye til felles.<sup>1070</sup> Fetts og Adams fremstillinger hviler altså begge på det evolusjonistisk-hierarkiske tankegodset som preget deres samtid, som måler andre samfunn utfra en allerede etablert europeisk målestokk for progresjon, slik at alt som skiller seg fra denne må komme til kort, eller rettere sagt *kortere*, på utviklingsskalaen.

Spørsmålet om slike samfunn, som ble ansett som “fremmede” fra et europeisk perspektiv, kunne sies å ha “kunst” ligger bak kategoriseringer som “primitiv kunst”. Kunst ble sett som noe essensielt og universelt – dermed kunne Adam skrive at “[t]he oldest work of art in the world which can be traced to-day belong to the Upper Palæolithic period”.<sup>1071</sup> Bak betegnelsen “primitiv kunst” brukt om dette materialet ligger det implisitt at dette var “kunst” som ikke var laget som kunst i det senere autonomiserte og institusjonaliserte systemet, men som ble grepet som en av foranledningene til et slikt system, som et steg på veien mot en stadig mer fullverdig kunst, i det kunsthistoriske hovednarrativet som Elkins har beskrevet som en *utvikling* mot stadig mer naturalisme, skissert i forrige kapittel.<sup>1072</sup> Men også andre steder i verden i Adams samtid fantes gjenstander og praksiser som ikke samsvarte med kunstsyste­met i europeisk forstand, men

---

<sup>1068</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 25.

<sup>1069</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 27.

<sup>1070</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 27.

<sup>1071</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 25.

<sup>1072</sup> Elkins, *Stories of art*, s. 60–63.

som sett fra europeiske perspektiv likevel bekreftet at kunst var universelt, noe som fantes til alle tider på alle steder, og som i modernistisk orientert estetikk kunne betraktes på bakgrunn av formale kvaliteter, uten å nødvendigvis ta hensyn til kontekstene gjenstandene hadde inngått i.<sup>1073</sup> Både Adam og andre forfattere i sjangeren anerkjenner at betegnelsen “primitiv kunst” er problematisk, og at det bare er fra et utenifra-perspektiv at det gir mening å forene alle de ulike gjenstandene og praksisene fra forskjellige steder i verden under betegnelsen. Det er for “oss”, for vi’et i Adams tekst, at betegnelsen gir mening, ikke nødvendigvis for aktørene som har laget dem:

Scientifically speaking, there is no one element in common to all the various branches of primitive art; but their mere *foreignness* in form and content seem to link them together in *our* mind for the purposes of art criticism. The link, however, is extraneous to the works themselves. It depends on *us* and *our* attitude to them.<sup>1074</sup>

Han er altså svært bevisst på at “primitiv kunst” er en kategori konstruert for å dekke et ønske om å favne andre praksiser og gjenstander enn de billedkunstbegrepet i Europa i sin tid ble institusjonalisert for å gripe. Favningen fungerer til at forståelsen av kunst som universelt fenomen slik kan opprettholdes.

Adam fortsetter i boken å utforske “primitiv kunst” i relasjon til det han finner som overlappende eller kontrasterende fenomen eller begrep. Han skriver om psykoanalyse i forhold til “primitiv kunst”, eller forholdet til det som kalles “barnekunst” eller “bondekunst”, men finner ikke “primitiv kunst” å være fullstendig sammenfallende med det som gjerne gripes med disse begrepene, selv

---

<sup>1073</sup> Som Errington har vist, førte denne overføringen av en modernistisk fundert estetikk til at visse objekter eller sider ved objektene ble foretrukket, de som samsvarte med etablerte europeiske skjema, der synssansen, objektets visuelle kvaliteter, var styrende. Gjenstandenes potensial til å gjøre seg godt på en monoton veggflate, eller som frittstående skulpturelt objekt, og at de var laget i holdbare (og gjerne verdifulle) materialer, var viktig for utstillere og for samlere. Errington beskriver hvordan det var standardpraksis for kunsthandlere “to strip African artifacts of their soft and fibrous parts, rendering them starkly modern-looking and preserving or creating a particular aesthetic”, Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 81.

<sup>1074</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 30. Mine kursiveringer. Se også for eksempel Erwin O. Christensen som skriver: “We cannot properly divide art into primitive and civilized; the difference is one of philosophy and not of art, which is essentially an integrated whole”, Erwin O. Christensen, *Primitive Art*, New York: Crowell, 1955, s. 8.

om han ser likhetstrekk.<sup>1075</sup> Det termen peker på for Adam er først og fremst noen gjenstander og praksiser hos “the native races of Africa, South Seas, America and certain parts of Asia”.<sup>1076</sup>

Men det er ikke alle praksisene hos disse folkene som kvalifiserer som “primitiv kunst” for Adam. Kunst laget som kunst i det europeiske systemet på disse stedene (altså “Africa, South Seas, America and certain parts of Asia”) interesserer ham sjelden. Dette kunne bare bli imitasjon av “the white man’s way” og var ikke virkelig “primitiv kunst”, mente han. Dette uttrykker han emblematiske i en senere utstillingskatalog utgitt av Nasjonalgalleriet i Melbourne:

The main thing we should remember when we are confronted with works of primitive art is that this is the only original contribution which primitive man can make towards human culture in general. Otherwise, a tribesman may surprise us by his learning ability, some gifted individuals may excel in special achievements, here and there we may find an outstanding artist of “primitive” origin, say, a musician or perhaps a painter who has learned the white man’s vision and technique. However, in all these cases the best that could be achieved is the successful imitation of the white man’s ways, whether there has been systematic education or merely careful observation on part of the tribesman. But in the realm of his own tribal art primitive man is original, although techniques are traditional [...], and although many primitive styles are conventionalized.<sup>1077</sup>

Det som karakteriserer det Adam griper med termen er at det først og fremst dreier seg om gjenstander laget som noe annet enn billedkunst, eller med andre ord, bruksgjenstander laget i et bestemt samfunn for bruk i det samfunnet gjenstanden ble tenkt å tilhøre. Som både Errington og Sally Price har påpekt var det særlig gjenstander med det som aktørene i “primitiv kunst”-sjangeren oppfattet som en religiøs eller rituell bruk i lokalsamfunnet som fikk innpass i kategorien.<sup>1078</sup> Gjenstander laget for salg, enten det dreide seg om gjenstander laget for salg i et internasjonalt kunstmarked eller til turister på besøk i området,

---

<sup>1075</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 45–91.

<sup>1076</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 25.

<sup>1077</sup> Adam, *Exhibition of Works of Primitive Art*, McAllan Gallery, National Gallery of Victoria, Melbourne, 1955, s. 7.

<sup>1078</sup> Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 89–92; Price, *Primitive Art in Civilized Places*, s. 37 – 55



ble bare unntaksvis regnet til kategorien, både av Adam og av andre aktører.<sup>1079</sup> Gjenstandene ble også forent av en bestemt materialtype. Som hovedregel i Adams fremstilling er de laget i naturmaterialer. Materiale og teknikk ble tenkt å gjenspeile tilvirkerens omgivelser: “Before he can begin an artwork he [the primitive artist] has first to collect manufacture and prepare his tools and his material, and usually he has to do all this single handed”.<sup>1080</sup> Noen fellestrekk ved “primitiv kunst” klarer altså Adam likevel å finne, til tross for forbeholdene over. Ett trekk gjenfinner han ved all *autentisk* “primitiv kunst”:

the spontaneity and absolute sincerity of the primitive artist [...] a really ‘primitive’ artist will never intentionally devise a new style, technique or vision, just to arouse a sensation among his fellow-tribesmen.<sup>1081</sup>

Slik autentisk og tradisjonsbundet “primitiv kunst” ble imidlertid sett å være truet av modernisering:

Already ethnographical dealers find it hard to procure primitive objects of real value [...]. Most of what is available to-day is of inferior quality, made carelessly for globe-trotters by modern methods, and with *European* tools [...]. Before long modernization will have reached the few tribes in Africa, Indonesia, New Guinea and Australia, where genuine primitive art is still alive.<sup>1082</sup>

Adam inkluderte som sagt samiske forhold i slike sammenhenger. Avsnittet som inkluderer “the Lapps of northern Scandinavia” utgjør en liten del av Adams

---

<sup>1079</sup> Se for eksempel Ruth B. Phillips og Christopher B. Steiner, “Art, authenticity, and the baggage of cultural encounter”, i Phillips og Steiner (red.), *Unpacking Culture*, s. 9–13. Se også Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 72–73 eller Clifford, *The Predicament of Culture*, s. 222–226.

<sup>1080</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 33.

<sup>1081</sup> Adam, *Primitive Art Exhibition*, Melbourne: Melbourne National Gallery & National Museum of Victoria, 1943, s. 2.

<sup>1082</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 231. Min kursivering. Som Errington har påpekt er metaforen om “døende kulturer” del av en markedsdynamikk. Mens det i et individorientert kunstmarked gir økt markedsverdi at kunstneren er død, er det i markedet for “primitiv kunst” – eller det som i dag betegnes med andre begrep, men som har beholdt mange av de samme mekanismene og der mange av de samme objektene fortsetter å sirkulere – kulturene eller “tradisjonene” som dør, noe som gir økt etterspørsel etter objektene som regnes som “autentiske” og “sjeldne”, Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 118–136.

oversiktsverk, cirka en halv side til sammen.<sup>1083</sup> Denne minimale plasseringen kan slik jeg ser det karakterisere samiske konteksters plass i kategorien generelt. Jeg har også gjennomgått en rekke andre bøker om “primitiv kunst” og selv om samiske forhold tydelig har blitt gitt en plass i formasjonen, opptar slike kontekster ofte bare noen linjer i de større fortellingene.<sup>1084</sup> Kjerneområdene for det som ble kalt “primitiv kunst” er andre steder enn i Sápmi. “The most important primitive art centres” er Ny Guinea i Melanesia og Kongo-området i Sentral-Afrika, skriver Adam.<sup>1085</sup> Samisk kultur ses som en del av “arktisk kultur”, slik også Fett gjorde, og ofte får gruppen Adam omtaler som “Eskimoer” representere nordområdene.<sup>1086</sup> Han presenterer samiske forhold i kapittelet om Asia, som en del av underkapittelet “Recent Primitive Art in Asia”.<sup>1087</sup> Samiske forhold ses her som en del av nord-asiatisk kultur, altså som en del av den arktiske delen av dette området, som også ses i relasjon til Nord-Amerika:

Similar conditions in the arctic and the subarctic regions have produced a similar mode of life, and correspondingly, similar primitive cultures in Northern Asia as well as North America, so the term ‘arctic culture’ has been introduced in anthropology. It means that the influence of environment has brought about a specific type of material culture, but also a particular mental outlook of the populations. We have to take into account also that in both continents the peoples of the extreme north belong to the Mongolian race [...]. For transport all the northern peoples use sledges drawn by dogs in arctic America, and by reindeer in the Old World. Raw materials are: bone, walrus ivory, animal skin, sinews, wood and birch bark. [...] The

---

<sup>1083</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 149–150.

<sup>1084</sup> Jeg kan nevne et lite utvalg av bøkene jeg har gjennomgått, i tillegg til de som foreløpig er nevnt: Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo: Aschehoug, 1927; Douglas Fraser, *Primitive Art*, London: Thames and Hudson, 1962; Paul S. Wingert, *Primitive Art: Its Traditions and Styles*, New York, Oxford University Press, 1962; Anthony Forge (red.), *Primitive Art & Society*, London: Oxford University Press, 1973. Gene H. Blocker *The Aesthetics of Primitive Art*, Lanham: University Press of America, 1994. Disse bøkene trekker ikke inn samiske kontekster, men det gjøres derimot i: Herbert Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, München: Delphin-Verlag, 1923; Sigvald Linné og Gösta Montell (red.), *Primitiv konst: konst och konsthantverk hos primitiva folk*, Stockholm: AB Bokverk, 1947; Andreas Lommel, *Shamanism: The Beginnings of Art*, New York: McGraw-Hill, 1967 og Philip Rawson (red.), *Primitive Erotic Art*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1973, bare for å komme med noen eksempler.

<sup>1085</sup> Adam, *Primitive Art Exhibition*, s. 1.

<sup>1086</sup> Adam, *Primitive Art Exhibition*, s. 1. Se for eksempel også Christensen, *Primitive Art*, eller Fraser, *Primitive Art*.

<sup>1087</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 149.

westernmost exponent of arctic culture is in Europe – that of the Lapps of northern Scandinavia. Their existence rests entirely upon the reindeer.<sup>1088</sup>

Selv om han påpeker at “westernmost exponent of arctic culture” befinner seg i Europa, er det altså som *noe annet*, som en del av Asia og som del av et nordlig folk, tilhørende “the Mongolian race”, samiske forhold presenteres i boken. Av samisk “materiell kultur” er det bare kniven han diskuterer:

They have a peculiar type of dagger, with an iron blade and a haft and sheath of bone. These sheaths are always decorated with engravings, in which scenes of Lappish life, but especially reindeer are depicted. Material, technique and models are all very similar to Eskimo work.<sup>1089</sup>

Slike graveringer med reinsdyr eller “scenes of Lappish life” er illustrert med tegningene på en kniv som skal tilhøre en Miss Marion G. Anderson-samling i London.<sup>1090</sup>

Både hos Adam og hos andre som har skrevet om samiske kontekster med “primitiv kunst” som rammeverk, er det tydelig å se hvordan den generelle og verdensomspennende, men likevel sterkt avgrensede kategorien har virket formende for utvalg og fremstilling. Når samiske forhold skal løftes frem som en del av den transnasjonale kategorien “primitiv kunst”, trekkes noen sider frem, mens andre undertrykkes, forskjeller og likheter oversettes inn i de skjema kategorien angir. I likhet med utstillingen *Arktis* som siden 1990-tallet blir vist i Kulturhistorisk museum, som jeg diskuterte i kapittel 3, er også Adams “arktiske kultur” i 1940 ganske fritt for eksempelvis industri, bydannelser og nasjonalstatlig infrastruktur. Folkene i Arktis bruker i Adams fremstilling sleder trukket av hunder eller reinsdyr, og han ser samenes eksistens å hvile utelukkende på reinsdyret. Og råmaterialene er de som finnes i naturen i området (bein, dyrehud, sener, tre og bjørkenever), mens industrielle eller importerte materialer i hovedsak er fraværende.

---

<sup>1088</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 147.

<sup>1089</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 150.

<sup>1090</sup> Adam, *Primitive Art*, s. 149.

Når han skriver om den samiske kniven trekker han ikke frem egennavn, slik det heller ikke gjøres andre steder i boken. Samiske metoder for tilvirkning av kniver var i 1940 en anerkjente praksis og det var vanlig blant mange aktører å signere sine kniver, som ble laget for salg.<sup>1091</sup> Bare for å trekke frem noen få eksempler var Jon Pålsson Fankki (1880–1960) og Nils Nilsson Skum kjente knivmakere som signerte sine verk i tiden da Adam skrev. Sammenlignet med andre oversiktsverk over kunst som forsøker å være globale – som *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*, for å ta et kjent eksempel – er det et påtagende fravær av egennavn eller andre angivelser av subjektposisjoner i Adam sin bok. Et annet trekk ved boken er at den er lite historiserende. Det tidligere nevnte kunsthistoriske utviklingsnarrativet, der noe fremstilles å bevege seg fra det enkle (“primitive”) mot noe senere og mer avansert, finnes i liten grad. Dette er kanskje en logisk følge av at “primitiv”, selve nullpunktet, nettopp er demarkasjonskriteriet for fremstillinger av denne typen. Om kunsten fremstilles i et utviklings skjema risikerer forfatterne rett og slett å skrive gjenstandene ut av kategorien de søker å undersøke. Germain Bazin (1901–1990), kunsthistoriker og sjefkurator ved Louvre, skrev i sitt kunsthistoriske oversiktsverk i 1959, i kapittelet med tittelen “The arts of the uncivilized peoples”: “This art is also characterized by having *no history*”.<sup>1092</sup> Bazin mener at historien til de bruksobjektene som defineres som kunst med europeiske perspektiv “have long been forgotten in native cultures”.<sup>1093</sup>

Fetts fremstilling skiller seg fra Adams ved å være svært sentrert rundt subjektposisjoner. Som tidligere nevnt var dette en sentral innfallsvinkel både i hans doktorgradsavhandling, der han forsøkte å gi en slags identitet til de

---

<sup>1091</sup> Ofte signert knivmakerne knivene med med innrissede med initialer, se for eksempel Kurt Kihlberg, *Duodji – slöjdens mästare: en bok om den magiska sameslöjden*, Rosvik: Förlagshuset Nordkalotten, 2003, s. 78, se særlig kapittelet “Samiska konsthandverkarens och slöjdares signaturer”, s. 136–140.

<sup>1092</sup> Germain Bazin, *A History of Art from Prehistoric Times to the Present*, Boston: Houghton Mifflin, 1959, s. 59. Min kursivering. Bazin karakteriserer også kunsten han plasserer i denne kategorien som anti-realistisk. Kjennetegnet ved stiliserte mønstre som gis symbolsk betydning, og ved at kunsten her fortsatt blir gitt “the sacred and magical meaning that it had in earliest times”, s. 58.

<sup>1093</sup> Bazin, *A History of Art from Prehistoric Times to the Present*, s. 59.

anonyme skaperne av middelalderens treskulpturer i Norge, og når han skrev om folkekunst og forsøkte å identifisere individuelle mestere her.<sup>1094</sup> Fremstillingen i “Finnmarksviddens kunst” sentreres først og fremst omkring individ som Saba, Turi, Skum og ikke minst Savio, når det kommer til det han definerer som “samenes kunst”, selv om det også finnes eksempel på mer generelle fremstillinger – for eksempel finner han i “lappiske barnetegninger” en “levende titusenårig kunststil”, en stil han gjenfinner i “papirkniver med paleolittiske ristninger”, uten at tilvirkerne av disse sakene presenteres nærmere.<sup>1095</sup>

At fremstillingene fokuserer på dyremotiv synes å være Fetts hovedkriterium for betegnelsen “paleolittisk kunst”, og slike fremstillinger finner han som sagt både blant sine samtidige og i ristninger i stein fra tusenvis av år tilbake. Fett synes nærmest å tenke at det finnes en kollektiv evne til å fremstille reinsdyr nedfelt i den samiske befolkningen, og finner denne uttrykt i alt fra ristninger i fjell, berg og løse gjenstander til barnetegninger, eller hos samtidens profesjonelle billedkunstnere som Savio. Han kan dermed trekke opp en linje fra ristninger i stein til Savios reinsdyrfremstillinger, men det er først når Savios kunstnerskap skal presenteres at det kunsthistoriske utviklingsnarrativet legges på fremstillingen. I de øvrige fremstillingene synes ikke Fett å skille særlig på om det er fortidens ristninger eller samtidige tegninger han skildrer, motivet og stilen er den samme som fra titusen år tilbake, mener han.<sup>1096</sup>

Fett fokuserer imidlertid ikke på objektgruppene som Adam og majoriteten av andre forfattere i “primitiv kunst”-sjangeren først og fremst plasserer med begrepet, det vil si bruksobjekt i naturmaterialer, gjerne laget med helt andre hensikter enn som billedkunst i europeisk forstand og fremstilt som anonym kunst.<sup>1097</sup> Fett fokuserer på billedliggjøring utført med teknikker og i materialer som går igjen i kunsthistorien, som olje- eller akrylmaleri, tegning, eller tresnitt. Dette er materialer og praksiser som Adam karakteriserer som “the white man’s

---

<sup>1094</sup> Se for eksempel Harry Fett, “Blomstermesteren fra Ringebu”, s. 213–225.

<sup>1095</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 238.

<sup>1096</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 238.

<sup>1097</sup> Price, *Primitive Art in Civilized Places*, s. 56–67, s. 100–107; Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other tales of Progress*, s. 70–101; Clifford, *The Predicament of Culture*, s. 211.

way”, og som han dermed mener ikke virkelig tilhører kategorien “primitiv kunst”. Det er dermed *ikke* som kategori for å gripe *andre* praksiser og gjenstander enn det som vanligvis gripes med det europeiske billedkunstbegrepet at Fett anvender kategorien “paleolittisk kunst”, i motsetning til det Adam forsøker med sitt begrep om “primitiv kunst”. Fett synes å anvende betegnelsen først og fremst på basis av at han regner samene å være nærmere knyttet til fortiden, til paleolitt-tiden – eller til “urtiden”, som er begrepet han anvender når han beskriver et verk av Savio som “et urtidsmenneskets protest” – enn øvrige kunstnere i Norge, og ikke for å gripe praksiser som ikke samsvarer med det etablerte billedkunstbegrepet.<sup>1098</sup> Det er fordi han regner samisk kultur til det han kaller “levende paleolittikum” rundt om på kloden i samtiden at han bruker betegnelsen “paleolittisk kunst”, selv om dette er kunst laget på akkurat samme måte som majoriteten av annen kunst i kunsthistorien, slik Fett også understreker når han henviser til Savios kunst i samme “primitiv[e] tresnittsteknikk” som Edvard Munchs kunst.<sup>1099</sup> Men altså uten at Munchs kunst av den grunn karakteriseres som “paleolittisk kunst”.

### **Globale samlinger**

Selv om det var særlig etter andre verdenskrig at “primitiv kunst” ble etablert som en utbredt kategori i en estetisk diskurs, slik Errington og andre har påpekt, har etterspørselen etter gjenstander laget av folk omkring i verden som fra europeiske perspektiv ble plassert med betegnelser som “opprinnelige”, “primitive” eller “naturfolk” en lang historie. Som nevnt i kapittel 2, beklaget Etnografisk Museums direktør seg allerede i 1907 over at det ble utført “store razziaer” fra utenlandske museer og private samlere på jakt etter samiske gjenstander. Samiske saker ble altså ikke bare satt i globale sammenhenger i Norge, sammen med saker fra hele verden ført hit, de ble også ført ut av landet og satt i globale sammenhenger andre steder i verden. I 1938 registrerte Manker 81

---

<sup>1098</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 244.

<sup>1099</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 240.

samiske trommer i ulike samlinger rundt i Europa. Trommene befant seg i ulike typer museum og samlinger, men hovedvekten ser ut til å ligge på etnografiske samlinger.<sup>1100</sup> I tillegg til i de nordiske landene lokaliserte han trommer i England, Frankrike, Italia og Tyskland. Senere har arkeolog Gunilla Edbom gjort en undersøkelse av samisk materiale i samlinger i Europa. Hun forsøkte å få rede på om trommene Manker i sin tid lokaliserte fortsatt befant seg i disse samlingene, og i tillegg lokaliserte hun trommer i museum i Russland og Spania som ikke var registrert hos Manker.<sup>1101</sup>

Samiske gjenstander inngår også i samlinger utenfor Europa. Eksempelvis gir et søk på "Sámi" i Smithsonian Institution, Washington, sin samlingsdatabase 717 treff, av disse ser 156 treff ut til å være knyttet til det som søkemotoren definerer som "samisk kultur". Søk på "Saami" gir 44 treff og er alle knyttet til søkemotorens kategorisering "samisk kultur".<sup>1102</sup> Milwaukee Public Museum skal ha en av de største samlingene med samiske objekter i Nord-Amerika. Samlingen ble påstartet på slutten av 1800-tallet av samleren Adolph Meinecke (1830–1905) som importerte samiske gjenstander fra Tromsø.<sup>1103</sup> Jeg kjenner ikke til noen forsøk på kartlegging av samlinger utenfor Europa.

Etter hvert ble det etablert egne museer for estetisk betraktning av objekter som ble plassert med "primitiv kunst"-begrepet. I 1957 åpnet som tidligere nevnt The Museum of Primitive Art i New York. Leonhard Adam hadde allerede i 1943 tatt initiativet til det han selv kalte den første "universelle" utstillingen av "primitiv kunst": "There has never been a universal primitive art exhibition; thus it may be well said that the present one is the first of its kind not only in Australia

---

<sup>1100</sup> Manker, *Die lappische Zaubertrommel*, s. 447–852.

<sup>1101</sup> Edbom, *Samiskt kulturarv i samlingar*, s. 32, s. 49–50. Prosjektet Recalling Ancestral Voices, <http://www.samimuseum.fi/heritage/norsk/index.html>, siste besøkt 25.08.2015, fokusert på samlinger av samiske gjenstander i Norden. Se også Eeva-Kristiina Harlin og Anne May Olli, "Repatriation: political will and museum facilities", i Louise Tythacott and Kostas Arvanitis, *Museums and Restitution: New Practices, New Approaches*, Farnham: Ashgate, 2014, s. 57–70, for en oversikt over undersøkelser av samlinger. Også i denne diskusjonen fokuseres det på samlingene i Norge, Sverige og Finland.

<sup>1102</sup> Søk på "Sámi" og "Saami", i *Smithsonian Institution Collections Search Center*, <http://collections.si.edu/search/>, sist besøkt 12.08.2015.

<sup>1103</sup> Nancy Oestreich Lurie, *A special style: The Milwaukee Public Museum, 1882-1982*, Milwaukee: Milwaukee Public Museum, 1983, s. 15–16.

but even in the world”.<sup>1104</sup> Det viktigste prinsippet bak denne utstillingen var at fremstillingen ikke skulle følge noen geografisk eller etnografisk orden, ikke ordnes “according to tribes, or geographical areas [...] but be made according to formal similarities, or materials”, påpekte han i utstillingsforslaget.<sup>1105</sup> Og “[t]he principal should be aesthetic, and by no means ethnological”, skrev han til Nasjonalgalleriets direktør Daryl Lindsay (1889–1976).<sup>1106</sup> Materialet, som for det meste var lånt inn fra etnografiske samlinger, skulle stilles ut etter estetiske prinsipper, og ikke minst, det skulle stilles ut i Nasjonalgalleriet for kunst i Melbourne, der veggene ble strippet for de konvensjonelle kunsthistoriske veggbaserte objektene for å gi rom for den varierte objekt-kategorien “primitiv kunst”. Etterhvert bygget Adam opp en samling som i dag befinner seg i The Ian Potter Museum of Art i Melbourne, i samlingen som bærer navnet The Leonhard Adam Collection of International Indigenous Culture.

Museum of Primitive Art i New York ble stengt på slutten av 1970-tallet da det ble bestemt at samlingen, som i stor grad bestod av Rockefeller-familiens samling, skulle overføres til The Metropolitan Museum of Art, til det som i 1982 fikk navnet The Michael Rockefeller Wing of Primitive Art, men som i dag bare bærer navnet The Michael Rockefeller Wing. Samlingen er konsentrert rundt gjenstander fra Afrika, Oseania og Amerika og er i hovedsak utstilt etter de estetiske prinsippene skissert av Adam over.

En undersøkelse av samiske gjenstanders plass i samlinger med det som en gang ble klassifisert som verdensomspennende “primitiv kunst”, er så vidt jeg vet ikke utført. Jeg har vært i kontakt med kurator Joanna Bosse ved Ian Potter Museum som ikke finner gjenstander katalogisert som samiske i samlingen, men

---

<sup>1104</sup> Adam, *Primitive Art Exhibition*, s. 1. Før hadde slike utstillinger a) når de var estetisk innrettet, ikke vært universelle – eller “globale”, med dagens terminologi – det vi si, de hadde fokusert på spesifikke kontekster eller tradisjoner som “Negro sculpture” eller “Australian Aboriginal Art”, og b) når de var universelle, hadde de ikke i hovedsak vært estetisk innrettet, men etnografisk, det vil si at de hadde vært vist på etnografiske museer, med vekt på kulturell kontekst, ifølge Adam.

<sup>1105</sup> Adam i utstillingsskisser, sitert i Benjamin Thomas “Daryl Lindsay and the appreciation of indigenous art at the National Gallery of Victoria, Melbourne in the 1940’s: No mere collecting of interesting curiosities”, *Journal of Art Historiography*, nr. 4, 2011, s. 11

<sup>1106</sup> Adam i brev til Daryl Lindsay, sitert i Anderson, “The Creation of Indigenous Collections in Melbourne”, <http://actesbranly.revues.org/332>”.



hun utelukker likevel ikke at gjenstander knyttet til samiske kontekster kan finnes.<sup>1107</sup> Selv om samiske kontekster har vært knyttet til kategorien, slik for eksempel tekstene til Fett og Adam viser, synes ikke samiske gjenstander å ha noen hovedrolle i institusjonaliseringen av “primitiv kunst”, eller i det som Errington kaller “high primitive art”, som gjerne sentrerer rundt noen emblematiske objekter fra Afrika, Oseania og Amerika, som i The Michael Rockefeller Wing.<sup>1108</sup>

Bruken av “primitiv” om noen gjenstander og praksiser (fra noen folk noen steder i verden) karakterisert som “kunst” var omdiskutert også i begrepsbrukens kjerneperiode. Som Adam påpekte sprang kategoriseringen ut fra interessen for å karakterisere noen gjenstander og praksiser som kunst, samtidig som en anerkjente at dette var gjenstander og praksiser laget som noe annet enn billedkunst i institusjonalisert forstand. Denne interessen kom som regel fra det vi’et som hadde etablert kunst som en universell kategori i utgangspunktet. Jakten på kunst verden over ble slik en selvoppfylgende profeti: “The notion that art is a universal expression of the human spirit and almost everywhere to be found becomes a self-fulfilling prophecy. [...] Collectors and dealers search the world for art. And they find it”, skriver Errington.<sup>1109</sup> “Primitiv kunst” ble frem mot 1980-tallet et allment begrep for å favne distinksjonen mellom kunst som billedkunst, og “kunst” laget i tråd med andre praksiser i de kulturene som europeerne hadde definert som “primitive”, selv om det i mange sammenhenger ble uttrykt motforestillinger mot begrepet og selv om alternativ ble lansert. New Yorks Museum of Primitive Art skal i begynnelsen ha vært

---

<sup>1107</sup> Joanna Bosse, e-post 18. mai 2015.

<sup>1108</sup> Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 70. Andre eksempler på slike museer er Musée du quai Branly i Paris som jeg kommer nærmere inn på nedenfor; Museum of Primitive Art and Culture i Rhode Island som altså fortsatt har beholdt “primitive” i navnet; The Heard Museum i USA, som tidligere het The Heard Museum of Anthropology and Primitive Art; Musée Barbier-Mueller i Sveits og andre private samlinger av “so-called ‘primitive’ art”, som det heter på Barbier-Muellers hjemmeside, “The story behind a collection”, Musée Barbier-Mueller, <http://www.barbier-mueller.ch/vie-du-musee/presentation/historique/?lang=en>, sist besøkt 03.04.2015. Se Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and other Tales of Progress*; Price, *Primitive Art in Civilized Places* eller Torgovnick, *Gone Primitive*, for flere eksempler.

<sup>1109</sup> Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 117.

planlagt med navnet Museum of Indigenous Art, men dette ble den gang ansett som et mer kontroversielt navnevalg.<sup>1110</sup> I 1965 var en del av et nummer av tidsskriftet *Current Anthropology* dedikert til “The Problem of Primitive Applied to Art”, og her diskuterte antropologer så vel som kunsthistorikere og andre akademikere distinksjonsproblematikken.<sup>1111</sup>

Problemet med navngivningen viser seg i dag ved at noen museer unngår å kategorisere sitt gjenstandsfelt, slik for eksempel navnet “The Michael Rockefeller Wing” indikerer, som ikke avslører noe om samlingens fortid som “primitiv kunst”. Musée du quai Branly i Paris er naturligvis et annet kjent eksempel.<sup>1112</sup> Dette museet som åpnet så sent som i 2006, med en kunsthistoriker som direktør, er i hovedsak basert på samlingene til Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie og Musée de l’Homme.<sup>1113</sup> Museet har også verk som defineres som “contemporary aboriginal art”.<sup>1114</sup> Museet var planlagt som museum for *le arts premiers*, men endte opp med å få navn etter stedet ved Seinen der museet ligger, Quai Branly. Utfordringen med å benevne museet på en måte som tematisere dets innhold viser seg i noen tilfeldig utvalgte omtaler i forbindelse med åpningen. Mens *BBC* skriver at “Paris unveils tribal art museum” og *Financial Times* at “Paris welcomes new museum of indigenous art”, omtaler *Los Angeles Times* museet som “Paris’ new primitive-art museum”, mens

---

<sup>1110</sup> Robert Redfield (et al.), *Aspects of Primitive Art: Lecture Series Number One*, New York: The Museum of Primitive Art, 1959, s. 71.

<sup>1111</sup> Adriaan G. H. Claerhout (et al.), “Discussion of a problem posed by Adriaan G. H. Claerhout: the concept of primitive applied to art”, i *Current Anthropology*, vol. 6, nr. 4, 1965, s. 432–438.

<sup>1112</sup> Se for eksempel Sally Price, *Paris Primitive. Jacques Chirac’s Museum on the Quay Branly*, 2007, Chicago: The University of Chicago Press, 2007 eller Bjarne Rogan, “Branly - postkolonialt eller nykolonialt museum? Eller: hvorfor og hvordan den Edle Ville lever i beste velgående i hjertet av Paris”, i *Tidsskrift for kulturforskning* vol 7, nr. 4, 2008, s. 85–98.

<sup>1113</sup> Museet som i 1990 fikk navnet Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie ble grunnlagt på bakgrunn av utstillingen *Exposition coloniale internationale* i 1931, og har på folkemunne gått under navnet “kolonimuseet”. Musée de l’Homme åpnet i 1937 og overtok samlingen fra *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*. I 2012 ble det bestemt at museet ikke skulle nedlegges, men “gjenoppstå som et antropologisk museum for ‘menneskets naturhistorie””, Rogan, “Branly - postkolonialt eller nykolonialt museum?”, s. 86.

<sup>1114</sup> “Aboriginal works on the roof and ceiling”, i *Musée du quai Branly. A meeting point for cultures of the world*, <http://www.quaibrantly.fr/en/public-areas/aboriginal-works-on-the-roof-and-ceilings/>, sist besøkt 01.11.2015.

*New Zealand Herald* døper det “the Museum of Non-European Art”, under overskriften “Spoils of the colonies”.<sup>1115</sup>

Musée du quai Branly kan i likhet med Adam sin tekst illustrere samiske gjenstanders mellomposisjon, som satt i relasjon til Europa, men også plassert i sammenhenger utenfor Europa. Da Edbom i 2005 forsøkte å lokalisere Musée de l’Homme samiske samling, som tidligere hadde vært katalogisert sammen med gjenstander fra Asia, Grønland og Alaska, ble hun fortalt at gjenstandene som museet regnet tilhørende den samiske samlingen siden våren 2004 hadde vært innordnet i det som blir omtalt som den europeiske samlingen. Edbom fikk beskjed om at alle samlingene fra Musée de l’Homme utenom den europeiske samlingen skulle flyttes til Musée du quai Branly, mens den samiske samlingen skulle følge med den europeiske til et nytt museum i Marseille.<sup>1116</sup> Hvor denne samiske samlingen befinner seg i dag er imidlertid uklart. Museet i Marseille, Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (MuCEM) som åpnet i 2013, er særlig dedikert til middelhavskultur og samiske gjenstander ser ikke ut til å ha fått noen plass her. Musée du quai Branly har ikke samiske gjenstander utstilt i sin faste utstilling, men et søk i den digitaliserte samlingen gir mer enn tusen treff, dette ser i hovedsak ut til å dreie seg om fotografier fra *Voyage en Laponie du Prince Roland Bonaparte*, 1884.<sup>1117</sup> Samtidig skal “Sami people” ha

---

<sup>1115</sup> “Paris unveils tribal art museum”, i *BBC*, 20.06.2006, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/5097382.stm>, sist besøkt 20.08.2015; Martin Arnold, “Paris welcomes new museum of indigenous art”, i *Financial Times*, 20.06.2006, <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/1d90ca20-fff9-11da-93a0-0000779e2340.html#axzz3LZvww3OZ>, sist besøkt 20.08.2015; “France's new paeen to primitivism”, *Los Angeles Times*, 24.06.2006, <http://articles.latimes.com/2006/jun/24/entertainment/et-museum24>, sist besøkt 20.08.2015; Catherine Field, “Spoils of the colonies”, *New Zealand Herald*, 24.06.2006, [http://www.nzherald.co.nz/arts-literature/news/article.cfm?c\\_id=18&objectid=10388097](http://www.nzherald.co.nz/arts-literature/news/article.cfm?c_id=18&objectid=10388097), sist besøkt 20.08.2015.

<sup>1116</sup> Edbom, *Samiskt kulturarv i samlingar*, s. 33–34. Samlingen skal inneholde to samiske trommer og en rekke andre gjenstander og tekstiler. Samlingen skal også inneholde skjelettmateriale som deltakerne på Recherche-ekspedisjonen i hemmelighet gravde opp fra kirkegården i Kautokeino, samt to bemalte gipsavstøpninger av en jente og en gutt. Lars Levi Læstadius (1800–1861) skal ha beskrevet hvordan ekspedisjonen tok med seg sekker med kranier og bein fra kirkegården i Enontekiö, men det er uvisst hvor dette materialet havnet, Edbom, *Samiskt kulturarv i samlingar*, s. 33.

<sup>1117</sup> Søk “Saami”, i *Explorer les collections. Musée du quai Branly*, <http://collections.quaibrantly.fr/>, sist besøkt 04.03.2015. Fyrst Roland Bonaparte (1858-1924)

utgjort et fokus da Musée de l'Homme gjenåpnet sine dører høsten 2015, ifølge informasjon på det fransk-ledede forskningsprosjektet BRidging Indigenous and Scientific Knowledge about global change in the Arctic (BRISK) sin hjemmeside.<sup>1118</sup> En lokalisering og undersøkelse av den samiske samlingen som i sin tid skal ha tilhørt Musée de l'Homme, men som det er uvisst om fortsatt befinner seg der, strekker seg utover denne avhandlingens siktepunkt, men dette fremstår som svært viktig materiale for videre forskning.

### **Fremveksten av et globalt urfolksfelleskap**

Gjessing protesterte mot at samisk kultur ble klassifisert som en "fremmed kultur" i Norge på begynnelsen av 1950-tallet, da han argumenterte for at størstedelen av Etnografisk Museums samiske samling skulle overflyttes til Norsk Folkemuseum slik at samene kunne bli "stilt på likefot med andre norske borgere".<sup>1119</sup> Han fremførte det han mente var et ønske fra samiske aktører i samtiden, da han merket en "uvilje mot at samisk kultur var utstilt sammen med kulturformer fra negrer, indianerer og andre 'primitive'".<sup>1120</sup>

Som Pareli har påpekt kan Gjessings en gang så progressive formuleringer i ettertidens lys fremstå som i disharmoni med samisk strategi, som etter hvert ble nettopp å posisjonere seg som "noe annet" utenfor det norske fellesskapet, som

---

hadde i sitt reisefølge blant annet fotografen G. Roche: "Fotografiene, sammen med antropometriske målinger av en gruppe samer, skulle gi målbare resultater på samenes fellestrekk", heter det om Bonaparte sin samling slik den er presentert i Digitalt Museum, "Roland Bonaparte sin samling. Portrett av Jon Aslaksen Mienna, Aslak Jonsen Mienna og Per Nielsen Skom: inngår i Bonapartes sameportretter som nr. 99 Bonaparte", i *Digitalt Museum*, <http://digitaltmuseum.no/011013407743>, sist besøkt 23.01.2016.

<sup>1118</sup> "Reopening of the Musée de l'Homme. 17 October 2015", i *BRidging Indigenous and Scientific Knowledge about global change in the Arctic (BRISK)*, <http://www.arcticbrisk.org/node/118>, sist besøkt 06.03.2015. Det er ikke mulig å søke i Musée de l'Hommes samling, men den presenteres slik på museets hjemmeside: "The collections presented and preserved at the Musée de l'Homme revolve around the following themes: humans and our evolution as a species; humans and our relationship with the environment; human impact on the environment; and the ongoing construction of cultural identities", i "History of the collections", *Musée de l'Homme*, <http://www.museedelhomme.fr/en/collections/about-collections/history-collections>, sist besøkt 06.03.2015.

<sup>1119</sup> Gjessing til Det Akademiske Kollegium ved Universitetet i Oslo i 1951, sitert i Pareli, "En gamle blant nasjonalskattene", s. 93.

<sup>1120</sup> Gjessing, *Norge i Sameland*, s. 142.

en del av det som med dagens språkdrakt kan kalles et internasjonalt eller globalt urfolksfelleskap.<sup>1121</sup> Denne egenposisjoneringen må imidlertid ses som noe annet enn da Nielsen eller Fett eller Adam plasserte samisk kultur med den verdensomspennende “primitiv”-kategorien på første halvdel av 1900-tallet. Den “globale” tilnærmingen “innenifra” kom dessuten senere. Som det fremgår av kapittel 2 kan samisk strategi i alle fall til opp på 1950-tallet karakteriseres som forsøk på nettopp å stilles “på likefot” med “det norske” innenfor samme territorium. Historiker Henry Minde finner få tegn på at “samene selv sammenliknet sin situasjon med andre urfolk” før andre verdenskrig og mener det er først mot slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet at samisk politikk beveger seg i en mer internasjonal retning.<sup>1122</sup> Det var ikke selvsagt at samisk politikk skulle utvikle seg i retning av, og bli pådriver for, en internasjonal politikk slik at “samesaken ble en felles urfolkssak”, påpeker Minde.<sup>1123</sup> Fokstad skal på forespørsel ha uttrykt seg negativ til at ILO-konvensjon nr. 107, som ble behandlet i Genève i 1957, burde omfatte samene, da “den samiske befolkningen ville bli fornærmet om en ble sammenlignet med ‘innfødte’ og ‘stammefolk’ i Afrika og Australia”.<sup>1124</sup> Sett i lys av primitiv-diskursen og evolusjonsparadigmet er et slikt synspunkt forståelig. Fokstad ville som sagt vise at samene var et “kulturfolk”. Det dreide seg først og fremst om å etablere samisk kultur og språk som noe som kunne sidestilles med norsk kultur og språk, som to likeverdige kulturer innenfor samme territorium, i en tokulturell nasjonalstat, samt å styrke fellessamisk identitet og samiske institusjoner på tvers av de nordiske nasjonalstatene for å motvirke problemene nasjonalstatlige avgrensinger skapte for transnasjonale samiske forhold. I lys av evolusjonsparadigmet er det forståelig at Fokstad mente at dette ikke kunne skje ved å knytte samiske forhold

---

<sup>1121</sup> Pareli, “Museene og det kulturelle mangfoldet”, *Museumsnytt*, nr. 1, 2002, s. 11.

<sup>1122</sup> Minde, “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise”, s. 98; Henry Minde, “Samesaken som ble urfolkssak”, i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 28, s. 29–30.

<sup>1123</sup> Minde, “Samesaken som ble urfolkssak”, s. 21. Se også Henry Minde, “The making of an international movement of indigenous peoples”, i *Scandinavian Journal of History*, vol. 21, nr. 3, 1996, s. 221–246.

<sup>1124</sup> Minde, “Samesaken som ble urfolkssak”, s. 27.

tettere til en diskurs der de som ble definert som “innfødte” eller “stammefolk” var blitt plassert nederst på rangstigen.

Mindre enn to tiår senere ble imidlertid den internasjonale strategien valgt, og den viste seg vellykket for å sette samiske saker på dagsorden og stille makt bak kravene i Norge. Minde ser dette i lys av omfattende holdningsendringer, både i Sápmi og i Norge, som sammenfaller med “1968-generasjonens opprør”.<sup>1125</sup> Han trekker frem striden om utbyggingen av Alta-Kautokeino-vassdraget som avgjørende både for samisk valg av internasjonal strategi og for at norske myndigheter ble den først staten som ratifiserte ILO-konvensjon nr. 169 av 1989.<sup>1126</sup> Disse endringene kan sies å reflekteres på internasjonale nivå i overgangen mellom den andre og tredje fasen i Erringtons skjema skissert over, ved at termen “primitiv” foran “kunst” ble nærmest unisont forkastet på 1980-tallet. Det synes klart at den endelige forkastingen av begreper som “primitiv kunst” må ses i sammenheng med at de som fra nasjonalstatelige eller imperialistiske perspektiv hadde blitt plassert med slike hierarkiserende begrep maktet å oppnå noen juridiske og politiske rettigheter ved å forene sine krefter på internasjonale nivå.<sup>1127</sup>

Samene har med ILO-konvensjonen folkerettslig status som “urfolk” i Norge, med bakgrunn i ILO-definisjonen om “urfolk”:

Folk i selvstendige stater som er ansett som opprinnelige fordi de nedstammer fra de folk som bebodde landet eller en geografisk region som landet hører til da erobring eller kolonisering fant sted eller da de nåværende statsgrenser ble fastlagt, og som - uansett deres rettslige stilling - har beholdt alle eller noen av sine egne sosiale, økonomiske, kulturelle og politiske institusjoner.<sup>1128</sup>

---

<sup>1125</sup> Minde, “Samesaken som ble urfolkssak”, s. 28–29.

<sup>1126</sup> Minde, “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise”, s. 106–123. Se også Minde “Samesaken som ble urfolkssak”, s. 38.

<sup>1127</sup> Om denne historien på internasjonalt nivå, se for eksempel Minde, “The making of an international movement of indigenous peoples” eller Henry Minde, “The destination and the journey: indigenous peoples and the United Nations from the 1960s through 1985”, i Henry Minde (red.), *Indigenous Peoples: Self-determination, Knowledge, Indigeneity*, Delft: Eburon, 2008, s. 49–86.

<sup>1128</sup> “Hvem er urfolk?”, *regjeringen.no*, sist oppdatert 03.11.2014:

<https://www.regjeringen.no/no/tema/urfolk-og-minoriteter/samepolitikk/midtpalte/hvem-er-urfolk/id451320/>, sist besøkt 16.04.2016.

Et sentralt trekk i definisjonen er altså “om noen nåværende gruppe har en tilknytning til et bestemt område fra før de nåværende statsgrenser ble etablert i det aktuelle området”.<sup>1129</sup> På regjeringen.no, som er den offentlige informasjonstjenesten for regjeringen, departementene og Statsministerens kontor, understrekes det at det rettslig relevante er “hva som har skjedd fra i dag og tilbake til 1600/1700-tallet, og ikke om det er noen forbindelse mellom steinalderfolket for 10 000 år siden og dagens folkegrupper”.<sup>1130</sup> Poenget med definisjonen er altså ikke å avvise at det historisk sett har vært mange folkegrupper som har eksistert side ved side så langt tilbake som det er mulig å dokumentere i det området som i dag kalles Norge og/eller Sápmi, men at det finnes grupper som kan argumentere for en tilknytning til et bestemt område fra før de nåværende statsgrenser ble etablert.<sup>1131</sup> Som Minde påpeker definerte World Council of Indigenous Peoples (WCIP) på sitt stiftelsesmøte i 1974 begrepet “Indigenous Peoples” bredt nettopp med tanke på at folk i området kalt Europa også skulle kunne omfattes av begrepet, og ikke bare alle dem som fra slutten av 1400-tallet ble forsøkt erobret da europeere seilte over havet for å skape det de kalte “den nye verden”, eller som ble marginalisert eller forsøkt utryddet i de mange påfølgende oversjøiske nybygger- og/eller imperialismeprosjektene, prosjekt som de mange utvandrere fra Norge naturligvis også var del av.<sup>1132</sup> Men også i Europa forgikk rasisme og diskriminering. Som vist i kapittel 2 ble den samiske befolkningen i Norge fra 1800-tallet utsatt for en langvarig assimileringsspolitikk fra myndighetenes side, der de ble definert som “fremmede” og “usiviliserte”, og i noen sammenhenger

---

<sup>1129</sup> “Hvem er urfolk?”, *regjeringen.no*: <https://www.regjeringen.no/no/tema/urfolk-og-minoriteter/samepolitikk/midtpalte/hvem-er-urfolk/id451320/>.

<sup>1130</sup> “Hvem er urfolk?”, *regjeringen.no*: <https://www.regjeringen.no/no/tema/urfolk-og-minoriteter/samepolitikk/midtpalte/hvem-er-urfolk/id451320/>.

<sup>1131</sup> Se også Jonathan Friedman, “Indigeneity: anthropological notes on a historical variable”, i Minde (red.), *Indigenous Peoples*, s. 42–43.

<sup>1132</sup> Minde benevner dette som “the classic ‘blue ocean’ dogma”, Minde, “The making of an international movement of indigenous peoples”, s. 221. Se også Minde, “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise”, s. 102–103; Minde, “Samesaken som ble urfolkssak”, s. 27, s. 35–36.



plassert nederst i et rasehierarki og definert som uegnet til utvikling av språk og kultur.

Som antropolog Jonathan Friedman påpeker kan “indigenous peoples” og det assosierte begrepet “indigeneity” ses som pragmatiske forskjellskategorier som ikke viser til biologiske realiteter, men til politiske identiteter som er produkt av statsstrukturer og koloniale mønstre:

Indigenous peoples are not primarily self-defining populations, but categories that have been imposed by colonial orders, at least in the past centuries of the modern state [...]. The category is, however, subaltern and it implies thus that claims can be made in its name, that such populations can claim autonomy of one kind or another. And since it is a socially institutionalized category it can give rise to new identifications and even political claims by “outsiders” to indigenous status.<sup>1133</sup>

Selv om begrepet viser til mange av de samme gruppene som i sin tid ble plassert med det globale primitiv-begrepet, kan det ses som diametralt motsatt fordi det dreier seg om selvposisjonering, en posisjonering som likevel ikke er uavhengig av de samme maktstrukturene som skapte de foregående distinksjonene mellom “oss” og “dem”. I Friedmans forståelse er det også en dynamisk kategori som kan gi rom for nye “oss” og “dem” i takt med skiftende maktstrukturer. I en slik forståelse er altså veien lang fra dagens samiske og norske urfolksbegrep til *Urvolks*-termen fra Fichte, som i 1800-tallets nasjonalromantikk ble brukt om et engang “opprinnelig” folk som forskjellige senere folk (eller nasjoner) skulle stamme ned fra, slik for eksempel historikere i den norske historiske skolen forsøkte å plassere nordmenn som “germanske Urfolk”.<sup>1134</sup>

Dannelsen av et eget Urfolksrom ved Universitetsbiblioteket i Tromsø i 2008 kan ikke ses løsrevet fra historien om en selvdefinerende global urfolksbevegelse og samisk identifikasjon med denne. Da biblioteket omorganiserte deler av samlingen sin for å ordne et utvalg bøker etter tilhørighet med det som da ble definert som urfolk verden rundt, og med litteratur om samiske forhold som

---

<sup>1133</sup> Friedman, “Indigeneity: Anthropological notes on a historical variable”, s. 43–44

<sup>1134</sup> Munch, *Det norske folks historie*, s. 6–7.



kjernefokus, kan det samsvare med ønsker fra samiske aktører.<sup>1135</sup> Handlingen må derfor ses som noe ganske annerledes enn da for eksempel samiske gjenstander i hovedsak ble plassert på Etnografisk Museum og ikke i Kunstindustrimuseet eller i Folkemuseet. Samtidig illustrerer tilsynekomsten av kategorien “primitiv kunst” i denne utskillelsen i biblioteket Friedman sitt poeng om at distingveringen ikke kan ses løsrevet fra historien om “categories that have been imposed by colonial orders”.

### **Global urfolkskunst**

“Samene har, som kjent, status som urfolk. Den samiske kunsten må derfor betraktes i et internasjonalt perspektiv som ‘urfolkskunst’”, slik argumenterte som sagt Morten Johan Svendsen i *Kunst og Kultur* i 2001.<sup>1136</sup> For Svendsen følger det altså at samiske aktørers urfolksstatus leder over i en annen status for det han regner som “samisk kunst”. Dette blir for ham en “urfolkskunst” uavhengig av om det dreier seg om noe som kan kalles stedsforankrede, hjemlige eller indigene praksiser, eller om kunstnerne selv har plassert sin kunst med kategorien. Altså, fordi kunstnerne tilhører det som i dag defineres som urfolk følger det i dette perspektivet at kunsten de lager blir “urfolkskunst”, uten noe annet demarkasjonskriterium. Denne kategoriseringen brukes også omtalen av emnet “Samisk kunst” i Kunsthistorie ved UiT, som for høstsemesteret 2015 ble presentert som et emne som skulle gi en oversikt over “samisk kunst, særlig i nyere tid, med utgangspunkt i enkelte sentrale kunstnerskap og verk. Annen urfolkskunst, spesielt knyttet til nordområdene, vil også bli trukket inn”.<sup>1137</sup> Høstsemesteret 2014 ble emnet “Indigenous Art” arrangert: “The course is an

---

<sup>1135</sup> Se Bjørn Ola Tafjord, “Religionar og urfolk på bibliotek: om klassifikasjonar i eit religionsvitskapeleg landskap”, i *Chaos. Skandinavisk tidsskrift for religionshistoriske studier*, nr. 55, 2011, s. 71–91, for mer om prosesser og problemstillinger knyttet til omorganiseringen.

<sup>1136</sup> Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 90–91, se også Morten Johan Svendsen, “Global urbefolkningskunst”, *Dagbladet*, 12.05.1999,

<http://www.dagbladet.no/kultur/1999/12/05/185178.html>, sist besøkt 23.04.2015.

<sup>1137</sup> “KVI-2517 Samisk kunst - 10 stp”, *UiT. Norges arktiske universitet*, sist oppdatert 10.02.2016,

[https://uit.no/utdanning/emner/emne?p\\_document\\_id=407575](https://uit.no/utdanning/emner/emne?p_document_id=407575), sist besøkt 10.05.2016. Dette var et emne jeg ble satt til å undervise i høstsemesteret 2012.

introduction to the arts of indigenous peoples, especially those of the northern areas and the Sami”, med mye av den samme litteraturen som emnet “Samisk kunst” på pensumlisten.<sup>1138</sup>

Noen kunstnere synes å ha ambivalente forhold til generelle kategoriseringer av den typen som blir gjort hos Svendsen og i disse kunsthistorieemnene. Synnøve Persen uttrykker i Hansens bok fra 2007 skepsis mot å bli plassert med begrepet:

Begrepet urfolkskunst, som skal definere et slags kunstnerisk felleskap mellom urfolk fra hele verden, kompliserer saken enda mer, og er ytterligere med på å ekskludere oss fra den vestlige kunstverden. I begrepet urfolkskunst konstrueres et felleskap mellom folk fra den såkalte fjerde verden fordi vi alle har blitt språklig og kulturelt undertrykt, og ikke har fått utvikle vår egen kultur. Politisk kan vi kanskje ha felles interesser, men kunstnerisk?<sup>1139</sup>

Mens Geir Tore Holm i samme bok sier:

Urfolkskunst er et begrep jeg ikke uten videre vil akseptere. Personlig har jeg ikke store erfaringer med å møte andre urfolk. Jeg ser først og fremst at det er store forskjeller. På noe kan vi møtes og ligne hverandre, f. eks politisk, men å fremheve likheten betyr å undertrykke ulikhetene. Noe annet er det med kunst laga i en minoritetskontekst og som har med kolonialisme og undertrykkelse å gjøre. Det er kunst jeg føler meg assosiert med, som jeg kjenner meg igjen i, som jeg ser har noe med meg å gjøre.<sup>1140</sup>

Persen uttrykker en problemstilling som synes å vise seg på helt konkrete måter i Universitetsbibliotekets ordning etter 2008. Majoriteten av bøkene om det som der defineres som “samisk kunst” – for eksempel flere kataloger over Persens kunstnerskap – er nå fraværende i de allmenne bokhyllene for “kunst”, dit en kunsthistoriker naturligvis først vil gå for en generell oversikt over bibliotekets kunstillitteratur. Istedenfor er de plassert i avdelingen dedikert til det som

---

<sup>1138</sup> “KVI-2516 Indigenous Art - 10 stp”, *UiT. Norges arktiske universitet*, sist oppdatert 30.06.2015,

[https://uit.no/utdanning/emner/emne?p\\_document\\_id=370240](https://uit.no/utdanning/emner/emne?p_document_id=370240), sist besøkt 10.05.2016. Dette var et emne jeg ble satt til å undervise i høstsemesteret 2014.

<sup>1139</sup> Presen sitert i Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 91.

<sup>1140</sup> Holm sitert i Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 94.

defineres som urfolkslitteratur, en plassering der bøkene om kunst først fremtrer ved nærmere undersøkelse. At de handler om kunst har dermed blitt sekundært.

Selv om kunstnere uttrykker skepsis mot automatikk knyttet til egen identitet, internasjonal urfolksstatus og kunsten de lager, betyr det ikke at de ikke strategisk og veloverveid kan plassere seg i relasjon til urfolkskategorien i ulike sammenhenger. Både Holm og Persen var for eksempel representert i utstillingen *Maya, Sami, Barí, Wayúu, Yukpa, Añu. Arte Contemporáneo* som ble vist i Venezuela fra desember 2003 til april 2004, som satte kunsten i en internasjonal urfolkskontekst.<sup>1141</sup> Det de synes å opponere mot er potensialet for at det går automatikk i kategoriseringen på bakgrunn av identiteten som “samisk kunstner”. Forskere har, som Latour har vist, særlig effektive innskrivingsanretninger og kanskje kan Persens og Holms utsagn leses som motstand mot forenkling, naturalisering eller “sortboksing” av kategorier som “urfolkskunst”.

Samtidig virker den engelske kategorien “Indigenous art” å bli fremhevet som en signifikant kategori på den globale kunstarenaen. Årets konferanse arrangert av Association of Art Historians (AAH) i Edinburgh har en sesjon dedikert til temaet “the return of the ‘indigenous’”.<sup>1142</sup> I presentasjonen av sesjonen trekker organisatorene Birgit Mersmann og Elke Gaugele tråder til kunsthistoriker Hal Fosters analyse av det han griper som en etnografisk vending blant teoretikere, kunstnere og kuratorer på 1990-tallet. Foster advarer mot befestning av alteritetsposisjoner og styrking av markedslogikken som begreper som “primitiv kunst” bygde på.<sup>1143</sup> Mersmann og Gaugele spør i abstraktet til sin sesjon:

---

<sup>1141</sup> Se utstillingskatalog, Hernán Alvarado, Rolando Ixquiác Xicarác og Morten Johan Svendsen (red.), *Maya, Sami, Barí, Wayúu, Yukpa, Añu: arte contemporáneo*, Maracaibo: Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez, 2004.

<sup>1142</sup> Birgit Mersmann og Elke Gaugele “Localising Critical Studies. Decolonial perspectives on the return of the ‘indigenous’ in art history, textile and fashion studies”, AAH2016 Annual Conference and Bookfair, University of Edinburgh, 7–9 april 2016, <http://www.aah.org.uk/annual-conference/sessions2016/session18>, sist besøkt 21.01.2016.

<sup>1143</sup> Hal Foster, “The artist as ethnographer”, i George Marcus and Fred Myers (red.), *Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Hamburg: Peter Lang Verlag, 1995, s. 302–309. Se også Hal Foster, “The ‘primitive’ unconscious of modern art”, s. 45–70. Se for eksempel Kris Rutten, An van Dienderen og Ronald Soetaert, “Revisiting the ethnographic turn in

How can critical, indigenous and decolonising methodologies be turned into powerful critical methodologies without being absorbed by ethnographic self-fashioning, market-driven commodification, or utopian spiritual and political ideologies of community and nation building?<sup>1144</sup>

Mersmann og Gaugele definerer ikke indigenous-begrepet nærmere, trolig ønsker de å beholde dobbeltheten adjektivet har på engelsk.<sup>1145</sup>

I 2013 viste Nasjonalgalleriet i Canada utstillingen *Sakahàn. International Indigenous Art*. Den ble betegnet av arrangørene som “the largest-ever global survey of contemporary Indigenous art” og skulle være begynnelsen på en gjentagende kunstbegivenhet, en quinquennale.<sup>1146</sup> Her var flere kunstnere som arrangørene definerte som samiske kunstnere representert: Marja Helander, Geir Tore Holm, Viggo Pedersen, Outi Pieski, Gjert Rognli og Ingunn Utsi. Utstillingens omfang ble fremhevet både av arrangørene og av pressen (“more than 150 works! 80-plus artists!”), sammen med den internasjonale spredningen (“art from 16 countries on six continents, including India, Taiwan, Brazil and Mexico”).<sup>1147</sup>

---

contemporary art”, i *Critical Arts*, vol. 27, 2013, s. 459–473 for en oppsummering av Fosters diskusjon.

<sup>1144</sup> Mersmann og Gaugele, “Localising Critical Studies. Decolonial perspectives on the return of the ‘indigenous’ in art history, textile and fashion studies”, <http://www.aah.org.uk/annual-conference/sessions2016/session18>.

<sup>1145</sup> Jeg synes å se en tendens til at det på engelsk brukes stor forbokstav, som i “Indigenous art”, når begrepet skal brukes i betydningen “urfolk sin kunst”, se for eksempel diskusjonen “Indigenous Art or Aboriginal Art” fra 2014 på nettsiden til Japingka Gallery i Australia: “The word ‘Indigenous’- written with a capital first letter and used as a substitute for ‘Aboriginal’ – has gained [...] prominence in everyday language over the past 10 years or so”, <http://www.japingka.com.au/articles/indigenous-art-or-aboriginal-art/>, sist besøkt 23.01.2016. Det norske begrepet “urfolkskunst” mangler naturligvis dobbeltheten som det engelske begrepet har, som kan fortelle om både praksiser, kunnskaper, gjenstander, osv., som anses å være særlig forankret til et sted uavhengig av identiteten til opphavspersonen, men også som en kategori knyttet til kunst hos folkegrupper med urfolksstatus.

<sup>1146</sup> Katherine Stauble, “Sakahàn: lightening the fire”, i *NGC Magazine*, 29.04.2013, <http://www.ngcmagazine.ca/exhibitions/sakahàn-lighting-the-fire>, sist besøkt 23.01.2016. Charlotte Bydler ser spredningen av det hun kaller “biennale-industrien” som symptomatisk for globaliseringen av samtidskunsten. Hun bruker begrepet “biennale” uavhengig av om dreier seg om noe som gjentas hvert femte år som Documenta i Kassel, eller hvert andre år som Venezia-biennalen, Bydler, *The Global Artworld, Inc.*, s. 85–157. Av quinquennale-betegnelsen på begivenheten i 2013 følger det at neste utstilling er planlagt til 2018.

<sup>1147</sup> James Adams, “Sakahàn exhibit aims to ‘explode the box’ of aboriginal art in Canada”, *The Globe and Mail*, 17.05.2013, <http://www.theglobeandmail.com/arts/art-and->

Et annet aspekt som ble understreket både av kuratorer og presse var at utstillingen skulle endre forventningene til hva det som kalles “aboriginal art” eller “indigenous art” kan være.<sup>1148</sup> Det kan synes som om slike presumptive forventninger ble assosiert med det gamle “primitiv kunst”-begrepet. Utstillingen kan ses som et forsøk på å overkomme kravene som for eksempel Leonhard Adam satte til objektene han plasserte med kategorien, når han for eksempel fokuserte på gjenstander som han mente var laget for bruk i samfunnet de var blitt laget i, med verktøy og materialer, praksiser og metodologier som han så som forankret i dette samfunnet. For kuratorene bak *Sakahàn* var det et poeng å vise at “indigenous artists don’t work in a vacuum restricted to their own cultures. They’re part of the modern world, too”.<sup>1149</sup> Bak slike utsagn synes det imidlertid også å ligge implisitte dikotomier mellom praksiser knyttet til “egen kultur” og praksiser som regnes som “moderne”, noe som var styrende også for Adam sine valg, om enn som motsatte seleksjonskriterier.<sup>1150</sup> Det var først og fremst identifikasjonen av kunsten som samtidskunst, at kunstnerne identifiserte seg med grupper definert som urfolk, at spredningen skulle være global, i tillegg til et kvalitetskrav om “stor” kunst, som preget utvalget for *Sakahàn* i 2013, hevdes det i en omtale av utstillingen samme år:

Curators from the National Gallery of Canada began scouring the globe a few years ago to find, in the words of one of them, “great” contemporary art. The only other

---

[architecture/sakahàn-exhibit-aims-to-explode-the-box-of-aboriginal-art-in-canada/article11992899/](http://www.gallery.ca/sakahàn/en/index.htm), sist besøkt 23.01.2016. Se også presentasjon på utstillingens nettside, “Sakahàn: International Indigenous Art”, *National Gallery of Canada*, <http://www.gallery.ca/sakahàn/en/index.htm>, sist besøkt 23.01.2016.

<sup>1148</sup> Se intervju med kuratorene i Adams, “Sakahàn exhibit aims to ‘explode the box’ of aboriginal art in Canada”, <http://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/sakahàn-exhibit-aims-to-explode-the-box-of-aboriginal-art-in-canada/article11992899/>.

<sup>1149</sup> Kuratoren Greg Hill, sitert i Adams, “Sakahàn exhibit aims to ‘explode the box’ of aboriginal art in Canada”, <http://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/sakahàn-exhibit-aims-to-explode-the-box-of-aboriginal-art-in-canada/article11992899/>.

<sup>1150</sup> Se for eksempel Porsangers “The problematisation of the dichotomy of modernity and tradition in indigenous and Sami contexts” for problematiseringer av dikotomier mellom tradisjon og modernitet i forbindelse med samiske kontekster. Se for eksempel Johnson, “Authenticity, invention, articulation”, s. 243–258 eller Clifford, “Indigenous articulations”, s. 468–490, for mer generelle diskusjoner.

ingredient beyond “greatness,” according to the gallery’s chief aboriginal curator Greg Hill, was that the artists had to be “indigenous”.<sup>1151</sup>

Kunsthistorikeren Richard William Hill peker på interessante spørsmål i forhold til utstillingens demarkasjonskriterium i sin anmeldelse for tidsskriftet *FUSE*.<sup>1152</sup> Han konstaterer at tidligere utstillinger, som *Land, Spirit, Power* som ble vist ved Nasjonalgalleriet i Canada i 1992, og *Indigena* som ble vist ved Canadas Museum of Civilization samme år, var utstillinger som utforsket feltet i den politisk-territoriale konteksten av to settler-kolonier, USA og Canada. Han spør hva som blir forankringene når skalaen deterritorialiseres og løftes opp på globale nivå; hvem inkluderes, hvem utelates, og hvor går kriteriene for slik inkludering og ekskludering. Hvorfor synes for eksempel kunst og kunstnere fra Afrika å befinne seg utenfor arrangørens siktepunkt, spør han.<sup>1153</sup>

Både utstillingen, verkene i utstillingen, arrangement i tilknytning til utstillingen, utstillingens internettside og den tilhørende katalogen bidrar naturligvis til å skape kontaktpunkt for slike diskusjoner – både i utstillingsperioden og i ettertid, noe denne avhandlingen også er et eksempel på. Det ble også arrangert et symposium i tilknytning til utstillingen. Videodokumentasjonen ligger tilgjengelig på nettsiden og danner slik mulighet for fortsatte diskusjoner. Under symposiet benyttet flere av kunstnerne anledningen til å yte motstand mot eventuell naturalisering av arrangørens innfallsvinkler og begrepsbruk. For eksempel forteller kunstneren Robert Houle om sin reaksjon da kunsthistorikeren Carol Podedworny ønsket å plassere ham med indigenous-begrepet i boken *Troubling Abstraction: Robert Houle* fra 2007:

---

<sup>1151</sup> Paul Gessell “‘Wow factor’ is high at the National Gallery’s new international indigenous exhibition” i *Ottawa Magazine*, 15.05.2013, <http://www.ottawamagazine.com/culture/artful-blogger/2013/05/15/artful-blogger-wow-factor-is-high-at-the-national-gallery-s-new-international-indigenous-exhibition/>, sist besøkt 06.06.2015.

<sup>1152</sup> Richard William Hill, “Close readings: Sakahàn”, i *FUSE*, vol. 36, publisert på nett 01.10.2013: [http://fusemagazine.org/2013/11/36-4\\_hill](http://fusemagazine.org/2013/11/36-4_hill).

<sup>1153</sup> Hill, “Close readings: Sakahàn”, [http://fusemagazine.org/2013/11/36-4\\_hill](http://fusemagazine.org/2013/11/36-4_hill). Se også Jolene Richards artikkel i katalogen til *Sakahàn* som streifer noen av de samme spørsmålene, Jolene Richards, “The emergence of global indigenous art”, i Greg A. Hill, Candice Hopkins og Christine Lalonde (red.), *Sakahàn: International Indigenous Art*, Ottawa: National Gallery of Canada, 2013, s. 54–60.



“And I said to her, Carol I said, I am neither a plant or an animal. So I sort of left it like that. And I’m still sort of sitting on the fence, ok? I just want everybody to know that”.<sup>1154</sup> Houles innvendinger synes å være i tråd med forbeholdene fra Persen og Holm som jeg diskuterte over, som motstand mot å bli låst i kategoriseringer som “urfolkskunst” eller “urfolkskunstner”. Kunstnerne signaliserer ønske om fleksibilitet og retrettmulighet i omgang med kategorien. Houle påpeker flere ganger at han vegrer seg mot å bli definert av andre, han ønsker å “sitte på gjerdet”, utforske kategoriene på sitt vis, og kan altså takke ja til å delta på en utstilling med undertittelen “International Indigenous Art”, men protestere mot å bli plassert med begrepet av en kunsthistoriker i en bok som skal omhandle de abstrakte verkene i hans kunstnerskap. Også Ingunn Utsi gir uttrykk for noe av den samme problemstillingen, og påpeker faren for å bli “put in a box” som “the indigenous artists”.<sup>1155</sup>

Utstillingen og quinquennale-prosjektet ble av institusjonens direktør Marc Mayer presentert som en viktig posisjonering av Nasjonalgalleriet i Canada: “it’s also about giving the National Gallery a role in the pantheon of quinquennials. So you could call it the indigenous dOCUMENTA, if you want”, understreket Mayer og la til, “I think we’re the right country to play host to that exercise, the ideal country, in fact”.<sup>1156</sup> Den konkrete utstillingen *Sakahàn* og, ikke minst, visjonene om et fremtidig “indigenous dOCUMENTA” åpner for flere spørsmål enn de jeg har mulighet til å utforske i denne avhandlingen. Jeg kan i dette kapittelet bare

---

<sup>1154</sup> Robert Houle i “Videos: Sakahán Symposium, Chapter III, Part II: Candice Hopkins asks: How do artists define indigeneity?”, 1:09–4:13 min., <http://www.gallery.ca/sakahen/en/50.htm>, sist besøkt 26.01.2015. Houle alluderer her til en annen, eldre bruk av begrepet. Som James Clifford forklarer: “Derived from old Latin, it means ‘born or produced from within’, with primary definitions suggesting nativeness; originating or growing in a country; not exotic. Forty years ago, ‘indigenous’ would most frequently have been applied to plants or animals. Now, paradoxically, this word featuring extreme localism has come to denote a global array”, Clifford, *Returns*, s. 13–14. For Podedwornys essay, se Carol Podedworny (et al.), *Troubling Abstraction: Robert Houle*, Hamilton: McMaster Museum of Art, 2007.

<sup>1155</sup> Ingunn Utsi i “Videos: Sakahán Symposium, Chapter III, Part VII: Artist Shigeyuki Kihara asks curators: Why Sakahàn?”, 4:22–5:16 min., <http://www.gallery.ca/sakahen/en/50.htm>, sist besøkt 27.01.2015.

<sup>1156</sup> Mayer sitert i Adams, “Sakahán exhibit aims to ‘explode the box’ of aboriginal art in Canada”, <http://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/sakahen-exhibit-aims-to-explode-the-box-of-aboriginal-art-in-canada/article11992899/>.

peke på tilsynekomsten av den nye globale kategoriseringen av “urfolkskunst” som et interessant tema for videre undersøkelse. Det synes klart at tematikken kan relateres til noen av spørsmålene fra Mersmann og Gaugele, og i bredere forstand til mange av spørsmålene som preger det som i dag anses å være en globalisert kunstverden. Som for eksempel Charlotte Bydler og andre har vist er “kulturell forskjell” blitt en ettertraktet vare i det globaliserte kunstmarkedet, både på nasjonale, institusjonelle og individuelle nivå. Det hun kaller en globalisert “biennale-industri” tilbyr internasjonal eksponering og økonomisk sirkulasjon for så vel vertsnasjon som andre aktører, markedet kan vise seg svært villig til å inkorporere tidligere marginaliserte posisjoner og praksiser, samtidig som “the economic fortunes of sender countries can be gleaned from participants lists”.<sup>1157</sup> Statsborgerskap fortsetter altså å spille en rolle, globalisering og transnasjonale strukturer til tross.

Den globaliserte kunstverden kan beskrives som åpen og plural, alltid klar for å inkorporere nye aktører og praksiser under visse forutsetninger. Men på den andre siden synes det også å være relevans i Hans Ragnar Mathisens retoriske spørsmål: “finnes det noe mer stereotypisk enn nettopp den moderne, globale samtidskunsten?”<sup>1158</sup> Mathisen stilte spørsmålet i forbindelse med at “Samisk kunstsenter” i 2012 byttet navn til “Samisk senter for samtidskunst”. Han peker på at det bak benevnelsen “samtidskunst” i dag sjelden ligger *bare* en tidsangivelse, men at det også kan ligge ideologiske føringer bak.<sup>1159</sup> Utsagnet kan settes i relieff til kunsthistoriker Hans Belting sin definisjon av “global kunst”: “Global art [...] is always created as art to begin with, and [...] it is

---

<sup>1157</sup> Bydler, *The Global Artworld, inc.*, s. 51, s. 150–157. Se også for eksempel, Lotte Philipsen, *Globalizing the Art World: The Impact of New Internationalism in Contemporary*, Aarhus: Aarhus University Press 2010; Donald Preziosi og Claire Farago, *Art Is Not What You Think It Is*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012 eller Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World*, Cambridge, MIT Press, 2012, bare for å nevne noen interessante utgivelser.

<sup>1158</sup> Hans Ragnar Mathisen, “Fra ensomhet til fellesskap, og tilbake?”, i Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat*, s. 106.

<sup>1159</sup> Se for eksempel Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents*, London: Laurence King, 2011 eller Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, Chicago: University of Chicago Press, 2009, for diskusjoner av samtidskunstbegrepet. Se for eksempel Stallabrass, *Art Incorporated*, for diskusjon av konformiteten forfatteren mener ligger bak “contemporary arts variety and apparent unpredictability”.



synonymous with contemporary art practice, whatever the art definitions may be in the individual case”.<sup>1160</sup> Men hva med gjenstander som ikke er laget som “kunst” i utgangspunktet, eller av aktører som bruker andre ord for å definere sin virksomhet, for eksempel for å yte motstand mot den såkalte globale samtidskunstscenen, slik kunsthistoriker Nancy Marie Mithlo har diskutert, hvordan gripes de i kunsthistoriefaget?<sup>1161</sup> Selv om svært mye er forandret siden Harry Fett og Leonhard Adam utga sine tekster i 1940, synes likevel noen forhold og problemstillinger å holde stand.

---

<sup>1160</sup> Hans Belting, “Contemporary art as global art”, s. 44. Se for eksempel Willfried van Damme og Kitty Zijlmans “Art history in a global frame: world art studies”, i Rampley (et al.), *Art History and Visual Studies in Europe*, s. 218, for en kritikk av Beltings konsept.

<sup>1161</sup> Se for eksempel Nancy Marie Mithlo, “No word for art in our language?: Old questions, new paradigms”, i *Wicazo Sa Review*, vol. 27, 2012, s. 111–126.

## Avrundende bemerkninger

“Første gang norsk kunst nævnes som et selvstendig begrep” skriver Einar Lexow, er i en liten artikkel av Lyder Sagen (1777–1850) fra 1800 med tittelen “Bidrag til Norges kunst”.<sup>1162</sup> Begrepet nevnes her riktignok mer som en fremtidsmulighet enn som et eksisterende faktum, understreker Lexow. Sagen er kanskje best kjent som adjunkt ved Bergen katedralskole. Han var læreren til blant andre Lorentz Dietrichson som senere nettopp skulle bli en sentral aktør i arbeidet med realiseringen av begrepet “norsk kunst”, flere tiår etter at Sagen skrev sin tekst.<sup>1163</sup>

I denne realiseringsprosessen ble, som vist i kapittel 2, samiske forhold skjøvet ut på sidelinjen. Når en nasjonal gjenstandskultur skulle skapes ble det som ble regnet som samiske gjenstander karakterisert som “fremmede” og fikk tildelt plass i Etnografisk Museum, mens en “norsk” gjenstandskultur ble skapt ved å trekke linjer tilbake til “norrøn tid”, tiden før “dansketiden”, og til såkalt folkekunst i samtiden. Denne folkekunsten kunne videre danne grunnlag for kunst og kunsthåndverk “med et villet nasjonalt tilsnitt”, som Øivind Storm Bjerke skriver i essayet “Skåret i tre – men ikke hogd i stein”.<sup>1164</sup> Noen utvalgte objekt og praksiser fikk med andre ord danne utgangspunkt for byggingen av norsk nasjonal identitet, mens fjerningen av gjenstander fra samiske områder må ha virket forhindrende for samisk identitetsbygging innenfor rammene av nasjonalstatsbyggingsprosjektet og slik vært sentrale bidrag i fornorskingsprosessene.

På en annen side kan det å ha blitt så tydelig skrevet ut av det fellesnasjonale prosjektet som noe annet og eget ha tvunget frem indre fellessamiske konsolideringsprosesser, slik for eksempel Henry Minde er inne på i *Diktning og*

---

<sup>1162</sup> Lexow, *Norges kunst*, 191.

<sup>1163</sup> Se om Lyder Sagen i Lorentz Dietrichson, *Svundne Tider: af en Forfatters Ungdomserindringer. Bergen og Christiania i 40 og 50-Aarene*, Kristiania: Cappelen, 1913, s. 28–41. Sagen underviste blant annet i dansk, altså morsmålsundervisning, og skal ha slått hardt ned på “Provincialismer”, det vil si norske dialektord.

<sup>1164</sup> Storm Bjerke, “Skåret i tre – men ikke hogd i stein”, <http://prosa.no/essay/skaret-i-tre-ikke-hogd-i-stein/>.

*historie om samene på Stuoranjárga*.<sup>1165</sup> Det er også viktig å understreke at bildet ikke er sort-hvitt. I Ludvig Kristensen Daas direktørtid (1862–1877) skal for eksempel det som ble regnet som “samisk” og “norsk” materiale ha blitt utstilt side ved side i Etnografisk Museum. Og det skal ha befunnet seg noen få gjenstander fra samisk område i Kunstindustrimuseet, som ble overført derfra til Folkemuseet i forbindelse med opprettelsen av en samisk avdeling her på 1950-tallet. Grensene ser ikke ut til å ha vært like kraftig trukket under store deler av 1800-tallet, da var de nasjonalrepresenterende begrepene enda ikke entydig fastspikret til materiale, representanter og institusjoner. I årene rundt oppløsningen av unionen med Sverige kom derimot slik “sort-boksing” tydeligere på plass.

Den første benevnelsen jeg har funnet som peker i retning av “samisk kunst” som selvstendig begrep, for å si det med Lexow over, er som sagt reindriftsinspektør Kristian Nissens bruk av begrepet “finsk kunst” i teksten “Finsk kunstsans – finsk husflid”, i Jens Otterbechs *Kulturverdier hos Norges Finner* fra 1920. Utgivelsen kom bare tre år etter det store fellessamiske møtet i Trondheim og kan ses i relasjon til tidlig samisk politisk historie med både Isak Saba og Per Fokstad som bidragsyttere. Museumsforeningen for De Samiske Samlinger i Karasjok ble formelt stiftet på slutten av 1930-tallet, mens øvrig samisk institusjonsbygging skyter fart fra slutten av 1970-tallet. Som Dag Solhjell og Gunnar Danbolt har påpekt har institusjonaliseringen av et eget samisk billedkunsthelt foregått i flere ledd, men likevel over en forholdsvis kort tidsperiode, slik at det i løpet av 1990-tallet var kommet på plass et eget samisk system med mange likhetstrekk med billedkunstsyste­met i Norge forøvrig, som kunstnere som regner seg som “samiske kunstnere” også er medlem av.<sup>1166</sup> Mange av institusjonene knyttet til det i prinsippet transnasjonale samiske

---

<sup>1165</sup> Minde, *Diktning og historie om samene på Stuoranjárga*, s. 134.

<sup>1166</sup> Solhjell, “Samisk kunst i et sosiologisk og historisk perspektiv”, s. s. 30–39; Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 163–164.

systemet administrerers fra norsk side av Sápmi.<sup>1167</sup> Danbolt ser institusjonaliseringen av det samiske billedkunstsyste­met å være fullbyr­det da Kunstskolen i Karasjok åpnet i 2011. Dette betyr naturligvis ikke at det ikke kan komme nye institusjoner til, men at han mener at hovedelementene i det politiske, finansielle og faglige administrative kunstsyste­met da var på plass, med egne samiske utdanningsmuligheter, samlings- og formidlingssteder og medlemsorganisasjon.

Det er viktig å understreke at den skisserte institusjonaliseringen fra 1970-tallet ikke foregår i et vakuum. En dimensjon som ikke er like fremhevet i Solhjells og Danbolts analyser er at institusjonaliseringen av *duodji* kan sies å være en prosess som tar til i alle fall på slutten av 1940-tallet, som Gunnvor Guttorm og Nils Oskal har vist.<sup>1168</sup> Og et professorat i *duodji* kom altså på plass året før den omtalte kunstskolen åpnet i 2011, med nevnte Guttorm som den første ansatte i stillingen. Og dersom “institusjon” tenkes i retning av noe det finnes faste ordninger for, eller sedvane, kan naturligvis også opplæringen og bedømmingen som har foregått i hjemmene gjennom generasjoner tas i betraktning, slik eksempelvis Maja Dunfjeld har beskrevet slikt i sin avhandling.<sup>1169</sup>

Et annet poeng som jeg har forsøkt å holde frem i avhandlingen er at selv om et eget samisk billedkunstsyste­met etterhvert kom på plass sent på 1900-tallet, følger det naturligvis ikke at “kunst” var et ukjent begrep i samiske samfunn før slik institusjonalisering. Som Lars Ivar Hansen og Bjørnar Olsen viser i *Samenes historie fram til 1750* må også samiske kollektiv sies å utgjøre like dynamiske enheter som andre kollektiv, ettersom de også har agert og reagert i dialog med omverden. Å vise at samiske samfunn vanskelig kan sies å ha eksistert i egne

---

<sup>1167</sup> Som nevnt i innledningskapittelet bruker jeg begrepet “transnasjonal” om relasjoner på tvers av nasjonalstatelige grenser. Som jeg har vist i kapittel 2 kan det fellessamiske prosjektet på tvers av nasjonalstatelige grenser også rammes inn av nasjonsbegrepet.

<sup>1168</sup> Oskal, “The character of the milk bowl as a separate world, and the world as a multitudinous totality of references”, s. 79–89;

<sup>1169</sup> Dunfjeld om tradert kunnskap, *Tjaalehtjimmie*, s. 23–27. Se Oskal, “The character of the milk bowl as a separate world, and the world as a multitudinous totality of references”, s. 79–89, for ulike institusjonelle distinksjoner i forbindelse med *duodji*.

lukkede rom der det bare har blitt respondert på egne “indre” forhold, om noe slikt i det hele tatt skulle være mulig å identifisere, kan også ses som ett av denne avhandlingens hovedmoment.

For å illustrere med eksempler jeg selv har anvendt i undersøkelsen: Johannes Flintoe kan som sagt ha hatt samisktalende studenter som deltagere i kunstundervisningen sin allerede tidlig på 1800-tallet. Disse skal ha vært i Christiania for å bidra i samiske språkstudier, og kan naturligvis ha hatt lyst eller behov for å diskutere kunst, også på samisk. Med andre ord, at billedkunst institusjonaliseres som eget samisk system på slutten av 1900-tallet, eller at et eget samisk ord for “kunst”, i betydningen billedkunst, *dáidda*, etableres på begynnelsen av 1970-tallet, behøver naturligvis ikke å lede over i et syn på kunst som ukjent fenomen eller begrep i samiske språk eller samfunn før det. Det samme poenget kunne naturligvis vært illustrert ved å vise til Johan Turi, Nils Nilsson Skum, John Savio eller andre, bare for å nevne noen av de i dag mest kjente samisktalende kunstnerne fra tiden før institusjonaliseringen av et eget samisk billedkunsts system. Fokstads bruk av *koan'sta* når han skal snakke om “samisk kunst” i talen i Jokkmokk i 1953, er et eksempel på hvordan ulike begrep har vært i spill for å gripe en billedkunstbetydning lenge før *dáidda* kom på plass i ordbøkene. Dertil kommer det at bruken av eksempelvis *duodji* og “kunst” indikerer noen familielikheter, for eksempel gjennom å være begrep som anvendes i svært mange av tekstene om “samisk kunst”, og tidvis om de samme objektene.

Konstitueringen av “samisk kunst” må ses som et resultat av flere aktørers arbeid, der både kunstnere, kunsthistorikere og andre har vært involvert i ulik grad, til ulike tider og med ulike interesser, slik også begrepet “norsk kunst” har blitt etablert med utgangspunkt i mange bakenforliggende agendaer. Byggingen av den norske nasjonalstaten og byggingen av “norsk kunst” må likevel ses på som mer to sider av samme sak, mens “samisk kunst” snarere synes å fremkomme på tross av, eller på tvers av, det norske nasjonsbyggingsprosjektet. Som nevnt i kapittel 2 ble et universitetsprofessorat i kunsthistorie opprettet

forholdsvis tidlig i den unge norske nasjonalstaten. Men som Johan Sebastian Welhaven i følge Dietrichson skal ha påpekt, hva skulle man med en slik “pekepind”, her hvor det ikke var noe å peke på?<sup>1170</sup> Dietrichsons svar var at det måtte skapes noe å peke på gjennom institusjonsbygging og gjennom kunsthistorieskriving, og han viser slik en ganske interessant refleksivitet rundt kunsthistorikeren som aktiv produsent av eget felt. Han argumenterte som sagt med at det fantes en “norsk kunst” i fortiden som kunne brukes i materialiseringen av en “norsk kunst” i samtiden. Her synes en av de største forskjellene i fremstillingene av “norsk kunst” og av “samisk kunst” i mine øyne å ligge. “Samisk kunst”, slik det kommer til syne i norsk kunsthistorie, synes å være noe som først og fremst fremstilles som et nyere fenomen eller som samtidsfenomen.

Fett skrev hovedsakelig om sin samtids kunstner Savio. Når et historisk perspektiv ble introdusert var det først og fremst gjennom det diakrone blikket på utenifrafremstillinger av samiske motiv, eller det han kalte “gamle samebilder” opp gjennom historien.<sup>1171</sup> Også Hanna H. Hansen ser hovedsakelig på det hun omtaler som samtidskunst i sine fremstillinger. Men det er samtidig viktig å understreke at blikket på samtidskunst naturligvis ikke behøver å ses som noen motsetning til historiserende perspektiv. Hansen må eksempelvis sies å skrive med historiserende perspektiv når hun ser på Samisk kunstnergruppe i relasjon til hendelser og fenomen i gruppens samtid og når hun skisserer gruppens aktiviteter i diakrone perspektiv, noe hun gjør både i *Fortellinger om samisk samtidskunst* og i doktoravhandlingen.<sup>1172</sup> Også det seneste bidraget fra Danbolt konsentrerer seg om det han angir som samtidskunst, men også her er det historiserende perspektiv i beskrivelsen av den samiske kunstinstitusjonen.<sup>1173</sup>

---

<sup>1170</sup> Dietrichson, “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, s. 137.

<sup>1171</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst. John Savio”, s. 221–246.

<sup>1172</sup> Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 45–71; Hansen, *Fluktlinjer*, s. 69–87.

<sup>1173</sup> Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 163–164.

Morten Johan Svendsen viser til “samisk kunst” i fortiden, men kan slik jeg ser det likevel ikke sies å bidra med historiserende perspektiv i særlig grad.<sup>1174</sup> Fortid og samtid er vanskelig å skille i fremstillingen hans, slik det også var i den lille forhistorien om “samiske tradisjoner” i *Tidens øye* av Holger Koefod og Øivind Storm Bjerke. Som Hansen og Olsen påpeker i *Samenes historie fram til 1750* er det en tendens til at fremstillingen av samiske forhold i fortiden har blitt behandlet mer som et etnografisk enn som et historisk emne, presentert som løsrevet fra det system av tid som strukturerer historiske fremstillinger ellers, noe som altså til en viss grad også kan sies å gjøre seg gjeldende når det kommer til fremstillinger av “samisk kunst”.<sup>1175</sup> På sett og vis gjelder fortsatt distinksjonen mellom folk som fremstilles med historie og folk som fremstilles uten historie, slik antropolog Eric R. Wolf påviste den i *Europe and the People Without History* i 1982. Den kan blant annet vise seg i mangel på historiserende perspektiv og bruk av etnografisk presens eller i forbehold mot å gi kunstbegepet tilbakevirkende kraft når det kommer til samiske forhold, eller med at kildene til fortiden ikke taes med i betraktningen fordi de ikke anses som autentiske nok og det dermed bare blir samtidsperspektiv som legitimeres.

En tilknyttet problemstilling kan finnes også når det gjelder undersøkelser der innfallsvinkelen ikke nødvendigvis er “samisk kunst” som formasjon eller billedkunstfenomen. Undersøkelser av det som i mange sammenhenger regnes som samisk gjenstandsmateriale, uten at dette defineres som kunst i tråd med billedkunstbegrepet “post 1750”, synes i hovedsak å ha blitt utført av forskere med rot i andre fag enn kunsthistorie. Ser en derimot på øvrig gjenstandsmateriale fra det området som i dag kalles Norge har kunsthistorikere spilt en svært aktiv rolle i behandling av saker som ikke nødvendigvis ble laget som kunst. En stor andel av kunsthistoriens materiale generelt dreier seg jo nettopp om gjenstander laget med utgangspunkt i andre visuelle kulturer, tradisjoner eller institusjonelle strukturer enn de som kan sies å tilhøre et profesjonalisert billedkunstfelt slik mange kjenner det i dag.

---

<sup>1174</sup> “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81–93.

<sup>1175</sup> Hansen og Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, s. 10–16.

Når det gjelder for eksempel materielle, ikonografiske og/eller formale komparative analyser av samiske trommer må etnografen Ernst Mankers undersøkelse fortsatt sies å utgjøre et referanseverk, mens religionsviter Håkan Rydving kan sies ha gjort mer kontekstualiserende, kildekritiske og resepsjonshistoriske undersøkelser i forbindelse med noe av det samme materialet.<sup>1176</sup> Når det gjelder det interessante materialet som gjerne kalles “samisk sølv” kan etnologen Phebe Fjellström fremheves, eller når det gjelder Kitok-familiens såkalte rotsløyd har antropologen Tom G. Svensson vært sentral, bare for å trekke frem noe av materialet som er arbeidet frem av forskere i andre fagfelt og som jeg har vært inne på i de tidligere kapitlene.<sup>1177</sup>

Det er naturligvis to viktige unntak. Både Dunfjeld og Guttorm har i sine doktorgradsarbeid i kunsthistorie ved Universitetet i Tromsø tatt for seg samiske gjenstandsområder og kunnskapsfelt, eller med andre ord, felt som gjerne beskrives med begrep som *duodji*, slik de begge gjør.<sup>1178</sup> Dunfjeld skriver om ornamentikk på ulike gjenstander fra sørsamisk område, både på historisk materiale og mer samtidig materiale, mens Guttorm særlig undersøker melkeboller, *náhpit*, fra store deler av Sápmi, både med historisk perspektiv og i samtidsperspektiv, med vekt på hvordan objektets form har endret seg i takt med bruken av gjenstanden. Likevel må gjenstander fra samisk område sies å i hovedsak ha blitt behandlet innenfor andre fagtradisjoner enn kunsthistorie, noe som i mine øyne kommer til emblematiske uttrykk når gjenstander i *duodji*-tradisjonen fortsatt ikke er representert i de kunsthistoriske museene i hovedstaden, enten det dreier seg om *duodji* i samtidsperspektiv eller som historisk gjenstandsfelt, samtidig som materialet heller ikke har funnet veien inn i oversiktsverkene over “norsk kunsthistorie”. Dette kan illustrere hvordan strukturer som ble skapt sammen med dannelsen av en nasjonal gjenstandskultur i fortiden kan fortsette å styre faglige emnevalg, lenge etter at

---

<sup>1176</sup> Manker, *Die lappische Zaubertrommel*, 1938 og 1950; Rydving, *The End of Drum-Time*; “Ett metodiskt problem och dess lösning”; *Tracing Sami Traditions*, s. 39–56.

<sup>1177</sup> Fjellström, *Lapskt silver*; Svensson, *Asa Kitok och hennes döttrar*.

<sup>1178</sup> Dunfjeld, Tjaalehtjimmie; Guttorm, *Duodji bálgát*.



distinksjoner kom på plass, og lenge etter postkoloniale eller poststrukturelle oppgjør med nasjonale fortellinger.

Nært knyttet til dette er det overveiende fraværet av samiske forhold når det kommer til generelle presentasjoner i kunsthistoriefaget i Norge. Det synes først og fremst å være som egen fortelling, og dessuten til en viss grad som *lukket* fortelling, at samiske forhold er blitt presentert, enten det dreier seg om formidling i museumsfelt eller i kunsthistoriens tekster. Dette viser seg både som fravær av samiske kontekster når norsk kunsthistorie presenteres, men også som fravær av *andre* kontekster når samiske forhold presenteres, når forbindelseslinjene trekkes internt i samisk materiale, men sjeldnere til hendelser og kunsthistoriske tendenser utenfor det som regnes som samiske felt. Dette kan eksempelvis føre til at faktorer som regnes som gjenkjennelige samiske trekk ikke gripes som for eksempel synliggjøringsprosjekt og forsøk på forstyrning av fremstilt nasjonal enhet, som kan være perspektiv på eksempelvis John Savios eller Hans Ragnar Mathisens kunst, men snarere ses som konserverende trekk i en intern og selvrefererende samisk tradisjon. Kanskje er det dette som gjør at det som oppfattes som fravær av gjenkjennelige samiske trekk gjerne leses som frigjøring fra samisk tradisjon, og ikke som dialoger eller brudd med kunsthistorien for øvrig.

Kanskje kan denne tendensen til å fremstille samiske forhold som lukket fortelling også ses i forbindelse med utstillinger, uten at dette er noe jeg har undersøkt inngående i avhandlingen. Kunsthistoriker og kritiker Hanne Hammer Stien har pekt på det hun mener er et "rettferdiggjøringsregime" som preger utstillinger som presenteres med betegnelsen "samisk kunst", en tilnærming som motiveres av å fremheve at "samisk kunst" er akkurat like mangfoldig som all annen kunst og der aktive valg ikke er synliggjort: "I stedet for å gå tematisk til verks har kuratorene oftest tatt sekkebetegnelsen 'samisk kunst' for gitt, uten å angi noen presis retning for hva de vil si".<sup>1179</sup> Dette mener hun kan føre til at

---

<sup>1179</sup> Hanne Hammer Stien, "Uformidlede historier", i *Billedkunst*, nr. 5, 2013, publisert på nett 05.11.2013: <http://www.billedkunstmag.no/node/13779>, se også Hanne Hammer Stien, "Farlig

“temaer og motiver kunsten tar opp står i fare for å komme utenfor synsfeltet, enten de omhandler elementer som referer til samisk kultur eller ei”.<sup>1180</sup> Stien viser til at det har blitt arrangert flere gruppeutstillinger som viser enkeltverk av en rekke samtidige kunstnere som regnes å ha samisk bakgrunn, der betegnelsen “samisk kunst” er eneste uttalte kuratoriske innfallsvinkel, og uten at valgene ellers er motivert.

I innledningskapittelet stilte jeg spørsmål om hvordan det potensielt transnasjonale, eller transnasjonalstatlige, i formasjonen “samisk kunst” kommer til uttrykk i kunsthistorieskrivningen i Norge. Generelt sett virker tendensen å være at nasjonalstatlige grenselinjer følges også når det er “samisk kunst” som diskuteres, med noen unntak, når for eksempel Helander, Labba, Huuva og Aira kommer inn i Danbolts oversikt over “norsk samtidskunst”. Likevel er det påfallende i hvor liten grad slike valg synes å være kommentert eller løftet frem som eksplisitte perspektiv i diskursen. Men dette er et spørsmål det må mer forskning til for å avklare, for eksempel gjennom komparative undersøkelser av diskurser i svensk, finsk og russisk kunsthistorie. Dersom en “samisk kunsthistorie” som diakron fortelling en gang skal skrives, med Sápmi som utkikkspunkt, synes i alle fall mulighetene å være store for at en hel rekke andre momenter kan legges til de som foreløpig er risset opp som grunnlinjer med utgangspunkt i “norsk kunsthistorie”.

Selv om nasjonalstatlige føringer til en viss grad kan sies å dominere diskursen har undersøkelsen likevel vist en tydelig tendens til at “samisk kunst” skrives over i andre fortellinger enn det “norsk kunst” vanligvis kan sies å inngå i, som del av en egen type kunst som finnes “forskjellige steder på vår klode” som Fett skrev i 1940, eller som en “global urfolkskunst” som Svendsen skrev i 2001. Men fremstillinger av slike antatte forbindelser eller sammenhenger blir sjelden gjort til eksplisitte perspektiv for grundigere utforskning, men er heller noe som konstateres uten nærmere presisering eller forklaring.

---

bevegelse?”, i *Billedkunst*, nr. 3, 2009, publisert på nett 04.05.2009:

<http://www.billedkunstmag.no/node/1577>.

<sup>1180</sup> Hanne Hammer Stien, “En tid for alt”, i Fors (red.), *Muitalusaid suoivvan*, s. 15.

Avhandlingen åpnet med Fettes omtale av “samenes kunst” som “et kapittel for sig i menneskehetens kunstmyte”, og dette synes som en passende passasje også for diskusjonens avslutning, som en påminning om at faglig selvrefleksjon i omgang med “kunst” også har funnet sted under tidligere tiders paradigmer. Jeg håper naturligvis at denne avhandlingen kan bidra til enda mer faglig selvrefleksjon, både når det gjelder “samisk kunst” og “norsk kunsthistorie”, og kanskje i noen grad også med tanke på beslektede begreper og historier eller myter.

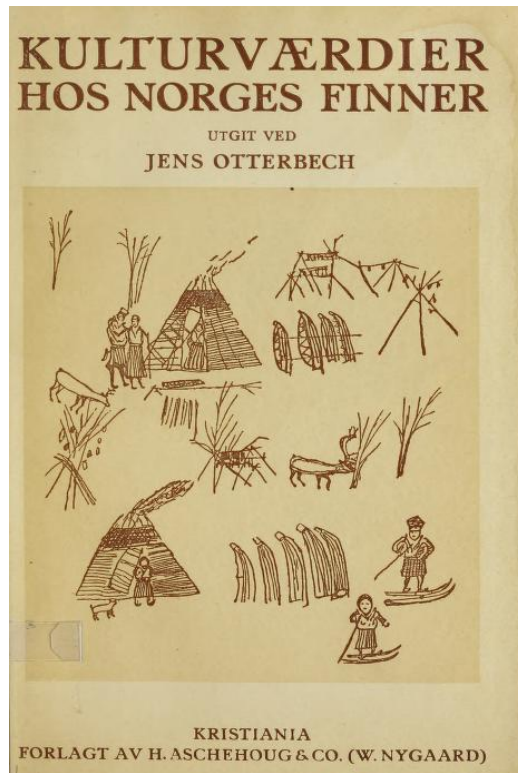
## Illustrasjoner



1. Johan Christian Dahl, *Vinter ved Sognefjorden*, 1827.



2. Adolph Tidemand, *Haugianerne*, 1848.

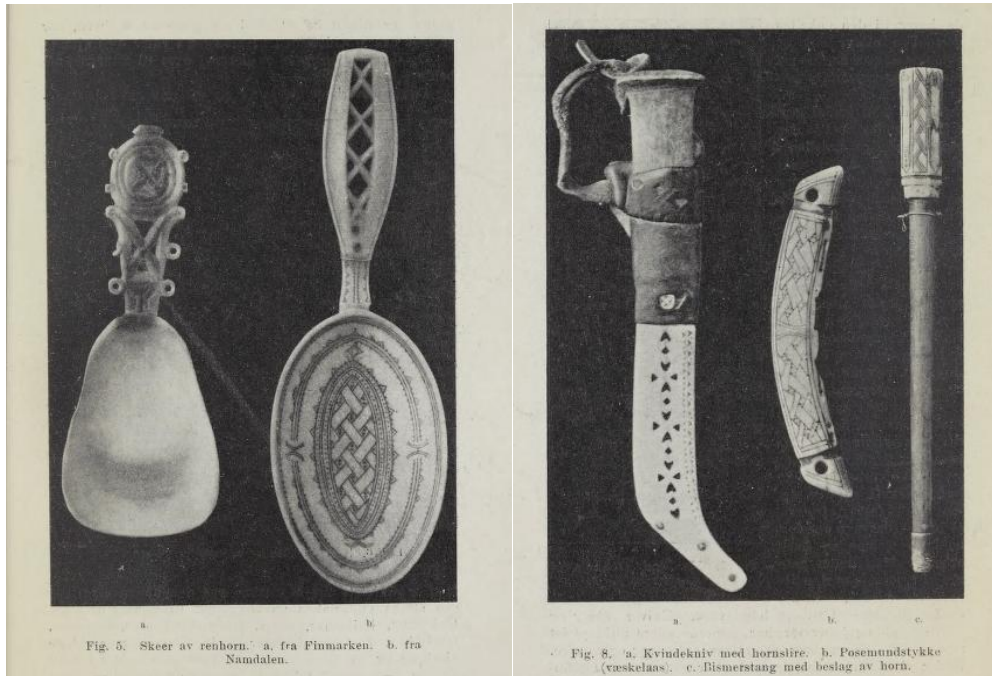


3. Illustrasjon av Johan Turi, i Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*, 1920.



4. Illustrasjon fra Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*.





5. Illustrasjon fra Jens Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner.*



6. John Savio, *Same i festklær/ Čiŋadan sápmelas*, uten år.

“Norsk kunst”

“Samisk kunst”

7. “Norsk kunst” / “Samisk kunst”



8. Erik Werenskiöld, *September*, 1883.





9. François Auguste-Biards, *Le duc d'Orléans recevant l'hospitalité sous une tente de Lapons*, 1840.



10. Adolph Tidemand, *Fanatikerne* (tegning, skisse), ca. 1865-1866.





11. Adolph Tidemand, *Fanatikerne* (skisse, olje på lerret), ca. 1866.



12. Ole Rasmus Teigeroen, fremskap, 1783, Kunstindustrimuseet.



13. Fra utstillingen *STIL. 1100–1905*, skjeer, søljer og belter, ca. 1500–1600, Kunstindustrimuseet.



14. Fra utstillingen *STIL. 1100–1905*, skjeer, søljer og belter, ca. 1500–1600, Kunstindustrimuseet.



15. Illustrasjon hentet fra István Rácz (red.), *Samisk kultur og folkekunst*, 1972.





16. Motefotografi fra 1965.



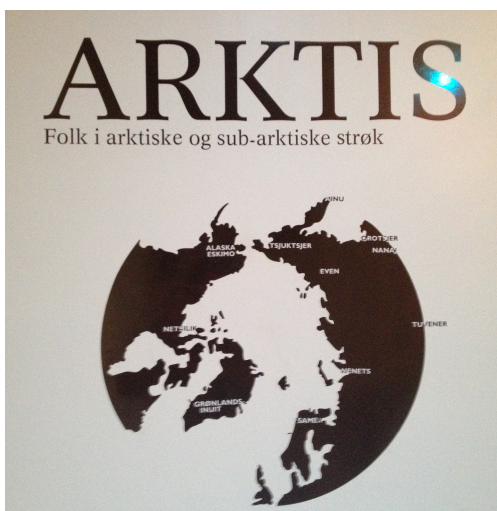
17. Fra utstillingen *Design og kunsthåndverk 1905–2005*, Kunstindustrimuseet.



18. Per Spook, *Fra Paris til polarsirkelen*, Kunstindustrimuseet.



19. *Sámi Duodji*-merket.



20. Fra utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum.



21. Fra utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum.

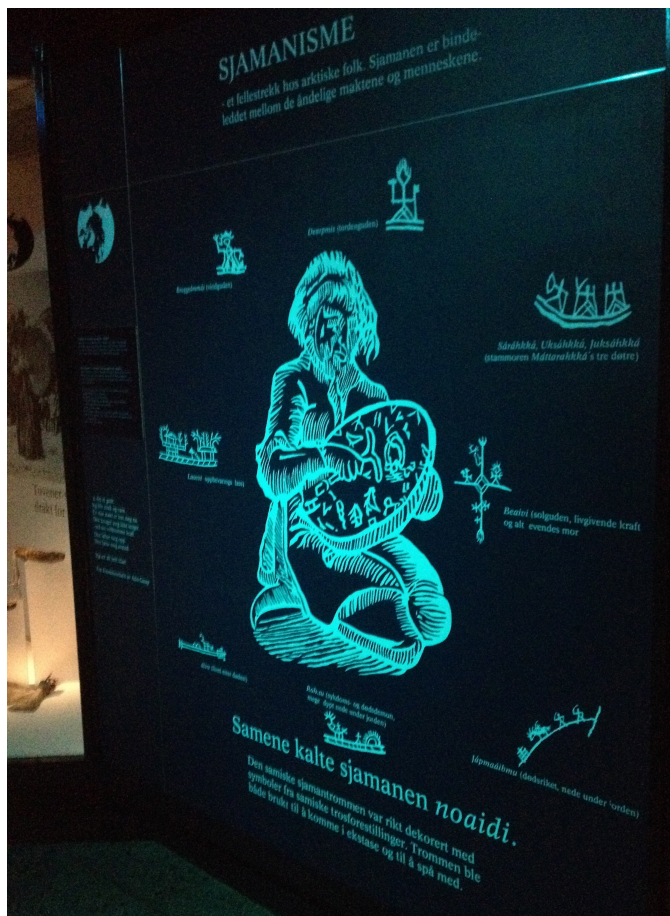




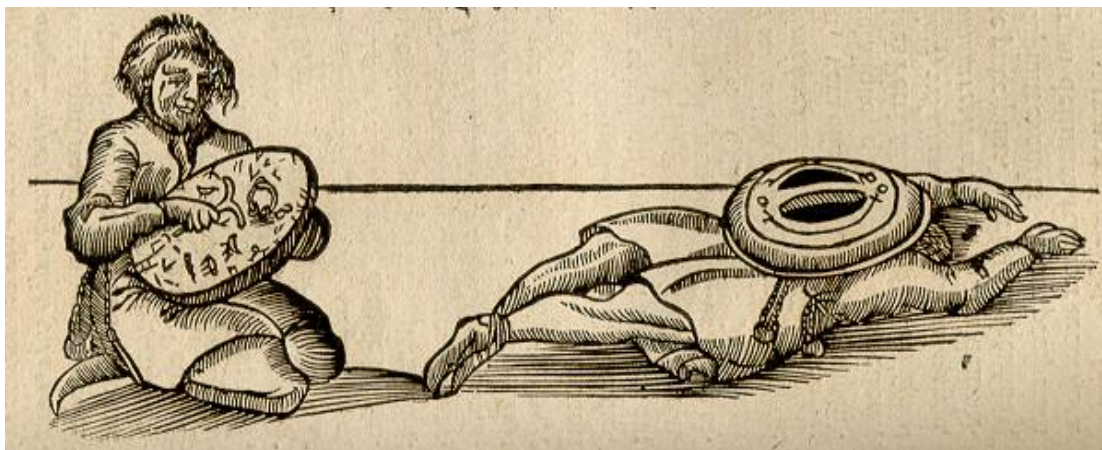
22. Fra utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum.



23. Fra utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum.

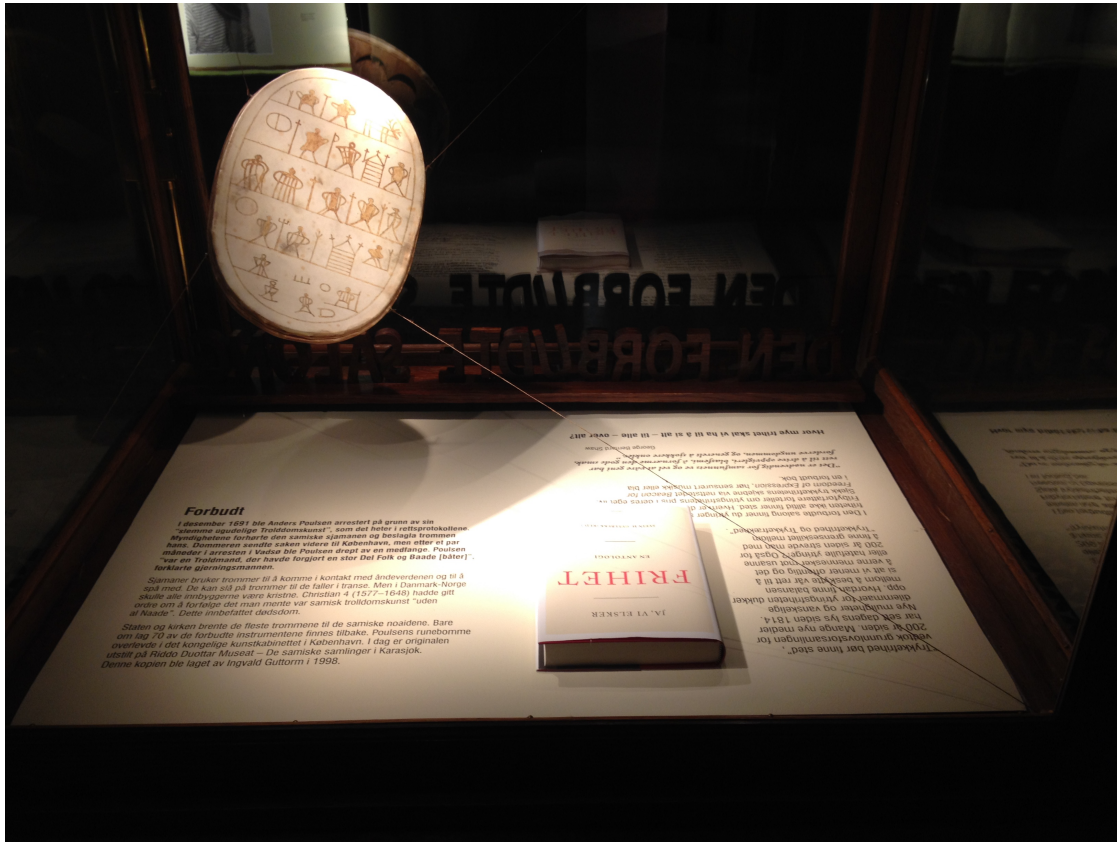


24. Fra utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum.



25. Illustrasjon fra Johannes Schefferus, *Lapponia*, 1673.





26. Fra utstillingen *Ja, vi elsker frihet*, Kulturhistorisk museum.



27. Fra utstillingen *Ja, vi elsker frihet*, Kulturhistorisk museum.



28. Draktutstilling, De Samiske Samlinger.



29. Kart over Norsk Folkemuseum.





30. "Sameplassen", Norsk Folkemuseum.



31. Plakater i utstillingene *Samisk kultur* og *Samisk samtid*, Norsk Folkemuseum.





32. Fra utstillingen *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum.



33. Fra utstillingen *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum.





34. Fra utstillingen *Samisk samtid*, Norsk Folkemuseum.



35. Fra utstillingen *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum.



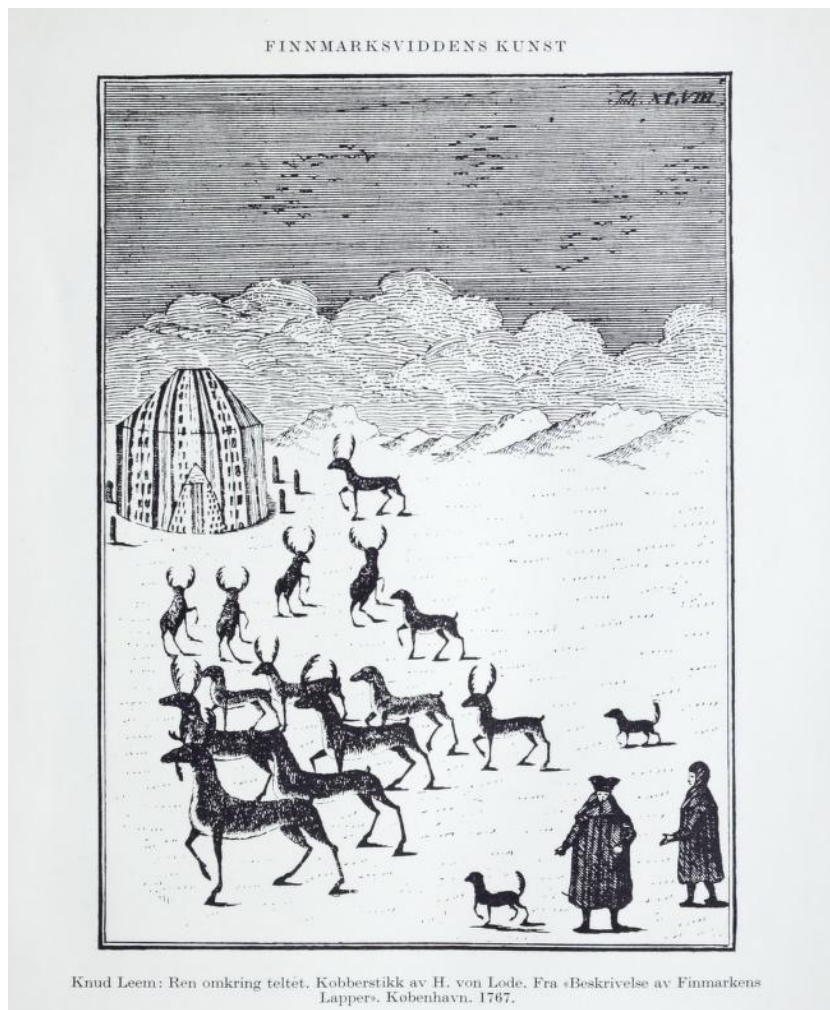




39. "Samiske tradisjoner", i *Norsk folkekunst*, Norsk Folkemuseum.



40. Johannes Flintoe, *Karasjok*, ca. 1830.



41. Knud Leem fra *Beskrivelse av Finnmarkens Lapper*, 1767, gjengitt i Fett "Finnmarksviddens kunst".



42. Knud Leem fra *Beskrivelse av Finnmarkens Lapper*, gjengitt i Høydalsnes, *Mellom tid og sted*.





43. John Savio, *Gánda ja Nieida/Gutt og jente*, uten år.



44. Johannes Flintoe, *Fra Karasjok, Tana-elv og Vadsø sogn i sommerdragt*, ca. 1831.



45. Iver Jåks, *Enorm – hva?*, 1992.



46. Hans Ragnar Mathisen *Goabdesájgge/Trommens tid* og *Duššas doarrun/Strid*, 1994–1995.



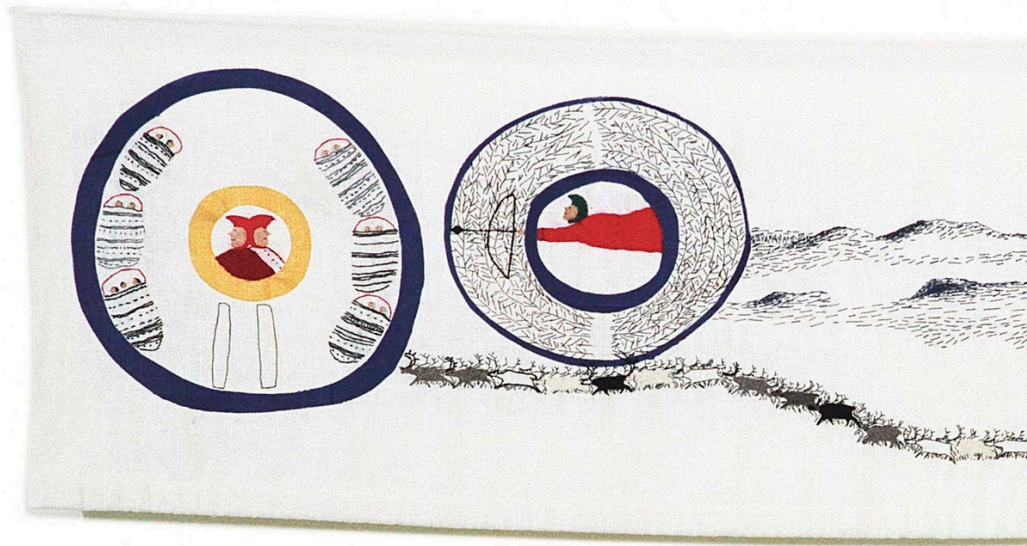


Fig. 47. Brita Marakatt-Labba, *Historien* (detalj), 2003 – 2007.

494.57615	Samiske språk
494.5762	Fonologi/fonetikk
494.5765	Stedsnavn/etymologi
494.57682	Grammatikk
494.57686	Lærebøker
500	Lesebøker
610	Naturvitenskap
630	Medisin
636.294	Landbruk
639.2	Reindrift
641	Fiske
641.5929455	Mat og drikke
704.03	Samisk mat
704.039455	Kunst, etniske grupper
704.05	Samisk kunst
709.011	Barnekunst
739.230899455	Primitiv kunst
745	Samisk sølvkunst
745.0899455	Kunsthåndverk
746.9	Duodji
759.81	Tekstilkunst
779.092	Malerkunst i Norge
	Fotografer

48. "Hylleliste 494.574582 – 839.7", Universitetsbiblioteket i Tromsø, 2015.

## Referanseliste, illustrasjoner

1. Johan Christian Dahl, *Vinter ved Sognefjorden*, 1827. Foto: Nasjonalmuseet / Lathion, Jacques, <http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.M.03138#>.
2. Adolph Tidemand, *Haugianerne*, 1848. Foto: Nasjonalmuseet / Lathion, Jacques, <http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.M.04419#>.
3. Illustrasjon av Johan Turi, i Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*, 1920, Kristiania: Aschehoug, 1920.
4. Illustrasjon hentet fra Jens Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*.
5. Illustrasjon hentet fra Jens Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*.
6. John Savio, *Same i festklær/Cinadan sápmelas*, uten år. Foto: Nasjonalmuseet, <http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NMK.2006.0097#>.
7. "Norsk kunst"/"Samisk kunst". Skissen er utarbeidet av Håkan Rydving.
8. Erik Werenskiold, *September*, 1883. Foto: Nasjonalmuseet/Børre Høstland, <http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.M.00305#>.
9. François Auguste-Biards, *Le duc d'Orléans recevant l'hospitalité sous une tente de Lapons, 1840*. Foto: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois-Auguste\\_Biard\\_-\\_Louis-Philippe\\_au\\_Cap\\_Nord\\_ao%C3%BBt\\_1795.jpg#filelinks](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois-Auguste_Biard_-_Louis-Philippe_au_Cap_Nord_ao%C3%BBt_1795.jpg#filelinks).
10. Adolph Tidemand, *Fanatikerne* (tegning, skisse), ca. 1865-1866. Foto: Nasjonalmuseet, <http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.K.H.B.08399#>.
11. Adolph Tidemand, *Fanatikerne* (olje på lerret, skisse), ca. 1866. Foto: Nasjonalmuseet, <http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.M.00302-079#>.
12. Ole Rasmus Teigeroen, fremskap, 1783, Kunstindustrimuseet. Foto: Monica Grini.
13. Fra utstillingen *STIL. 1100–1905*, kanne fra gården Klognes i Vågå, ca. 1700, Kunstindustrimuseet. Foto: Monica Grini.
14. Fra utstillingen *STIL. 1100–1905*, skjeer, søljer og belter, ca. 1500–1600, Kunstindustrimuseet. Foto: Monica Grini.
15. Illustrasjon hentet fra István Rácz (red.), *Samisk kultur og folkekunst*, Oslo: Cappelen, 1972.
16. Motefotografi fra 1965. Foto: Knudsens fotosenter og Institutet for färgfoto. Riksarkivet: Arkivreferanse PA-1530 Teko Landsforening, serie U, <https://www.facebook.com/Riksarkivet.no/posts/1080608261967764>.
17. Fra utstillingen *Design og kunsthåndverk 1905–2005*, Kunstindustrimuseet. Foto: Monica Grini.

18. Per Spook, *Fra Paris til polarsirkelen*, 1989–1990), Kunstindustrimuseet.  
Foto: Monica Grini.
19. *Sámi Duodji*-merke, Samesløjdstiftelsen Sámi Duodji,  
<http://www.sameslojdstiftelsen.com/>.
20. Fra utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum. Foto: Monica Grini.
21. Fra utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum. Foto: Monica Grini.
22. Fra utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum. Foto: Monica Grini.
23. Fra utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum. Foto: Monica Grini.
24. Fra utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum. Foto: Monica Grini.
25. Illustrasjon fra Johannes Schefferus, *Lapponia: id est, Regionis Lapponum et gentis nova et verissima descriptio* [...], Frankfurt: Ex Officina Christiani Wolffii, 1673.
26. Fra utstillingen, *Ja, vi elsker frihet*, Kulturhistorisk museum. Foto: Monica Grini.
27. Fra utstillingen, *Ja, vi elsker frihet*, Kulturhistorisk museum. Foto: Monica Grini.
28. Draktutstilling, De Samiske Samlinger. Foto: Monica Grini.
29. Kart over Norsk Folkemuseum, Norsk Folkemuseum,  
<http://www.norskfolkemuseum.no/no/Besok-oss/Kart-over-museet1/>.
30. Skilt med tittelen "Sameplassen", Norsk Folkemuseum. Foto: Monica Grini.
31. Plakater i utstillingene *Samisk kultur* og *Samisk samtid*, Norsk Folkemuseum. Foto: Monica Grini.
32. Fra utstillingen *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum. Foto: Monica Grini.
33. Fra utstillingen *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum. Foto: Monica Grini.
34. Fra utstillingen *Samisk samtid*, Norsk Folkemuseum. Foto: Monica Grini.
35. Fra utstillingen *Samisk kultur*, Norsk Folkemuseum. Foto: Monica Grini.
36. Bindalstrommen, Foto: Norsk Folkemuseum/ Bjørg Disington,  
<https://digitaltmuseum.no/011023293996?query=samisk%20tromme&pos=1>.
37. Bindalstrommens figurer, basert på en skisse fra Paul Egede Nissen, gjengitt i Pareli, "To kildeskrifter om Bindalstromma".
38. Tegninger basert på Lars Olsen sine skisser fra 1885, gjengitt i *Ottar*, nr. 4, 1997.
39. "Samiske tradisjoner", i *Norsk folkekunst*, Norsk Folkemuseum. Foto: Monica Grini.
40. Johannes Flintoe, *Karasjok*, ca. 1830. I *Norsk folkekunst*, Norsk Folkemuseum. Foto: Monica Grini.
41. Knud Leem, illustrasjon fra *Beskrivelse av Finmarkens Lapper*, 1767, gjengitt i Harry Fett "Finnmarksviddens kunst. John Savio", i *Kunst og kultur*, årgang 26,

- 1940.
42. Knud Leem fra *Beskrivelse av Finmarkens Lapper*, gjengitt i Høydalsnes, *Mellom tid og sted: bilder av Nord-Norge*, Oslo: Forlaget Bonytt, 2003.
  43. John Savio, *Gánda ja Nieida/Gutt og jente*, uten år. Foto: Nasjonalmuseet, <http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NMK.2006.0091#>.
  44. Johannes Flintoe, *Fra Karasjok, Tana-elv og Vadsø sogn i sommerdragt*, ca. 1831. Foto: Nasjonalmuseet. <http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.K.H.1984.0058#>.
  45. Iver Jåks, *Enorm – hva?*, 1992. Bildet er hentet fra Ustvedt, Øystein. *Ny norsk kunst etter 1990*, Bergen: Fagbokforlaget, 2011.
  46. Hans Ragnar Mathisen *Goabdesájgge/Trommens tid og Duššas doarrun/Strid*, 1994–1995. Bildet er hentet fra Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, Oslo: Samlaget, 2014.
  47. Brita Marakatt-Labba, *Historien* (detalj), 2003 – 2007. Foto: Ola Røe / Kunst i offentlige rom, <http://digitaltmuseum.no/011042533368?query=marakatt-labba&pos=1>.
  48. "Hylleliste 494.574582 – 839.7", Universitetsbiblioteket i Tromsø, 2015. Foto: Monica Grini.

## Kilder og litteratur

Opplysninger om elektroniske leksika og organisasjoners hjemmesider fremgår av fotnotene og er ikke inkludert i denne listen. Det samme gjelder trykte aviser, ukeblad og brosjyrer, samt nettaviser, blogger og videoklipp som er digitalt tilgjengeliggjort.

### Arkiv\*

Nasjonalmuseets dokumentasjonsarkiv, Oslo.

Nasjonalmuseets klipparkiv, Oslo.

Sámiid Vuorká-Dávvirat / De Samiske Samlinger, klipparkiv, Karasjok.

Sámi Dáiddaguovddás / Samisk senter for samtidskunst, klipparkiv, Karasjok.

### Upubliserte kilder

Brev fra Synnøve Persen/Samiske Kunstneres Forbund til Nasjonalgalleriet, datert 22.10.1991.

Brev fra Bodil Sørensen/Nasjonalgalleriet til Synnøve Persen/Samiske Kunstneres Forbund, datert 04.11.1991.

Katalograpport Nasjonalmuseet 05.12.2013

Katalograpport Nasjonalmuseet 06.12.2013a

Katalograpport Nasjonalmuseet 06.12.2013b

Katalograpport Nasjonalmuseet 21.11.2014a

Katalograpport Nasjonalmuseet 21.11.2014b

Personlig kommunikasjon i e-post fra Trine Nordkvelle 06.12.2013, 21.11.2014, 24.11.2014, 18.04.2016 og 19.04.2016.

Personlig kommunikasjon i e-post fra Kaja Maria Ranveig Hjort, 24.05.2014, 25.05.2014, 05.12.2014 og 18.12.2014.

Personlig kommunikasjon i e-post fra Jitka Lenda 15.10.2015.

Personlig kommunikasjon i e-post fra Joanna Bosse, 18.05.2015.

Personlig kommunikasjon i e-post fra Torborg Edith Strand 05.01.2016.

Utstillingsliste Kunstindustrimuseet 00.00.1882 – 01.04.2004

Utstillingsliste Nasjonalgalleriet 00.12.1912 – 07.12.2004

Utstillingsliste Museet for Samtidskunst 00.00.1989 – 05.28.2004

Utstillingsliste Nasjonalmuseet 10.01.2004 – 07.04.2013

### Litteratur og publiserte kilder

Aalsvik, Henning (red.). *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*. Bind 1. Oslo: Gyldendal, 1951.

---

\* Her er det kun oppgitt arkiv med materiale jeg direkte har henvist til i teksten, flere arkiv er som tidligere nevnt besøkt og et større materiale samlet inn.



- *Norges billedkunst i det nittende og tyvende*, Oslo: Gyldendal, 1951.
- Aamold, Svein. *Ramon Iserns skulpturer*, Oslo: Universitetet i Oslo, 1998.
- Aars, Harald (et al.). *Norsk kunsthistorie*. Bind 1. Oslo : Gyldendal, 1925.
- *Norsk kunsthistorie*. Bind 2. Oslo : Gyldendal, 1927
- Aaserud, Anne (red.). *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge*, Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 2002.
- Aavitsland, Kristin B. *Et kunsthistorisk språk: Jens Thiis', Harry Fetts og Hans Peter L'Oranges prosa*, Oslo: Norges forskningsråd, 1996.
- “Kunsthistoriens språk: fra bilde til tekst”, i Egil Børre Johnsen og Trond Berg Eriksen (red.), *Norsk litteraturhistorie: sakprosa fra 1750 til 1995*. Bind 1, Oslo: Universitetsforlaget, 1998, s. 641–649.
- “From nationalism to cosmopolitan classicism: Harry Fett’s concept of cultural capital”, i *Future Anterior*, nr. 2, 2010, s. 19–33.
- “Roserne og eføyen om de gamle mure’: tidsskriftet *Kunst og kultur* som kulturpolitisk prosjekt”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2011, s. 72–83
- *Harry Fett: historien er lengst*, Oslo: Pax Forlag, 2014.
- Adam, Leonhard. *Primitive Art*, Harmondsworth: Penguin, 1949.
- *Primitive Art Exhibition*, Melbourne: Melbourne National Gallery & National Museum of Victoria, 1943.
- *Exhibition of Works of Primitive Art*, McAllan Gallery, National Gallery of Victoria, Melbourne, 1955.
- Adamson, Glenn. *Thinking Through Craft*, Oxford: Berg, 2007.
- *The Invention of Craft*, London: Bloomsbury, 2013.
- Alcoff, Linda Martín. “Mignolo’s epistemology of coloniality”, i *CR: The New Centennial Review*, vol. 7, nr. 3, 2007, s. 79–101.
- Alvarado, Hernán, Xicará, Rolando Ixquiac og Svendsen Morten Johan (red.), *Maya, Sami, Barí, Wayúu, Yukpa, Añú: arte contemporáneo*, Maracaibo: Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez, 2004.
- Amundsen, Arne Bugge. “National Museums in Sápmi”, i Peter Aronsson og Gabriella Elgenius (red.), *Building National Museums in Europe 1750–2010: Conference Proceedings from EuNaMus: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna 28–30 April, 2011*, [http://www.ep.liu.se/ecp\\_home/index.en.aspx?issue=064](http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064), Linköping: Linköping University Electronic Press, 2011, s. 733–746.
- Anderson, Jaynie. “The creation of indigenous collections in Melbourne: how Kenneth Clark, Charles Mountford, and Leonhard Adam interrogated Australian indigeneity”, i *Histoire de l’art et anthropologie*, Paris: INHA/Musée du quai Branly, 2009, publisert på nett 28.07.2009: <http://actesbranly.revues.org/332>.
- Anker, Peter. *Norsk folkekunst: kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*, Oslo: Cappelen, 2004
- Antliff, Mark og Leighton, Patricia. “Primitive”, i Robert S. Nelson and Richard Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press, 2003, s. 217–233.
- Appadurai, Arjun. “Disjuncture and difference in the global cultural economy”, i

- Theory, Culture & Society*, vol. 7, 1990, s. 295-310
- Asdal, Kristin (et al.). *Tekst og historie: å lese tekster historisk*, Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Aubert, Anders. "Universitetets nye festsal og den norske kunst og kultur", i *Kunst og kultur*, 1911, s. 166–180.
- *Det nye Norges malerkunst*, Kristiania: Cammermeyers forlag, 1908.
- Baglo, Cathrine. På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2011.
- "På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika", ph.d.-presentasjon i *Nordisk Museologi*, nr. 2, 2012, s. 107–117.
- Bal, Mieke og Bryson, Norman. "Semiotics and art history: a discussion of context and senders", i *The Art Bulletin*, vol. 73, nr. 2, 1991, s. 174–298.
- Bang, Niels Christian. "En Savio-samlings tilblivelse", i Kirvil Haukelid (red.), Oslo: Oslo kunstforening, 2002.
- Balzamo, Elena. "Olaus Magnus som tecknare", i *Den osynlige ärkebiskopen: essäer om Olaus Magnus*, Stockholm: Atlantis, 2015, s. 53–72.
- Barolsky, Paul. *A Brief History of the Artist from God to Picasso*, University park: Pennsylvania State University Press, 2010.
- Barthes, Roland. *Mytologier*, oversatt av Einar Eggen, Oslo: De norske bokklubbene, 2004 [1957].
- Bazin, Germain. *A History of Art from Prehistoric Times to the Present*, Boston: Houghton Mifflin, 1959.hrl
- Belting, Hans. "Contemporary art as global art: a critical estimate", i Hans Belting og Andrea Buddensieg, *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Crantz, 2009, 38–73.
- Berg, Knut (red.). *Norges kunsthistorie: Fra Oseberg til Borgund*. Bind 1. Oslo: Gyldendal, 1981.
- *Norges kunsthistorie: høymiddelalder og Hansa-tid*. Bind 2. Oslo: Gyldendal, 1981.
- *Norges kunsthistorie: nedgangstid og ny reisning*. Bind 3. Oslo: Gyldendal, 1982.
- *Norges kunsthistorie: det unge Norge*. Bind 4. Oslo: Gyldendal, 1981.
- *Norges kunsthistorie: nasjonal vekst*. Bind 5. Oslo: Gyldendal, 1981.
- *Norges kunsthistorie: mellomkrigstid*. Bind 6. Oslo: Gyldendal, 1983.
- *Norges kunsthistorie : inn i en ny tid*. Bind 7. Oslo: Gyldendal, 1983.
- Berg, Thomas. "Kunsthistorie i 100", i *Klartekst*, nr. 1, 2011.
- Bergesen, Terje, "Med engler og rosetter: italienske gipsmakere i Kristiania", i *Tobias*, nr. 4, 1996, <https://www.oslo.kommune.no/OBA/tobias/tobiasartikler/t4966.htm>.
- Bergesen, Rognald Heiseldal. "Reclining Sámi in western narratives and the relation between text and image in Sámi iconography", i Lars Ivar Hansen, Rognald Heiseldal Bergesen og Ingebjørg Hage (red.), *The Protracted Reformation in Northern Norway*, Stamsund: Orkana, 2014, s. 211–228.
- "Lapponia and the drum: instruments of integration and othering during the

- age of confessionalization in Northern Sweden”, i Sigrun Høgetveit Berg, Rognald Heiseldal Bergesen og Roald E. Christiansen (red.), *The Protracted Reformation in Northern Norway: Towards a Protestant North*, Hannover: Wehrhahn Verlag, s. 129–151, forventet publisering 2016.
- Bergmann, Sigurd. Så främmande det lika: samisk konst i ljuset av religion och globalisering, Trondheim: Tapir Akademisk forlag, 2009.
- Berntsen, Arnstein og Parmann, Øistein. *Savio: grafikk*, Oslo: Dreyer, 1980.
- Bhabha, Homi. “The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism”, i Russel Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornel West (red.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1995, s. 71–87.
- Bjerke, Øivind Storm. “Skåret i tre – men ikke hogd i stein”, i *Prosa. Tidsskrift for fagprosa*, nr. 4, 2014, <http://prosa.no/essay/skaret-i-tre-ikke-hogd-i-stein/>.
- Bjerkeli, Bjørn og Selle, Per “Samisk offentlighet og makt”, i Bjørn Bjerkeli og Per Selle (red.), *Samer, makt og demokrati. Sametinget og den nye samiske offentligheten*, Oslo: Gyldendal, 2003, s. 15–47.
- Bjørklund, Ivar. “Om Lars Olsen og hans beretning”, i *Ottar*, nr. 4, 1997, s. 3.  
— “Bindalstromma”, i *Ottar*, nr. 4, 1997, s. 8–9.  
— *Sápmi: en nasjon blir til*, Tromsø: Tromsø museum/Samisk etnografisk fagenhet, 2000.
- Blocker, Gene H. *The Aesthetics of Primitive Art*, Lanham: University Press of America, 1994.
- Boas, Franz. *Primitive Art*, Oslo: Aschehoug, 1927.
- Boe, Liv Hilde. “Hvor lenge varte middelalderen?”, i Stephan Tschudi-Madsen (red.), *På nordmanns vis: Norsk Folkemuseum gjennom hundre år*, Oslo: Aschehoug, 1993, s. 80–81.
- Borgen, Jorun Spord, Kunnskapens stabilitet og flyktighet. Om forholdet mellom amatører og profesjonelle i kunstfeltet, Bergen: Universitetet i Bergen, 1998.
- Borgersen, Terje. *Tidens trykk: en kunsthistoriografisk analyse av to norske pionéroversikter*, Trondheim: KUBE/Institutt for kunst- og medievitenskap, 1997.
- Bosse, Joanna. “Trademark: international indigenous culture from the Leonhard Adam Collection”, i *University of Melbourne Collections*, nr. 8, 2011, <https://www.unimelb.edu.au/culturalcollections/research/.../bosse.pdf>.
- Boym, Per Bjarne (et al.). *Čilgehus Sámi Dáiddamusea birra/Utredning om Samisk Kunstmuseum*, Karasjok: Sámi Dáiddaguovddás, 1995.
- Brush, Kathryn. *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Budick, Sanford og Iser, Wolfgang (red.). *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.
- Bydler, Charlotte. *The Global Art World Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004.
- Bye, Lilian. *Finner i Finnmark*, Oslo: Aschehoug & co, 1939.
- Bøgh, Johan. *Om husflid: dens art og betydning. Foredrag af Johan Bøgh*, Bergen:



- Husflidsforeningen for Bergens by og stift /John Grieg, 1897.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Christensen, Erwin O. *Primitive Art*, New York, Crowell, 1955.
- Christensen, Hans Dam. *Forskydningens kunst: kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*, København: Multivers, 2002.
- Christensen, Olav. "En nasjonal identitet tar form", i Øystein Sørensen (red.), *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en nasjonal identitet på 1800-tallet*, Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998, s. 51–73.
- Claerhout, Adriaan G. H. (et al.). "Discussion of a problem posed by Adriaan G. H. Claerhout: the concept of primitive applied to art", i *Current Anthropology*, vol. 6, 1965, s. 432–438.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- "Indigenous articulations", i *The Contemporary Pacific*, vol. 13, nr. 2, 2001, s. 477–490.
- *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997
- "Introduction: partial truths", i James Clifford og George E. Marcus (red.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press, 2010 [1986], s. 1–26.
- "On ethnographic allegory", i James Clifford og George E. Marcus (red.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press, 2010 [1986], s. 98–121.
- *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- Collet, John Peter. *Historien om Universitetet i Oslo*, Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Comaroff John L. og Comaroff, Jean. *Ethnicity, Inc., Chicago: University of Chicago Press, 2009.*
- Damme, Willfried van og Zijlmans Kitty. "Art history in a global frame: world art studies", i Matthew Rampley (et al.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden: Brill, 2012, s. 217–229.
- Danbolt, Gunnar, Johannessen, Kjell S. og Nordenstam, Tore. *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget: Bergen, 1979.
- Danbolt, Gunnar. "Bilde og praksis", i Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam, *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget: Bergen, 1979, s. 64–96.
- *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1997.
- *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2009.
- *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, Oslo: Samlaget, 2014.

- Dahlén, Peter. "The 'Nordic Latinos' meet the 'mountain primates': the press coverage of football matches between Norway and Denmark, 2002 and 2003", i *Soccer & Society*, vol. 10, nr. 3–4, 2009, s. 342–357.
- Dietrichson, Lorentz. *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker: et bidrag til den norske kunsts historie*. Bind 1. *Tidemands ungdomsliv (1814–1850)*, Christiania: Chr. Tønsbergs Forlag, 1878.
- *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker: et bidrag til den norske kunsts historie*. Bind 2. *Tidemand og den nordiske kunstscole i Düsseldorf (1850–1876)*, Chr. Tønsbergs Forlag, 1979.
- *Den norske treskjærerkunst, dens oprindelse og udvikling: en foreløpig undersøkelse*, Christiania: Mallings, 1878.
- *Det norske nationalgalleri: dets tilblivelse og udvikling: i anledning af dets 50aarige tilværelse*, Kristiania: Cammermeyer, 1887.
- "Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet", i *Kunst og kultur*, 2. årgang, 1911–1912.
- *Svundne tider: en gammel romantikers oplevelser og reflexioner*, bind. 4, Kristiania: Cappelen, 1917.
- *Norges kunsts historie i det nittende århundre*, Oslo: Messel forlag, 1991.
- *Norges kunsts historie i oldtid og middelalder*, Oslo: Messel forlag, 1993.
- *Norges kunsts historie: renaissance og dansketid*, Oslo: Messel forlag, 2010.
- Dunfjeld, Maja. *Tjaalehtjimmie: form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2001.
- "Sárgu ja duojar: Tegner og kunsthåndverker", i Bjarne Eilertsen (et al), *Ofelaš/Veiviseren: Iver Jåks*, Tromsø: Universitetsbiblioteket i Tromsø 66–74.
- *Tjaalehtjimmie: form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, Snåsa: Saemien sijte, 2006.
- Dørum, Knut. "Kautokeino-opprøret og fornorskning i nord", i *Vox publica: magasin om demokrati og ytringsfrihet*, publisert 03.12.2015, <http://voxpública.no/2015/12/kautokeino-opprøret-og-fornorskning-nord/>.
- Edbom, Gunilla. "Samiskt kulturarv i samlingar: rapport från ett projekt om återföringsfrågor", i *Arkeologisk rapport: 1*, Jokkmokk: Åjtte. Svenskt fjäll- och samemuseum, 2005, <http://www.ajtte.com/publikationer/rapporter-mm/arkeologisk-rapport/>.
- E.I. "Utstillinger våren 1939", i *Kunst og kultur*, årgang 25, 1939, s. 184–185.
- Eidheim, Harald. "Ein nasjon veks frem: Sápmi", i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 3–8.
- Eidheim, Harald, Bjørklund, Ivar og Branteberg, Terje. "Negotiating with the public: ethnographic museums and ethnopoltics", i *Museum & Society*, vol. 10, nr. 2, 2012, s. 95–120.
- Eira, Inga Ravna. "Ándde Ivvár Ivvár/Iver Jåks", i *Iver Jåks: muittašan johttičájáhus. Retrospektiv*, Oslo: Riksutstillinger, 1998, s. 28–34.
- Elkins, James. *Stories of Art*, New York: Routledge, 2002.
- *Master Narratives and Their Discontents*, New York: Routledge, 2005.
- *Is Art History Global?*, New York: Routledge, 2007.
- "Art history as a global dicipline", i James Elkins (red.), *Is Art History Global?*, New York: Routledge, 2007.

- Engh, Helga. *Barnetegning*, Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1926.
- Eriksen, Anne. *Historie, minne og myte*, Oslo: Pax, 1999
- “Den nasjonale kulturarven: en del av det moderne”, i *Kulturella perspektiv: svensk etnologisk tidskrift*, nr. 1, 1993, s. 16–25.
- Eriksen, Knut Einar og Niemi, Einar. *Den finske fare. Sikkerhetsproblemer og minoritetspolitikk i nord. 1860–1940*, Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
- Errington, Shelly. *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkely: University of California Press, 1998.
- Evjen, Bjørg. “Measuring heads: physical anthropological research in North Norway”, *Acta borealia*, vol. 14, nr. 2, 1997, s. 3–30.
- Evjen, Bjørg og Hansen, Lars Ivar. “One people – many names: on different designations for the Sami population in the Norwegian county of Nordland through then centuries”, i *Continuity and Change*, vol. 24, 2011, s. 211–243.
- Evjen, Bjørg og Bech David R. M. “Growing indigenous influence on research, extended perspectives, and a new methodology: a historical approach”, i Kathryn W. Shanley og Bjørg Evjen (red.), *Mapping Indigenous Presence: North Scandinavian and North American Perspectives*, Tucson: The University of Arizona Press, 2015, s. 27–56.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press, 1983.
- Falk, Frank. “Fra stil til opplevelse. Kunstindustrimuseenes utstillingsstrategier i et historisk og samtidig perspektiv”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2004, s. 94–106.
- Farago, Claire (red.), *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, New Haven: Yale University Press, 1995.
- Fett, Harry. “Blomstermesteren fra Ringeby”, i *Meddelanden från Nordiska Museet*, Stockholm, 1902, s. 213–225.
- *Særutstilling nr. 1: nationaldrakter*, Kristiania: S. M. Brydes bogtrykkeri, 1903.
- “Orienten og Gudbrandsdalen”, i *Kunst og Kultur*, nr. 3, 1913, s. 199–204.
- *Billedhuggerkunsten i Norge under Sverre-ætten, Kristiania: Cammermeyer, 1908.*
- *Fra Athen til Trangvik: klassiske indtrykk*, Kristiania: Aschehoug, 1924.
- *Mumier og sfinx: reiseindtryk fra Egyptens stenalder*, Oslo: Aschehoug & Co, 1928.
- “Finnmarksviddens kunst. John Savio”, i *Kunst og kultur*, årgang 26, 1940, s. 221–246.
- “Forord”, i *Minneutstilling: John Andreas Savio*, Kunstforeningen i Oslo, Oslo: B. Bentsens Boktrykkeri, 1941, s. 3–8.
- *Folkekunst: fra et større arbeid*, Oslo, 1944.
- *Kunst på arbeidsplassen*, Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1946.
- *Godviljens menn*, Oslo: Gyldendal norske forlag, 1948.
- *Mere kunst på arbeidsplassen*, Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1948.
- “Finnmarksviddens kunst: John Savio, en skisse fra besettelsestiden”, i *Sámi ællin: Sámi Særvi jakkigir'ji 1951–1952/Sameliv: Samisk Selskaps Árbok, 1951–1952*, Oslo 1952, s. 62–82.
- *Bildets folkehøgskole*, Oslo: Gyldendal, 1955.

- Fett, Hugo. *Dr. Harry Fett: bibliografi: 1875-1962-1975*, Oslo: Gyldendal, 1975.
- Fjellström, Phebe. *Lapskt silver: studier över en föremålsgrupp och dess ställning inom lapskt kulturliv*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962
- “Samenes folkekunst”, i István Rácz (red.), *Samisk kultur og folkekunst*, Oslo: Cappelen, 1972, s. 12–17.
- Fokstad, Per. “Litt om samisk kunst”, i Kalle Nickul, Asbjørn Nesheim, Israel Ruong (red.), *Sámiid dilit. Föredrag vid Den nordiska samekonferansen Jokkmokk, 1953*, Oslo: Merkur Boktrykkeri, 1957, s. 102–109.
- “Samane sin store kunstnar syner folket Finnmark”, i *Form og farge. Maanadsskrift for husflid, smaaindustri og folkekunst*, Norheimsund: Hardanger Industrilag, 1941, s. 38–39.
- Forge, Anthony (red.). *Primitive Art & Society*, London: Oxford University Press, 1973.
- Fors, Gry (red.). *Sámi dáidda 40 jagi čađa/ Samisk kunst gjennom 40 år*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2012.
- *Muitalusaid suoivvan: Sámedikki dáiddaoastimat 2008-2009-2010/ Fortellingenes skygge: Sametingets kunstinnkjøp 2008-2009-2010*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2013.
- Foster, Hal. “The ‘primitive’ unconscious of modern art”, i *October*, vol. 34, 1984, s. 45–70.
- “The artist as ethnographer”, i George Marcus and Fred Myers (red.), *Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Hamburg: Peter Lang Verlag, 1995, s. 302–309.
- Fraser, Douglas. *Primitive Art*, London: Thames and Hudson, 1962.
- Friedman, Jonathan. “Indigeneity: anthropological notes on a historical variable”, i Henry Minde (red.), *Indigenous Peoples: Self-determination, Knowledge, Indigeneity*, Delft: Eburon, 2008, s. 29–48.
- Fure, Jorunn Sem. “Heinrich Himmler som humanistisk prosjektleder”, i *Fortid*, nr. 2, 2007, 76–81.
- Furre, Berge. *Norsk historie 1905–1990: vårt hundreår*, Oslo: Samlaget, 1992
- Fulsås, Narve. *Historie og nasjon. Ernst Sars og striden om norsk kultur*, Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Gaskell, Ivan “Tradesmen as scholars: interdependence in the study and exchange of art”, i Elisabeth Mansfield (red.), *Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline*, London: Routledge, 2002, s. 146–162.
- Gaski, Harald. “‘Aldrig svikter jag mitt land’: samisk populærkultur fra Soldatra til European Song Contest”, i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 58–63.
- “More than meets the eye: the indigeneity of Johan Turi's writing and artwork”, i *Scandinavian Studies*, vol. 83, nr.4, 2011, s. 591–608.
- “Forord”, Johan Turi, *Min bok om samene*, oversatt av Harald O. Lindbach, Karasjok: ČálliidLágádus, 2011, s. 6–9.
- “Indigenism and cosmopolitanism: a pan-Sami view of the indigenous perspective in Sami culture an research”, i *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples*, vol.9, nr. 2, 2013, s. 114–115.
- Gaup, Ailo. “Om å gjenvinne hele vår stolthet”, *Sáme Dáiduoavku/Samisk*

- kunstnergruppe*, Masi, 1979, s. 4–8.
- *Trommereisen*, Oslo: Gyldendal, 1988.
- Gaustad, Randi “‘et Eventyr i norsk og hjemlig stil’. Gerhard Munthe og Kunstindustrimuseet”, i *Kunst og kultur*, nr. 2, 2013, s. 104-115.
- Gjengset, Gunnar. *Matti Aikio: dobbelt hjemløs*, Karasjok: Čálliidlagádus, 2004
- Gjerstad, Odd. “Nordnorsk jul skulle det også være”, i *Lofotposten 100 år: 1896–1996*, Svolvær: Lofotposten, 1996.
- Gjessing, Gutorm og Johannessen, Marie Krekling. *De hundre år: universitetets etnografiske museums historie 1857–1957*, Oslo: Forenede trykkerier/Universitets Etnografiske Museum, 1957.
- Gjessing, Gutorm. “Norwegian contributions to Lapp ethnography”, i *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 77, nr. 1, 1947, s. 47–60.
- *Norge i Sameland*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1973.
- Glambek, Ingeborg. “Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse”, i Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen (red.), *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, Oslo: Novus, 2012, 95–110.
- Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Painting*, New York: Harper, 1938.
- Greenberg, Clement. “Modernist painting” [1960], i Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, s. 85–94
- Grimsø, Marita (red.). *Lávkki lávki. Samisk samtidskunst. Sami contemporary art. Sámi dáidda*, Oslo: De norske bokklubben, 1994.
- Grini, Monica. Rafael og “Madonna della Sedia” i klassismen og romantikkens resepsjon: en resepsjonshistorisk analyse av kunstneren og hans verk, Universitetet i Bergen: Bergen, 2005.
- “Historiographical reflections on Sámi art and the paradigm of the national in Norwegian art history, i Charis Gullickson og Sandra Lorentzen (red.), *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, Stamsund: Orkana/Nordnorsk Kunstmuseum, 2014, s. 49–67.
- Grosch, Henrik. *Kunstindustrimuseet i Kristiania: en fører gjennom dets samlinger*, Kristinia C. Fabritius & sønner, 1892
- *Norsk folkeindustri*, Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1901.
- Guleng, Mai Britt. *Kunsten og vitenskapene: kunsthistoriens historie ved Det kongelige Frederiks universitet inntil 1875*, Oslo: Universitetet i Oslo, 2002.
- “Kunsthistorisk forening og kunsthistoriefagets betingelser”, i *Kunst og kultur*, nr. 3, 2004, s. 191-208.
- “Kunsthistorie blir universitetsfag”, publisert 25.10.2012, <http://www.muv.uio.no/uioshistorie/fag/humaniora/kunsthistorie/kunsthist-mbguleng-140508.html>.
- Gullickson, Charis og Ljøgodt, Knut (red.). *Iver Jåks: rekonstruert*, Tromsø: Nordnorsk kunstmuseum, 2010.
- Gullickson, Charis “Iver Jåks: rekonstruert”, i *Iver Jåks: rekonstruert*, Tromsø: Nordnorsk kunstmuseum, 2010, s. 11–31.

- “Den moderne samiske kunstens far”, i *Kunstforum*, nr. 1, 2014, s. 26–27.
- Gundersen, Karin. *Roland Barthes: teori og litteratur*, Oslo: Aschehoug, 2010.
- Gustavsen, John og Sandvik, Kjell (red.), *Vår jord er vårt liv*, Hølen: Forfatterforlaget, 1981.
- Guttorm, Gunvor. *Duoji bálgát - en studie i duodji: kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk*, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2001.
- “Kunstner, verk og betrakter: kunsthistoriske grunnlagsproblemer og duodji i en postkolonial teoridanning”, i Gunvor Guttorm og Jostein Sandven (red.), *Sløyden, minoritetene, det flerkulturelle og et internasjonalt perspektiv*, Vasa: NordFo Distribution, 2004, s. 51–68.
- “Duodji: som begrep og som del av livet”, i Irene Snarby og Eva Skotnes Vikjord (red.), *Gierdu: bevegelser i samisk kunstverden/Sirdimat sámi duodje- ja dáiddamáilmmis*, Bodø: SKINN/RiddoDuottarMuseat, 2009, s. 12–17.
- “Duodji: a new step for art education”, i *International Journal of Art & Design Education*, vol. 31, 2012, s. 180–190.
- Hagemann, Gustav. *Lappen zeichnen ihr Leben: Eine Auswahl von 28 Original-Ritzarbeiten von Lappländern*, Düsseldorf: L. Schwann, 1948.
- *Lappen zeichnen ihr Leben: Eine Auswahl von 35 Original-Ritzarbeiten von Lappländern*, Düsseldorf: L. Schwann, 1964.
- Hagen, Rune. “Harmløs dissenter eller djevlesk trollmann: trolldomsprosessen mot samene Anders Poulsen i 1692”, i *Historisk tidsskrift*, nr. 2-3, 2002, s. 319–346.
- Halbertsma, Marlite. “The call of the canon: why art history cannot do without”, i Elisabeth Mansfield (red.), *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*, New York: Routledge, 2007, s. 16–30.
- Hall, Stuart. “The work of representation” i Stuart Hall (red.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, s. 13–74.
- Halsall, Francis. *Systems of Art: Art, History and System Theory*, Bern: Peter Lang AG, 2008.
- Hannaas, Torleiv. “Måltyningi i Finnmark”, digitalt tilgjengelig, Ivar Aasen-tunet, publisert 12.03.2013:  
[http://www.aasentunet.no/iaa/no/litteratur/forfattarar/gi/hannaas\\_torleiv/M%C3%A5ltyningi+i+Finnmark.b7C\\_wBLSZ3.ips](http://www.aasentunet.no/iaa/no/litteratur/forfattarar/gi/hannaas_torleiv/M%C3%A5ltyningi+i+Finnmark.b7C_wBLSZ3.ips) [opprinnelig utgitt i *Norsk Aarbok*, 1923].
- Hansen, Hanna H. “Samisk samtidskunst”, i Bjarne Eilertsen (et al.), *Ofelaš/Veiviseren: Iver Jåks*, Tromsø: Universitetsbiblioteket i Tromsø, 2001, s. 137–147
- “Samisk kunstnergruppe – et politisk og kunstnerisk prosjekt”, i Synnøve Persen (et al.), *Mázejoavku. Sámi dáidojoavku/Samisk Kunstnergruppe/Sami Artist Group 1978-1983*, Karasjok: SDS, 2004, s. 17–23.
- *Fortellinger om samisk samtidskunst*, Karasjok: Davvi Girji, 2007.
- *Fluktlinjer: forståelser av samisk samtidskunst*, Tromsø: Universitetet i Oslo, 2010.
- “Beauty and truth: dialogues between Sami art and art historical research”,



- Beauty and Truth. Čáppatvuohta ja duohtavuohta: Dialogues Between Sami art and Art Historical Research*, Stamsund: Orkana, 2014, s. 6–8.
- Hansen, Hanna H. (et al.). *Beauty and Truth. Čáppatvuohta ja duohtavuohta: Dialogues Between Sami Art and Art Historical Research*, Stamsund: Orkana, 2014.
- Hansen, Lars Ivar og Olsen, Bjørnar. *Samenes historie fram til 1750*, Oslo: Cappelen, 2004.
- Hansen, Vibeke Waallann, Lerberg, Ellen J. og Yvenes, Marianne (red.), *Nasjonalmuseets høydepunkter. Kunst fra antikken til 1945*, Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2014.
- Harby, Sjur “Riksantikvaren: Harry Fett – omstridt, bejublet og fortrenget”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2009, 62–73.
- Harlin, Eeva-Kristiina. *Recalling Ancestral Voices: Repatriation of Sámi Cultural Heritage. Projektets Intrereg IIA sluttrapport*, Inari: Siida Sámi Museum, 2008, <http://www.samimuseum.fi/heritage/english/index.html>.
- Harlin, Eeva-Kristiina og Olli, Anne May. “Repatriation: political will and museum facilities”, i Louise Tythacott and Kostas Arvanitis, *Museums and Restitution: New Practices, New Approaches*, Farnham: Ashgate, 2014, s. 57–70
- Harloe, Kathrine, *Winckelmann and the Invention of Antiquity. History and Aesthetics in the Age of Altertumswissenschaft*, Oxford University Press, 2013
- Hatt, Michael og Klonk, Charlotte. *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Haverkamp, Frode (et al.). *Dahl og Friedrich. Alene med naturen*, Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2014.
- Haxthausen, Charles W (red.). *The Two Art Histories: The Museum and The University*, Williamstown: Sterling and Francis Clark Art Institute, 2002.
- Hegard, Tonte. *Hans Aal: mannen, visjonen, verket*, Oslo: Norsk Folkemuseum/Messel forlag, 1994.
- Helliesen, Sidsel. *Norsk grafikk gjennom 100 år*, Oslo: Aschehoug, 2000.
- Helliesen, Sidsel og Sauge, Birgitte. “En hundreårsmarkering”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2011.
- Hill, Richard William. “Close readings: Sakahàn”, i *FUSE*, vol. 36, publisert på nett: 01.10.2013: [http://fusemagazine.org/2013/11/36-4\\_hill](http://fusemagazine.org/2013/11/36-4_hill).
- Himmelheber, Hans. *Eskimokünstler: Teilergebnis einer ethnographischen Expedition in Alaska von Juni 1936 bis April 1937*, Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag, 1938.
- Hirvonen, Vuokko. “Sámi museums and cultural heritage”, i Kathrine Goodnow and Hacı Akman (red.), *Scandinavian Museums and Cultural Diversity*, Oxford: Museum of London and Berghahn Books, 2008, s. 23–29.
- Holly, Michael Ann. “Past Looking”, i *Critical Inquiry*, vol. 16, nr. 2, 1990, s. 371–396.
- *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- Holm, Geir Tore. “Iver Jåks: retrospektiv. Tromsø kunstforening 5.3.–11.4. 1999”,

- i Lotte Sandberg m.fl, *Norsk Kunstårbok 1999*, Oslo: Forlaget Bonytt, 1999, s. 75–76.
- (red.). *River Deep Mountain High*, Oslo: Riksutstillinger, 2003.
- Huuva, Rose-Marie. “Händernas minnen formar dagens nu”, i Maja Dunfjeld (red.), *Njaarke tjaalegh – Harranen Giesieakademijeste. Skrifter fra sommerakademiet på Harran*, 2007, s. 20–24.
- Hætta, Odd Mathis. “Per Fokstad. Portrett av en visjonær samisk pioner”, i John T. Solbakk (red.), *Dasgo eallin gáibida min soahtái ja mii boahtit – mii boahtit dállán! 1919–1999. Norgga beale sámiid vuosttas riikkasearvvi 80-jagi ávvun / Selve livet kalder os til kamp og vi kommer – vi kommer straks! 1919–1999. Til 80-års markering av den første samiske riksorganisasjonen i Norge*, Karasjok: Čálliidlagáduš, 1999, s. 65–87.
- Høydalsnes, Eli. *Møte mellom tid og sted: bilder av Nord-Norge, Tromsø: Universitetet i Tromsø*, 1999.
- *Møte mellom tid og sted: bilder av Nord-Norge*, Oslo: Forlaget Bonytt, 2003.
- Ingesman, Per. “Reformation and confessionalisation in early modern Denmark”, Lars Ivar Hansen, Rognald Heiseldal Bergesen og Ingebjørg Hage (red.), *The Protracted Reformation in Northern Norway*, Stamsund: Orkana, 2014, s. 7–13.
- Ingold, Tim (red.). *Key Debates in Anthropology*, London: Routledge, 1996.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jentoft, Svein, Minde, Henry og Nilsen, Ragnar (red.). *Indigenous Peoples: Resource Management and Global Rights*, Delft: Eburon, 2003.
- Jessen, Jarno. “Lapland”, i *The Studio*, autumn number, 1910, s. 35–40.
- Johannesen, Kjell S. “Kunst, språk, handling”, i Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannesen og Tore Nordenstam, *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget: Bergen, 1979, s. 12–45.
- Johnsen, Berit Åse. “De Samiske Samlinger (DSS): museets virksomhet fra 1971 til 2012”, i Kåren Elle Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat: De Samiske Samlinger: 40 jagi/år, 1972–2012*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2014 s. 4–19.
- Johnson, Greg. “Authenticity, invention, articulation: theorizing contemporary Hawaiian traditions from the outside”, i *Method and Theory in the Study of Religion*, vol. 20, 2008, s. 243–258.
- Jordheim, Helge. “Innøvelser i en ny filologi”, i *Arr – idéhistorisk tidsskrift*, nr. 2–3, 1998, <http://www.arrvev.no/artikkel/innvelser-i-en-ny-filologi>.
- Jorn, Asger. “Ting og sager: et forsøg i sammenlignende vandalisme”, i *Paletten*, årgang 28, 1967, s. 6–7.
- Jørgensen, Marianne, Winther og Phillips, Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*, Frederiksberg: Roskilde universitetsforlag, 1999.
- Karlholm, Dan. *Handböckernas konsthistoria: om skapandet av “allmän konsthistoria” i Tyskland under 1800-talet*, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996.



- “Historiografins konstvetenskap: diagnos av grundutbildningen och förslag till en historiotopisk reform”, i *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 70, nr. 1–2, 2001, s. 31–39.
- Karlholm, Dan, Christensen Hans Dam og Rampley, Matthew. “Art history in the Nordic countries”, i Matthew Rampley (et al.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden: Brill, 2012, s. 421–438.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. “National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic — Judgments in the Historiography of Art”, i Michael Ann Holly og Keith Moxey (red.), *Art history, Aesthetics, Visual studies*, Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002, s. 71–84.
- *Toward a Geography of Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Kaufmann, Thomas DaCosta og Pilliod, Elisabeth (red.). *Time and Place. The Geohistory of Art*, Aldershot: Ashgate, 2005.
- Keskitalo, Alf Isak. “Research as an inter-ethnic relation”, i Alf Isak Keskitalo og Eidheim (red.), *Samfunnsforskning og minoritetssamfunn: foredrag på Nordisk etnografimøte, Tromsø, 1974* (Acta Borealia B. Humaniora 13), Tromsø: Tromsø museum, 1976, s. 15–42.
- “Museumsbygningen i Stáloguolban – 40 år”, Kåren Elle Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat: De Samiske Samlinger: 40 jagi/år, 1972–2012*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2014, s. 20–23.
- Kielland, Thor B. *Kunstindustrimuseet i Oslo: de viktigste data gjennom 75 år*, Oslo: Kunstindustrimuseet, 1952.
- Kihlberg, Kurt. *Duodji – slöjdens mästare: en bok om den magiska sameslöjden*, Rosvik: Förlagshuset Nordkalotten, 2003.
- “Samiska konsthandverkarens och slöjdares signaturer”, Kurt Kihlberg. *Duodji – slöjdens mästare: en bok om den magiska sameslöjden*, Rosvik: Förlagshuset Nordkalotten, 2003, s. 136–140.
- Kirkholt, Tore. “Grunnleggelsen av en norsk kunstkritikk: Emil Tidemands kritiske praksis”, i *Kunst og kultur*, årg. 95, nr. 2, 2012, s. 64–83.
- Kjeldstadli, Knut. “Museums and collective identity: a new concept of ‘nation’”, i Kathrine Goodnow and Haci Akman (red.), *Scandinavian Museums and Cultural Diversity*, Oxford: Museum of London and Berghahn Books, 2008, s. 172–186.
- Kjellberg, Reidar. “Harry Fett”, i Gordon Hølmebak (red.), *At gavne og fornøye: Reidar Kjellberg, et utvalg av hans arbeider ved Gordon Hølmebak*, Oslo: Gyldendal, 1984.
- Kjellström, Rolf og Rydving, Håkan. *Den samiska trumman*, Stockholm: Nordiska museet, 1988.
- Kjellström, Rolf (et al.). *Samisk konst. Sámi dáidda. Saamelainen taide*, Helsinki: Nordisk Konstcentrum, 1981.
- Kjerland, Kirsten Alsaker og Rio, Knut Mikjel (red.), *Kolonitid: nordmenn på eventyr og big business i Afrika og Stillehavet*, Oslo: Spartacus, 2009.
- Klein, Cecelia F., Guzmán, Eulogio, Mandel, Elisa C. og Stanfield-Mazzi, Maya, “The role of shamanism in Mesoamerican art: a reassessment”, i *Current Anthropology*, vol. 43, nr. 3, 2002, s. 165–186.

- Kleiner, Fred S. (red.). *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*, Boston: Wadsworth, 2013.
- Klimke, Martin og Scharloth, Joachim (red.), *1968 in Europe: A History of Protest and Activism. 1956–1977*, New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Knutsen, Nils M. og Posti, Per. *La Recherche: en ekspedisjon mot nord/une expédition vers le nord*, Tromsø: Angelica, 2002.
- Koefoed, Holger og Bjerke, Øivind Storm. *Tidens øye: en innføring i norsk malerkunst*, Oslo: Stenersens forlag, 2002.
- Kongsund, Anita. “Saaledes slumrer vist ogsaa hos os mangt et udmerket geni under koften’: Nasjonalgalleriets vei fra samling til museum 1837–1995”, *Kunst og kultur*, 2006, årg. 89, nr 2, s. 98–123.
- Kopperud, Øivind og Levin, Irene. “Da norske jøder ikke fantes”, i *Nytt norsk tidsskrift*, nr. 3, årgang 27, 2010, s. 292–302.
- Kramvig, Britt. “I kategorienes vold”, i Harald Eidheim (red.), *Samer og nordmenn*, Oslo: Cappelen, 1999, s. 117–139.
- Kreps, Christina. “Appropriate museology in theory and practice”, i *Museum Management and Curatorship*, vol. 23, nr. 1, 2008, s. 23–41.
- Kris, Ernst og Kurz, Otto. *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: An Historical Experiment*. Oversatt av Alistair Laing. New Haven: Yale University Press, 1979 [1934].
- Kristiania Kunstindustrimuseum, *Beretning om Kristiania kunstindustri-museums femogtyveårige virksomhed, 1876–1901*, Kristiania: Aktiebogtrykkeriet, 1901.
- *Kristiania kunstindustrimuseum i firti aar*, Kristiania: Det Mallingske bogtrykkeri, 1916.
- Kühn, Herbert. *Die Kunst der Primitiven*, München: Delphin-Verlag, 1923.
- Kvist, Per. Aage Gaup, Tromsø: Tromsø kunstforening, 1996.
- “Gažadeapmi Iver Jåksain. Iver ja Inger geahčen/Intervju med Iver Jåks. Hjemme hos Iver og Inger i Tromsø 9. og 10. juli 1998”, i *Iver Jåks: muittašan johttičájáhus. Retrospektiv*, Oslo: Riksutstillinger, 1998, s. 36–60.
- Kyllingstad, Jon Røyne. “Menneskeåndens universalitet”. Instituttet for sammenlignende kulturforskning 1917–1940. Ideene, institusjonen og forskningen, Oslo: Universitetet i Oslo, 2008.
- Lange, Marit (red.). *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837–1862*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998.
- “Samlinger af gode kunstværker til dannelsesmønstre’. Et Nasjonalgalleri blir til: ideologi og de første innkjøp”, i Marit Lange (red.), *Nasjonalgalleriets første 25 år, 1837–1862*, Lange, Marit (red.), *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837–1862*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998, s. 6–12.
- Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Milton Keynes: Open University Press, 1987.
- *Vi har aldri vært moderne. Essay i symmetrisk antropologi*, oversatt av Ragnar Braastad Myklebust, Oslo: Spartacus, 1996,
- *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Lee, Pamela M. *Forgetting the Art World*, Cambridge: MIT Press, 2012.

- Lehtola, Veli-Pekka. *The Sámi People: Traditions in Transition*, Fairbanks: University of Alaska Press, 2004.
- Levy, Janet E. "Prehistory, identity, and archaeological representation in Nordic museums", i *American Anthropologist*, vol. 108, nr. 1, 2006, s. 135–147.
- Lexow, Einar. *Norges kunst*, Oslo: Steenske, 1926.
- *Norges kunst*, Oslo: Steenske, 1942
- Lien, Sigrid og Nielszen, Hilde. "Museet som sted for alternative historiefortellinger. Utstillingspraksisen ved det samiske museet i Karasjok", i Káren Elle Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat: De Samiske Samlinger: 40 jagi/år, 1972–2012*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2014, s. 53–68.
- Lilienskiold, Hans Hansen. *Finnmark omkring 1700, 2–3: Speculum boreale, 1–2* (Nordnorske samlinger 4, 7), O. Solberg (red.), Oslo: Etnografisk museum, 1942–1945.
- Lindi, Gudrun E. Eriksen. "Museumsforeninga i Karasjok 70 år: samiske kulturminner i fokus", i *Lokalhistorisk magasin*, nr. 4, 2009, s. 26–28.
- Linné, Sigvald og Montell, Gösta (red.). *Primitiv konst: konst och konsthantverk hos primitiva folk*, Stockholm: AB Bokverk, 1947.
- Lommel, Andreas. *Shamanism: The Beginnings of Art*, New York: McGraw-Hill, 1967.
- Lund, Jørgen. *Gjenstand, verk, bilde. Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet*, Bergen: Universitetet i Bergen, 2008.
- Lundmark, Anna-Lena og Lundström, Jan-Erik (red.). *Same, same but different*, Umeå: Bildmuseet. Umeå universitetet, 2004
- Lundström, Jan-Erik. "Being Sami", i Anna-Lena Lundmark og Jan-Erik Lundström (red.), *Same, same but different*, Umeå: Bildmuseet. Umeå universitetet, 2004, s. 5–8.
- (red.). *Sámi dáiddačehpiid searvi 30 jagi/Sámi Artists' Union 30 Years*, Karasjok: Samisk kunstnerforbund, 2010.
- (red.). *Contemporary Sami Art and Design*, Stockholm: Arvinius + Orfeus, 2015.
- Lurie, Nancy Oestreich. *A special style: The Milwaukee Public Museum, 1882–1982*, Milwaukee: Milwaukee Public Museum, 1983.
- Machor, James L. og Goldstein, Philip (red.), *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, New York: Routledge, 2001.
- *New Directions in American Reception Study*, New York: Oxford University Press, 2008.
- Magga, Ole Henrik. "Samebevegelsen og det samiske språket", i *Ottar*, vol. 4, nr. 232, 2000, s. 39–48.
- Manker, Ernst. *Die lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie*, bind 1, *Die Trommel als Denkmal materieller Kultur*, Stockholm: Thule, 1938.
- *Die lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie. 2. Die Trommel als Urkunde geistigen Lebens*, Stockholm: Gebers, 1950.
- *Boken om Skum*, Stockholm: LTs förlag, 1956.
- *Samefolkets konst*, Stockholm: Askild & Kärnekull, 1971.
- Manker, Ernst og Vorren, Ørnulv. *Samekulturen: en oversikt*, Tromsø: Tromsø Museum, 1957.

- *Samekulturen: en kulturhistorisk oversikt*, Tromsø: Universitetsforlaget, 1976.
- Mansfield, Elisabeth. "Introduction: making art history a profession", i Elisabeth Mansfield (red.), *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*, New York: Routledge, 2007, s. 1–9.
- Martin, Meredith og Bleichmar, Daniela. "Introduction: objects in motion in the early modern world", i *Art History*, vol. 38, 2015, s. 609, s. 605–619.
- Mathisen, Hans Ragnar. "Fra ensomhet til fellesskap, og tilbake?", i Kåren Elle Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat: De Samiske Samlinger: 40 jagi/år, 1972–2012*, Karasjok: RidduDuottarMuseat, 2014, s. 104–107.
- Mathisen, Silje Opdahl. "Likt men likevel forskjellig: om representasjon av samisk identitet og forhistorie i samiske museer og majoritetsmuseer", i Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen (red.), *Samling og museum: kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, Oslo: Novus, 2010, s. 295–307
- *Etnisitetens estetikk: visuelle fortellinger og forhandlinger i samiske museumsutstillinger*, Oslo: Universitetet i Oslo, 2014.
- Mathisen, Stein R. "Representasjoner av kulturell forskjell: fortelling, makt og autoritet i utstillinger av samisk kultur", i *Tidsskrift for kulturforskning*, vol. 3, nr. 3, 2004, s. 5–25.
- McEvilley, Thomas. "Doctor, lawyer, Indian chief", i *Artforum*, nr. 23, 1984, s. 54–60.
- Messel, Nils. "Lorents Dietrichson og norsk kunsthistorieskrivning", i Mai Britt Guleng og Øystein Ustvedt (red.), *Nils Messel: tekster om norsk kunst og kunsthistorie*, Oslo: Labyrinth Press, 2013, s. 37–63.
- "Andreas Aubert om kunst, natur og nasjonalitet", i Mai Britt Guleng og Øystein Ustvedt (red.), *Nils Messel: tekster om norsk kunst og kunsthistorie*, s. 137–158.
- Meyer, Johan Joachim. *Modeltegninger for træskjærere med angivelse af ornamentets plads*, Kristiania: Cammermeyer, 1889.
- *Norsk træskjærerkunst: udgivet med særligt hensyn på våre kunstflids-skoler af direktionen for Kunstindustrimuseet i Kristiania ved arkitekt Johan Meyer*, Kristiania: Aschehoug, 1899–1905.
- Meyer, Siri. *Kunstens forhistorie i Norge. Noen sentrale aspekter*, Bergen: Universitetet i Bergen, 1983.
- "Institusjonsbegrepet som tolkningskontekst", i *Nordisk estetisk tidsskrift*, nr. 1, 1988, s. 51–65.
- Mikula, Maja. *Key Concepts in Cultural Studies*, New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Minde, Henry. "Den samepolitiske mobiliseringens vekst og fall ca. 1900–1940", i Øystein Sørensen, *Nasjonal identitet et kunstprodukt?*, Oslo: Norges forskningsråd, 1994, s. 113–138.
- "'Dagen er kommet'. Henrik Kvandahl og hans verk. Samenes historie I–III", i *Hammarn*, årg. 2, nr. 4, 1995.
- "The making of an international movement of indigenous peoples", i *Scandinavian Journal of History*, vol. 21, nr. 3, 1996, s. 221–246.
- *Diktning og historie om samene på Stuoranjárga*, Kautokeino:

- Sámi instituhtta, 2000.
- “Samesaken som ble urfolkssak”, i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 27–38.
  - “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise: kampen for en ny samepolitikk 1960–1990”, i Bjørn Bjerkeli og Pers Selle (red.), *Samer, makt og demokrati. Sametinget og den nye samiske offentligheten*, Oslo: Gyldendal, 2003, s. 87–123.
  - “Fornorskinga av samene. Hvorfor, hvordan og hvilke følger?”, i *Gáldu čála: tidskrift for urfolks rettigheter*, nr. 3, 2005.
  - “The destination and the journey: indigenous peoples and the United Nations from the 1960s through 1985”, i Henry Minde (red.), *Indigenous Peoples: Self-determination, Knowledge, Indigeneity*, Delft: Eburon, 2008, s. 49–86.
- Mithlo, Nancy Marie. “No word for art in our language?: Old questions, new paradigms”, i *Wicazo Sa Review*, vol. 27, 2012, s. 111–126.
- Moore, Henry. “Primitive Art” fra 1941, gjengitt i antologien redigert av Jack Flam og Miriam Deutch, *Primitivism and Twentieth-Century art: A Documentary History*, Berkeley: University of California Press, 2003, s. 267–271.
- Mountz, Alison. “The other”, i Carolyn Gallaher (et al.), *Key Concepts in Political Geography*, London: Sage, 2009, <http://dx.doi.org/10.4135/9781446279496.n1>.
- Mulvey, Laura (red.). *Jimmie Durham*, London: Phaidon, 1995.
- Munch, Peter Andreas. *Det norske folks historie*, Bind 1, Christiania: Tønsbergs Forlag, 1852.
- Myklebust, Ragnar, Braastad. “Vitenskapsantropologi, filosofi og ‘vitenskapsøkologi’”, i Bruno Latour, *Vi har aldri vært moderne. Essay i symmetrisk antropologi*, oversatt av Ragnar Braastad Myklebust, Oslo: Spartacus, 1996, s. 201–220.
- Myrhaug, May-Listbeth. *I modergudinnenes fotspor: samisk religion med vekt på kvinnelige utøvere og gudinnekult*, Oslo: Pax, 1997.
- Møbjerg, Tinna og Rosing, Jens. *Samisk folkekunst*, Valby: Borgen, 2005.
- Naguib, Saphinas Amal. “The Aesthetics of Otherness in Museums of Cultural History”, i *Tidsskrift for kulturforskning*, vol. 3, nr. 4, 2004, s. 5–21.
- Nelson, Robert S. “The map of art history”, i *The Art Bulletin*, vol. 79, nr. 1, 1997, s. 28–40.
- Nerhus, Hans. *John Savio, same og kunstner: en monografi*, Oslo: Forlaget Form og farge, 1982.
- Neumann, Iver B. “Det danske imperium og 1814”, i *Internasjonal Politikk*, årg. 72, nr. 3, 2014, s. 299–309.
- Nichols, Robert. “Postcolonial studies and the discourse of Foucault: survey of a field of problematization”, i *Foucault Studies*, nr. 9, 2010, s. 111–144.
- Nielsen, Konrad. *Lappisk ordbok: grunnet på dialektene i Polmak, Karasjok og Kautokeino*, bind 2, Oslo: Aschehoug, 1934.
- Nielsen, Yngvar. “Lapperne”, i Nordahl Rolfsen (red.), *Norge i det nittende aarhundrede: tekst og billeder af norske forfattere og kunstnere*, bind 2, Kristiania: Cammermeyer, 1900, s. 119–127.

- *Universitetets ethnografiske samlinger 1857–1907: en historisk oversigt over deres tilblivelse vækst og udvikling*, Christiania: W.C. Fabritius og sønner AS, 1907.
- *Universitetets lappiske samlinger 1857–1911*, Christiania: W.C. Fabritius & Sønner AS, 1911.
- Niemi, Einar. "History of minorities: the Sami and the Kvens", i William H. Hubbard (et al.), *Making a Historical Culture: Historiography in Norway*, Oslo: Scandinavian University Press, 1995, s. 325–346.
- "Kategoriernes etikk og minoritetene i nord: et historisk perspektiv", i Samisk forskning og forskningsetikk, Oslo: De nasjonale forskningsetiske komiteer, 2002, s. 22–44.
- Niemi, Einar og Semb, Anne Julie. "Forskningsetisk kontekst: historisk urett og forskning som overgrep", *De nasjonale forskningsetiske komiteene*, 22. mai 2009, <https://www.etikkom.no/fbib/temaer/forskning-pa-bestemte-grupper/etniske-grupper/forskningsetisk-kontekst-historisk-urett-og-forskning-som-overgrep/>.
- Niezen, Ronald. *The Origins of Indigenism: Human Rights and the Politics of Identity*, Berkeley: University of California Press, 2003.
- Nissen, Kristian. "Finsk kunstsans – finsk husflid", i Jens Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*, Kristiania: Aschehoug, 1920, s. 86–103.
- "Savio, John Andreas", i *Norsk biografisk leksikon*. Bind 12: *Rosseland–Schult*, Oslo: Aschehoug, 1954, s. 269–271.
- Noss, Ågot. *Johannes Flintoes draktakvarellar*, Oslo: Det norske samlaget, 1970.
- "Frå bygdedrakt til bunad", i *Etnologisk lesebok*, Oslo: Institutt for folkelivsgransking, 1974, s. 325–337.
- *Adolph Tidemand og folk han møtte. Studiar frå reisene i norske dalføre - akvarellar, målarstykke og teikningar*, Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
- "Norske folkedrakter sett med kunstnarauge. Ei kjeldekritisk studie", i *Kunst og Kultur*, nr. 1, 2002, s. 2–45.
- NOU 1996: 7. *Museum: Mangfald, minne, møtestad*, Oslo: Kulturdepartementet, 1996.
- O' Doherty, Brian. *Inside the white Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Los Angeles: University of California Press, 1999 [1976].
- Olin, Margaret. *The Nation Without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- Olsen, Bjørnar. "Bilder fra fortida? Representasjon av samisk kultur i samiske museer", i *Nordisk museologi*, nr. 2, 2000, s. 13–30.
- Olsen, Lars. "Om runeboommen (1885)", i *Ottar*, nr. 4, 1997, s. 4–7.
- Omdal, Helge (red.). *Bibelspråk og nasjonalspråk*, Kristiansand: Høgskolen i Agder, 2007.
- Oskal, Nils. "The character of the milk bowl as a separate world, and the world as a multitudinous totality of references", i Marit Hauan, *Sámi stories: art and identity of an Arctic people*, Stamsund: Orkana Akademisk 2014, s. 79–89.
- Otterbech, Jens. "Forord", i Jens Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*, Kristiania: Aschehoug, 1920, (forordet er upaginert).

- Oxaal, Astrid Drakt og nasjonal identitet 1760–1917: den sivile uniformen, folkedrakten og nasjonen, Oslo: Universitetet i Oslo, 2001.
- Pareli, Leif. “En gamme blant nasjonalskattene: om samenes skiftende plass ved Norsk Folkemuseum”, i Trond Bjorli (et al.), *Museum i friluft*, Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004.
- “Museene og det kulturelle mangfoldet”, *Museumsnytt*, nr. 1, 2002, 11–13.
- “To kildekrifter om Bindalstromma”, i Birgitta Fossum (red.), *Åarjel-saemieh. Samer i sør. Årbok nr. 10*, Snåsa: Saemien sijte, 2010, s. 39–53.
- “‘Stilt på likefot’. Om samisk kultur ved Norsk Folkemuseum”, i Inger Kari Jensen (et al.), *Forskning og fornyelse. By og bygd 70 år*, Oslo: Norsk Folkemuseum, 2013, s. 88–111.
- Pareli, Leif, Mikkelsen, Sissel Ann og Olli, Anne May. *Bååstede: tilbakeføring av samisk kulturarv*, Kautokeino/Karasjok/Oslo: Norsk Folkemuseum/Sametinget/Samisk museumslag, 2012.
- Pavel, Hjalmar. “Jokkmokk-konferansen og det som har fulgt i dens spor”, i *Sameliv. Samisk Selskaps Årbok/Sámi ællin. Sámi sæarvi jakkgir’ji. 1953–1955*, Oslo: Brøggers Boktrykkeris Forlag, 1955, s. 96–108.
- Persen, Synnøve. “Samisk kunst”, i *Vår verden*, nr. 4, 1979, s. 26–30.
- *Sámi dáiddárleksikona/Samisk kunstnerleksikon*, Karasjok: Sámi dáiddaguovddáš, 1994.
- Philipsen, Lotte. *Globalizing the Art World: The Impact of New Internationalism in Contemporary*, Aarhus: Aarhus University Press, 2010.
- Phillips, Andrea. “Making it up: aesthetic arrangements in the Barents region”, i Hilde Methi og Kristin Tårnesvik (red.), *Hotel Polar Capital: Accounts from the Sámi Art Festival 2008–2011*, Kirkenes: Sámi Art Festival/Sámi Dáiddačehpiid Searvi, s. 55–68.
- Phillips, Ruth B. og Steiner, Christopher B. (red.). *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1999.
- “Art, authenticity, and the baggage of cultural encounter”, i Ruth B. Phillips og Christopher B. Steiner (red.), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1999, s. 3–19.
- Phillips, Ruth B. “The value of disciplinary difference: reflections on art history and anthropology at the beginning of the twenty-first century”, i Mariët Westermann (red.), *Anthropologies of Art*, New Haven: Yale University Press, 2005, s. 242–259.
- *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Montreal: McGill-Queens University Press, 2011.
- “Aesthetic primitivism revisited: the global diaspora of ‘primitive art’ and the rise of indigenous modernisms”, i *Journal of Art Historiography*, vol. 12, 2015, s. 1–25.
- Podedworny, Carol (et al.). *Troubling Abstraction: Robert Houle*, Hamilton: McMaster Museum of Art, 2007.
- Porsanger, Jelena. “An essay about indigenous methodology”, i *Nordlit*, vol. 8, nr. 1, 2004, s. 105–120.

- “The problematisation of the dichotomy of modernity and tradition in indigenous and Sami contexts”, i *Dieđut*, nr. 1, 2011, s. 225–252.
- Potts, Alex. *Flesh and the Ideal. Winkelmann and the Origins of Art History*, New Haven: Yale University Press, 1994
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel and Transculturation*, London: Routledge, 1992.
- Preziosi, Donald, “Collecting/Museums”, i Robert S. Nelson and Richard Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press, 2003, s. 407–418.
- “Art history: making the visible legible”, i Donald Preziosi (red.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 7–11.
- Preziosi, Donald og Farago, Claire. *Art Is Not What You Think It Is*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Price, Sally. *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- *Paris Primitive: Jacques Chirac’s Museum on the Quay Branly*, 2007, Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Pääkkönen, Leena og Svendsen, Morten Johan (red.), *Saamelaista nykytaidetta. Dála sámi dáidda. Samisk samtidskunst*, Rovaniemi: Rovaniemen taidemuseo, 1992.
- Qureshi, Sadhia. “Robert Gordon Latham, displayed peoples, and the natural history of race, 1854–1866”, i *The Historical Journal*, vol. 54, nr. 1, 2011, s. 143–166.
- Rácz, István (red.). *Samisk kultur og folkekunst*, Oslo: Cappelen, 1972
- *Norsk folkekunst*, Oslo: Cappelen, 1975.
- Raffnsøe, Sverre. “Poststrukturalismen”, i Poul Lübcke (red.), *Fransk filosofi: engagement og struktur*, København: Politikens Forlag, 2003, s. 217–285.
- Rampley, Matthew. “Introduction”, i Matthew Rampley (et al.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden: Brill, 2012, s. 1–17.
- Ravna, Øyvind. “Samenes rett til land og vann, sett i lys av vekslende oppfatninger om samisk kultur i retts- og historievitenskapene”, i *Historisk tidsskrift*, 2011, s. 189–212.
- Rawson, Philip (red.). *Primitive Erotic Art*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
- Redfield, Robert. (et al.). *Aspects of Primitive Art: Lecture Series Number One*, New York: The Museum of Primitive Art, 1959.
- Richard, Jolene. “The emergence of global indigenous art”, i Greg A. Hill, Candice Hopkins og Christine Lalonde (red.), *Sakahàn: International Indigenous Art*, Ottawa: National Gallery of Canada, 2013, s. 54–60.
- Riegl, Alois. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Georg Siemens, 1893.
- *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, Berlin: Siemens, 1894.
- Riksutstillinger. *Iver Jåks: muittašan johttičájáhus. Retrospektiv*, Oslo:



- Riksutstillinger, 1998.
- Rogan, Bjarne. "Branly - postkolonialt eller nykolonialt museum? Eller: hvorfor og hvordan den Edle Ville lever i beste velgående i hjertet av Paris", i *Tidsskrift for kulturforskning* vol 7, nr. 4, 2008, s. 85–98.
- Rubin, William. "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York: Museum of Modern Art, 1984.
- Rutten, Kris, Dienderen, An van og Soetaert, Ronald. "Revisiting the ethnographic turn in contemporary art", i *Critical Arts*, vol. 27, 2013, s. 459–473.
- Rydving, Håkan. *The End of Drum-Time. Religious Change Among the Lule Saami, 1660s – 1740s*, Uppsala: Uppsala Universitet, 1993.
- *Samisk religionshistoria: några källkritiska problem*, Uppsala: Uppsala universitet, 1995.
- "Gustav II Adolf och samerna", i *Saga och sed: Kungl. Gustav Adolfs akademis årsbok*, 2006, s. 15–27.
- "Ett metodiskt problem och dess lösning. Att tolka sydsamiska trumfigurer med hjelp av trumman från Freavnantjahke", i Maja Dunfjeld (red.), *Njaarke tjaalegh – Harranen Giesieakademijeste. Skrifter fra sommerakademiet på Harran*, 2007, s. 35–42.
- *Tracing Sami Traditions: In search of the Indigenous Religion among the Western Sami during the 17th and 18th Centuries*, Oslo: Novus, 2010.
- Sametingets årsmelding 2013*, Karasjok: Sametinget, 2014.
- Sanness, John. *Patrioter, intelligens og skandinaver: norske reaksjoner på skandinavismen før 1848*, Oslo: Universitetsforlaget 1959.
- Sára, Máret. "Det første samiske muséet, Sámiid Vuorká-Dávvirat: målsetninger og virksomhet de første årene", i Kåren Elle Gaup (et al.), *Sámiid Vuorká-Dávvirat: De Samiske Samlinger: 40 jagi/år, 1972–2012*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2014, s. 24–31.
- Schaanning, Espen. *Vitenskap som skapt viten: Foucault og historisk praksis*, Oslo: Spartacus, 1997.
- Schefferus, Johannes. *Lapponia: id est, regionis Lapponum et gentis nova et verissima descriptio* [...], Frankfurt: Ex Officina Christiani Wolffii, 1673.
- *Lappland*, Uppsala: Gebers/Nordiska museet/Ernst Manker, 1956.
- Schmedling, Olga. "Kunstmuseer", i Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan, og Margrethe Stang (red.), *Museer i fortid og nåtid: essays i museumskunnskap*, Oslo: Novus, 2003, s. 208–227.
- Seip, Anne-Lise. "Det norske 'vi' – kulturnasjonalisme i Norge", Øystein Sørensen (red.), *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en nasjonal identitet på 1800-tallet*, Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998, s. 93–111.
- Selle, Per (et al.). *Den samiske medborgeren*, Oslo: Cappelen Damm, 2015.
- Serck-Hanssen, Caroline. "Fra mørkets rike til midnattssolens land. Bilder av Nord-Norge fra det 16. til det 19. århundre", i Anne Aaserud (red.), *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge*, Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 2002, s. 8–28.
- Shetelig, Haakon. "Norsk kunst i de ældste tider", i Harald Aars (et al.), *Norsk kunsthistorie*. Bind 1. Oslo : Gyldendal, 1925.

- *Norske museers historie: festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944*, Oslo: Cappelen, 1944.
- Shiner, Larry *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Silvén, Eva. "Contested Sami Heritage: drums and *sieidis* on the move", i Dominique Poulot, José María Lanzarote Guiral og Felicity Bodenstein, (red.) *National museums and the negotiation of difficult pasts. Conference proceedings from EuNaMus, Brussels, January 26–27, 2012*, Linköping: Linköping University Electronic Press, 2013, s. 172–186.
- "Constructing a Sami cultural heritage: essentialism and emancipation", i *Ethnologia Scandinavica. A journal for Nordic Ethnology*, vol. 44, 2014, s. 59–74.
- Sinding-Larsen, Kristofer. *Norsk grafikk i det tyvende århundre*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1941.
- Skedsmo, Tone. "Forord", i Marit Lange (red.), *Nasjonalgalleriets første 25 år, 1837–1862*, Lange, Marit (red.), *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837–1862*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998, s. 5.
- Skum, Nils Nilsson. *Same Sita: Lappbyn* (Acta lapponica 2), Stockholm: AB Thule, 1938.
- Slaatta, Tore og Hovde, Kjell-Olav. "Balansekunst: Kunst og Kultur gjennom 100 år", i *Kunst og kultur*, nr. 2, 2011, s. 60–71.
- Smith, Anthony D. "Culture, community and territory: the politics of ethnicity and nationalism", i *International Affairs*, vol. 72, nr 3, 1996, s. 445–458.
- *The Nation Made Real. Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Smith, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London & New York: Zed Books, 2012 [1999].
- Smith, Terry. *What is Contemporary Art?*, Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- *Contemporary Art: World Currents*, London: Laurence King, 2011.
- Snarby, Irene (red.). *Mu geaidnu: áigodaga 2003-2005 sisaostojuvvon dahkosat/Min vei: innkjøpte verker 2003-2005*, Karasjok: De Samiske Samlinger, 2006.
- "Duodji as Sami experiences in contemporary art: *Jaskadit jorrà jurdda/Stille vender tanken (Silently the thought turns)* by Iver Jåks", i Hanna H. Hansen (et al.), *Beauty and Truth. Čáppatvuohhta ja duohtavuohhta: Dialogues Between Sami art and Art Historical Research*, Stamsund: Orkana, 2014, s.16–21.
- Snarby, Irene og Forsøget, Asbjørn Unor (red.). *Ikte, odne, ihttin: RiddoDuottarMuseat: Sámedikki dáláš dáidaga ja dáiddaduoji oastinortnet: ostojuvvon dáiddabarggut jagis 2005 jahkái 2007/Sametingets innkjøpsordning for samtidskunst og dáiddaduođji: innkjøpte verk 2005-2007*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2008.
- Soeffner, Hans-Georg. "Germany: once again 'belated nation'?", i *Society*, vol 3. nr. 2, 1994, s. 3948.
- Solheim, Marianne Neerland, Nergård, Jens-Ivar og Andersen, Oddmund.

- Grenselos i Grenseland. Nordre Nordland og Sør-Troms, 1940–1945*, Stamsund: Orkana Akademisk, 2015.
- Solhjell, Dag. “Samisk kunst i et sosiologisk og historisk perspektiv”, i Irene Snarby og Eva Skotnes Vikjord (red.), *Gierdu. Bevegelser i samisk kunstverden/Sirdimat sámi duodje- ja dáiddamáilmmis*, Bodø: SKINN/RiddoDuottarMuseat, 2009, s. 30–39.
- Solhjell Dag og Øien, Jon. *Det norske kunstfeltet. En sosiologisk innføring*, Oslo: Universitetsforlaget, 2012.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the subaltern speak?”, i Cary Nelson og Lawrence Grossberg (red.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, 1988, s. 271–313.
- Stallabrass, Julian. *Art Incorporated*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Steen, Adolf. *To runeбомmer*, Kristiansand [utgiver ikke oppgitt], 1960.
- Stenseth, Bodil. *En norsk elite: nasjonsbyggerne på Lysaker. 1890–1940*, Oslo: Aschehoug, 1993.
- Stien, Hanne Hammer. “Farlig bevegelse?”, i *Billedkunst*, nr. 3, 2009, publisert på nett 04.05.2009: <http://www.billedkunstmag.no/node/1577>.
- “Uformidlede historier”, i *Billedkunst*, nr. 5, 2013, publisert på nett 05.11.2013: <http://www.billedkunstmag.no/node/13779>.
- “En tid for alt”, i Gry Fors (red.), *Muitalusaid suoivvan: Sámedikki dáiddaoastimat 2008–2009–2010/Fortellingenes skygge: Sametingets kunstinnkjøp 2008–2009–2010*, Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2013, s. 14–17.
- Stien, Laila. “ČSV”, i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 24.
- Stordahl, Vigdis. “Sámiid Vuorka-Dávvirat”, i *Museumsnytt*, nr. 34, 1985, s. 89–91.
- Strand, Terje. *Illustrert norsk kunstnerleksikon: stemmeberettigede malere, grafikere, tegnere og billedhoggere*, Oslo: Mittet, 1944.
- Strømsøe, Thorstein. *Solidaritet eller nøytralitet: norsk Finlandspolitikk og opinionen under Vinterkrigen 1939–1940*, Trondheim: NTNU, 1997
- Sundström, Olle. “Nga eller Schaman? Till frågan om beteckning för den främsta religiöse specialisten hos nganasanerna”, i Thomas P. Larsson (red.), *Schamaner: essäer om religiösa mästare*, Falun: Nya Doxa, 2000, 97– 21.
- “Is the shaman indeed risen in post-Soviet Siberia?”, i Tore Ahlbäck og Björn Dahla, *Post-secular Religious Practices: Based on Papers Read at the Symposium on Post-Secular Religious Practices [...]*, Åbo: Donnerska institutet för religionshistorisk och kulturhistorisk forskning, 2012.
- Sveen, Dag. *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk: norsk treskjæring 1849–1879*, Oslo: Pax Forlag, 2004.
- Svendsen, Morten Johan. “Momenter til en samisk kunsthistorie”, i *Kunst og kultur*, nr. 2, 2001, s. 81–93.
- “Samisk Kunstmuseum: Fra kunstsamling til museum – visjon eller realitet?”, i *Kunst og kultur*, nr. 3, 2001, s. 148–162.
- (red.). *Dáidda ja duodji maid Sámi kulturráđđi lea oastán jagiid 1993-2000/Samisk kulturráds innkjøp av billedkunst og kunsthåndverk 1993-2000*, Karasjok: De Samiske Samlinger, 2001.
- “Modernisme i samisk kunst”, i Bjarne Eilertsen (et al.),

- Ofelaš/Veiviseren: Iver Jåks*, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2002, s. 148–154.
- Svensson, Tom G. *Asa Kitok och hennes döttrar: en studie om samisk rotslöjd*, Stockholm: Nordiska museet, 1985.
- *Folk i arktis og sub-arktis: guide til utstilling åpnet 1993 på Etnografisk museum i Oslo*, Oslo: Universitetets etnografiske museum, 1997.
- Swinton, George. “Review of *Eskimo artist: Fieldwork in Alaska, June 1936 until April 1937*, by Hans Himmelheber”, i *Arctic*, vol. 47, nr. 3, 1994, s. 311–312.
- Sørensen, Øystein. “Hegemonikamp om det norske. Elitens nasjonsbyggingsprosjekter 1770–1945”, Øystein Sørensen (red.), *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en nasjonal identitet på 1800-tallet*, Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998, s. 17–48.
- Sørensen, “Når ble nordmenn norske?”, Øystein Sørensen (red.), *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en nasjonal identitet på 1800-tallet*, s. 11–16.
- Tafjord, Bjørn Ola. “Religionar og urfolk på bibliotek: om klassifikasjonar i eit religionsvitskapeleg landskap”, i *Chaos: Skandinavisk tidsskrift for religionshistoriske studier*, nr. 55, 2011, s. 71–91.
- Thiis, Jens. *Norske malere og billedhuggere: en fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst. Malerkunsten i de første 80 år*. Bind 1. Bergen: John Grieg, 1904.
- Thomas, Benjamin. “Daryl Lindsay and the appreciation of indigenous art at the National Gallery of Victoria, Melbourne in the 1940’s: No mere collecting of interesting curiosities”, *Journal of Art Historiography*, nr. 4, 2011, s. 1–32.
- Thomas, Nicholas. *Colonialism’s Culture: Anthropology, Travel and Government*, Cambridge: Polity Press, 1994.
- Thon, Jahn Holljen. *Talende linjer. Lærde illustrerte bøker 1625–1775*, Oslo: Novus, 2011.
- Thorkildsen, Dag. “Nasjon, nasjonalisme og religion: tre sentrale problemstillinger innen nasjonalisme-forskningen”, i *Norsk Teologisk Tidsskrift*, nr. 4, 2006, s. 199–210.
- Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton: Princeton University Press, 2004.
- “Worlds in motion” i Carol Gluck og Anna Lowenhaupt Tsing, *Words in Motion: Toward a Global Lexicon*, Durham: Duke University Press, 2009, s. 11–20.
- Turi, Johan. *Min bok om samene*, oversatt av Harald O. Lindbach, Karasjok: ČálliidLágádus, 2011.
- Tveterås, Frode, Arntsen, Trude og Jernsletten, Regnor. *Samisk kunst- og kulturhistorie*, Oslo: Forlaget Vett & Viten AS, 2002.
- Undset, Ingvald. *Om et norsk national-museum*, Kristiania: Cammermeyer, 1885.
- Ustvedt, Øystein. *Ny norsk kunst etter 1990*, Bergen: Fagbokforlaget, 2011.
- Varutti, Mariza “Gradients of alterity: museums and the negotiation of cultural difference in contemporary Norway”, i *Arv. Nordic yearbook of folklore*, 2011, vol. 67, 2011, s. 13–36.

- Vassenden, Anders og Bergsgard, Nils Asle. "Et skritt tilbake? Valg av kunstnerkarriere blant unge med innvandrerbakgrunn og familiens aspirasjon om sosial mobilitet", i *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, 2012, vol.15, s. 97–120.
- Webb, Sharon. "Making museums, making people : the representation of the Sámi through material culture", i *Public Archaeology*, vol. 5, 2006, s. 167–183.
- Ween, Gro. "Refleksjoner om dekolonisering: intervju med Tom Svensson", i *Norsk Antropologisk Tidsskrift*, vol. 22, 2011, s. 49–60.
- Westermann, Mariët. "Introduction: the objects of art history and anthropology", Mariët Westermann (red.), *Anthropologies of Art*, New Haven: Yale University Press, 2005, s. vii–xxx.
- Wernersen, Camilla Helena. "...Illojalitet vil bli bedømt og straffet deretter": norsk presse under nazistisk sensur, Oslo: Universitetet i Oslo, 2006.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.
- Willoch, Sigurd. *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år*, Oslo: Gyldendal, 1937.
- Wingert, Paul S. *Primitive Art: Its Traditions and Styles*, New York, Oxford University Press, 1962.
- Wittgenstein, Ludwig. *Filosofiske undersøkelser*, oversatt av Mikkel B. Tinn, Oslo: Pax, 1997 [1953].
- Wolf, Eric R. *Europe and the People Without History*, Berkeley: University of California Press, 2010 [1982].
- Young, Robert J. C. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Zachariassen, Ketil. *Samiske nasjonale strategar. Samepolitikk og nasjonsbygging 1900–1940*. Isak Saba, Anders Larsen og Per Fokstad, Karasjok: ČálliidLágádus, 2012.
- Zeitler, Rudolf. "Johann Gottfried Herders och de tyska romantikernas folktanke och dess inflytande i Norden, särskilt i Norge", i Jörgen Weibull og Per Jonas Nordhagen (red.), *Natur och nationalitet: nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund*, Höganäs: Wiken, 1992, s. 9–25.
- Žižek, Slavoj. "Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism", i *New Left Review*, nr. 225, 1997, s. 28–51.
- Zorgdrager, Nellejet. *De rettfærdiges strid. Kautokeino 1852. Samisk motstand mot norsk kolonialisme*, Nesbru: Vett og viten/Norsk folkemuseum, 1997.
- Ørom, Anders. "Kunsten at organisere viden om kunsten", i *Biblioteksarbejde*, vol 23, nr. 65, 2003, s. 61–76.
- Østby, Leif. *Norges kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal, 1938
- *Verdens kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal, 1940.
- "Mellomkrigstid", i Einar Lexow, *Norges kunst*, Oslo: Steenske, 1942, s. 343–399.
- *Norges kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal, 1962.
- *Katalog over utenlandsk malerkunst*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 1973.
- *Norges kunsthistorie*, Oslo: Gyldendal, 1977.

- *Snorre tegninger: en utstilling*, Helsingfors: Nordisk Kunstsentrum, 1979,
- (red.). *Norsk kunstnerleksikon: bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*, Oslo: Universitetsforlaget, 1986.

## **Vedlegg**

## Vedlegg

Kunstner	Tittel	Teknikk	Datering	Ervervesopplysninger
John Savio	Ulv og rein I	Tresnitt	Uten år	Ervervesopplysninger under arbeid
John Savio	Lasso	Tresnitt	Uten år	Ervervesopplysninger under arbeid
John Savio	Kamp I	Tresnitt	Uten år	Ervervesopplysninger under arbeid
John Savio	Opp til viddene	Tresnitt	Uten år	Ervervesopplysninger under arbeid
John Savio	Reinkalver II	Tresnitt	Uten år	Ervervesopplysninger under arbeid
John Savio	Forsommer	Tresnitt	Uten år	Ervervesopplysninger under arbeid
John Savio	Sommer	Tresnitt	Uten år	Ervervesopplysninger under arbeid
John Savio	Jente	Tresnitt	Uten år	Overført fra Riksgalleriet 1991
John Savio	Kafferast I	Tresnitt	Uten år	Overført fra Riksgalleriet 1991
John Savio	Samegutt ved teltet	Høytrykk	Uten år	Overført fra Riksgalleriet 1991
John Savio	Forsommer	Tresnitt	Uten år	Gave, 1977
John Savio	Mammut	Tresnitt	Uten år	Gave, 1977
John Savio	April	Tresnitt	Uten år	Gave, 1977
John Savio	April	Tresnitt	Uten år	Gave, 1982
John Savio	Reinokser	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Kafferast II	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Landskap ved Svolvær	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Pulkkjøring	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Alene	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Gutt og jente	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Forsommer	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Dagen derpå!	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Jompa med ulven	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2007
John Savio	Kafferast I	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Jente	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Same i festdrakt	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Gutter med lasso	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006



<b>Kunstner</b>	<b>Tittel</b>	<b>Teknikk</b>	<b>Datering</b>	<b>Ervervelsesopplysninger</b>
John Savio	Lasso	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Ung reinokse	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Ulv og rein I	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Kjørereinen	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Lassokaster	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Reinkalver I	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Etter ulvene	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	To	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Ulv, same, rein	Tresnitt	Uten år	Kjøpt 2006
John Savio	Pikehode	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Pulkkjøring	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Mannshode	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Samekvinne	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Studier av hund	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Fisker ved foss, Tana	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Studie av kvinne	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Kristus og to apostler	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Løpende ulv	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Ung kvinne	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Studie av hundehode	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Gutt og jente	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Studier av dyr og skiløpere	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Gutt og jente stående en face	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Ammende kvinne	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Kvinneakt	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	To samer kaster lasso	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941
John Savio	To løpende rein	Tegning	Uten år	Kjøpt 1941

Kunstner	Tittel	Teknikk	Datering	Ervervelsesopplysninger
John Savio	Opp til viddene	tegning	uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Ungt par	tegning	uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Same og hund; kvinneansikt	tegning	uten år	Kjøpt 1941
John Savio	To gjess	tegning	uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Studie av tregruppe	tegning	uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Landskap ved Svolvær	tegning	uten år	Kjøpt 1941
John Savio	Mann fanger rein med lasso	tegning	uten år	Kjøpt 1941
Iver Jåks	Homo Sapiens	tresnitt	1975	Overført fra Riksgalleriet
Iver Jåks	Kjørerein	tresnitt	1971	Overført fra Riksgalleriet
Iver Jåks	Individ rom III	tresnitt	1975	Kjøpt i 1977
Iver Jåks	Runebomme-hammeren	skulptur	1981	Overført fra Riksgalleriet
Iver Jåks	Sammenfiltret	skulptur	1992	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Offerpåle II	skulptur	1981	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Offerstøtte II	skulptur	1996	Ikke oppgitt
Iver Jåks	En gang I	ikke oppgitt	uten år	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Tre og reinsdyrhorn	ikke oppgitt	2002	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Før jeg var II	ikke oppgitt	uten år	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Er	ikke oppgitt	uten år	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Individ i tiden	tegning	1971	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Min kravfulle sanselighet I	tegning	1981	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Kjørerein	collage	uten år	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Kvinnene	tegning	1983	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Mennesket	tegning	uten år	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Kvinnene IV	tegning	1993	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Min kravfulle sanselighet III	tegning	1981	ikke oppgitt
Iver Jåks	Korsene	tegning	uten år	Ikke oppgitt

Kunstner	Tittel	Teknikk	Datering	Ervervesopplysninger
Iver Jåks	Guds hender	Tegning	1958	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Den samiske sjel	Tegning	1958	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Korsfestelse I	Tegning	Uten år	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Reinsdyr	Tegning	Uten år	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Symbol	Tegning	1966	Ikke oppgitt
Iver Jåks	Symbol	Tegning	1966 (ant.)	Ikke oppgitt
Oddmund Kristensen	Sort rektangel	Olje på lerret	1959	Kjøpt 1998
Oddmund Kristensen	Bliksvær	Olje på lerret	1961	Kjøpt 1998
Oddmund Kristensen	Ikke oppgitt	Glassmaleri	1957	Gave 1962
Bente Geving	Kyss I	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Kyss II	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Kyss III	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Kyss IV	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Kjærtegn I	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Kjærtegn II	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Interiør med "Madonna"	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Die dunkelheit denkt nicht	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Sie umschliesst mich	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Ich muss selber die [...]	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Wie gut dass es licht gibt	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Auch wenn es mich [...]	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Ich darf sie nie vergessen	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Nur erinnern, das [...]	Fotografi	1982	Kjøpt 2004
Bente Geving	Wie die blätter vom [...]	Fotografi	1982	Kjøpt 2004

Kunstner	Tittel	Teknikk	Datering	Ervervesopplysninger
Geir Tore Holm	Ikke oppgitt	Fotografi	1995	Overført fra Riksutstillinger 2012
Inga Nordsletta Pedersen	Elvebåt	Etsing	1987	Overført fra Riksgalleriet 1988
Hans Ragnar Mathisen	Reinskillig IV	Tresnitt	1983	Kjøpt 2008
Hans Ragnar Mathisen	Reinkalv IV	Tresnitt	1983	Overført fra Riksgalleriet 1988
Nils-Aslak Valkeapää	Ikke oppgitt	Plakat	Uten år	Ikke oppgitt
Jon Jonsson Hurri	Samefamiliene samles på sommerplassen	Kobberstikk	1937	Kjøpt på utstilling Galleri 27 i 1981
Jon Jonsson Hurri	Overfart over Jøkelfjorden	Kobberstikk	1934	Kjøpt på utstilling Galleri 27 i 1981
Marit Victoria Wulff Andreassen	Uten tittel	tegning	Ikke oppgitt	Kjøpt på utstilling i Tegnerforbundet i 2002
Marit Victoria Wulff Andreassen	Uten tittel	tegning	Ikke oppgitt	Kjøpt på utstilling i Tegnerforbundet i 2002
Arnold Johansen	I fjæra	etsing	1984	Overført fra Riksgalleriet 1988
Arnold Johansen	Næringen	etsing	1982	Overført fra Riksgalleriet 1988
Arnold Johansen	Sverre	etsing	1987	Kjøpt 1989
Arnold Johansen	Vind - mørke	grafikk	1987	Kjøpt 1989
Arnold Johansen	Mannen (Kåre Kivijärvi)	tresnitt	1991	Ikke oppgitt
Arnold Johansen	Grønt landskap	tresnitt	1996	Ikke oppgitt
Arnold Johansen	Ansikt - Februar	tresnitt	1983	Ikke oppgitt
Arnold Johansen	Bestefar på fjellet	grafikk	1983	Ikke oppgitt
Arnold Johansen	Mann med briller - rød	grafikk	1992	Kjøpt 1992
Arnold Johansen	Lorca III	gouache	1994	Ikke oppgitt
Arnold Johansen	Ansikt - ute	tresnitt	1999	Kjøpt i 1999
Arnold Johansen	Tommy	fotogravyr	1991	Kjøpt i 2004
Arnold Johansen	Jenny	fotogravyr	1991	Kjøpt i 2004
Arnold Johansen	Gunvald	ikke angitt	1992	Kjøpt i 2004
Arnold Johansen	Kristian	ikke angitt	1992	Kjøpt i 2004
Arnold Johansen	Björg	ikke angitt	1992	Kjøpt i 2004
Arnold Johansen	Olivia	ikke angitt	1992	Kjøpt i 2004
Arnold Johansen	Anny	ikke angitt	1992	Kjøpt i 2004

<b>Kunstner</b>	<b>Tittel</b>	<b>Teknikk</b>	<b>Datering</b>	<b>Ervervelsesopplysninger</b>
Arnold Johansen	Arnulf	ikke angitt	1992	Kjøpt i 2004
Per Enoksson	Ikke opgitt	maleri	1996	Kjøpt på utstilling i Galleri K i 1996