



Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst

Monica Grini

Monica Grini er førstelektor i medie- og dokumentasjonsvitenskap ved Universitet i Tromsø. Hun har doktorgrad i kunsthistorie med en avhandling om fremstillingen av samisk kunst i norsk kunsthistorie (2016) og er blant annet medlem av forskergruppen «Worlding Northern Art» og deltager i forskningsprosjektet «The Art of Nordic Colonialism: Writing Transcultural Art Histories» (2019–2021). Siste publisering er «Fra Karesjøk, Tana-elv og Vadsø Sogn i Sommerdragt: Resepsjonshistorikk og tolkningsmuligheter», *DIN*, nr. 2 (2018), med Nils Oskal.

monica.grini@uit.no

Sammendrag

I mesteparten av Nasjonalmuseets nærmere tohundreårige historie har samiske forhold spilt en fraværende rolle. I 2018 sendte museet ut en pressemelding om at «Nasjonalmuseet styrker samlingen av samisk kunst», noe som kan ses som uttrykk for en vending i museets samlingshistorie og representasjonspraksis. Artikkelen forsøker å kontekstualisere utsagnene i pressemeldingen gjennom en undersøkelse av hvordan samisk kunst har blitt samlet og artikulert ved museet i et bredere perspektiv.

Nøkkelord

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, samisk kunst, norsk kunst, *duodji*, samling, representasjon

Abstract

This article takes as its starting point a recent press release from Norway's National Art Museum: here the museum asserts a "strengthening of its collection of Sami art". The article charts the assembling and articulation of Sami material in the museum and argues that Sami art doesn't stand out as a special area of interest in a longer perspective. Nevertheless, the recent shift indicated by the statement may function to work reflexively upon the collection, and could make it emerge in a new light when the museum re-opens in 2020.

Keywords

The National Museum of Art, Architecture and Design, Sami art, Norwegian art, *duodji*, collection, representation

I en pressemelding som utgikk fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i april 2018 opplyses det at museet «styrker samlingen av samisk kunst» frem mot åpningen av et nytt nasjonalmuseum i 2020.¹ Foranledningen var at museet hadde gått til innkjøp av verket *Pile o' Sápmi Supreme* av Máret Anne Sara (f. 1983) (ill. 1). Verket ble sett i lys av nyinnkjøpte verk av andre kunstnere med samisk bakgrunn: «Nasjonalmuseet har også nylig styrket samlingen» gjennom innkjøp av verk av Synnøve Persen (f. 1950), Hans Ragnar Mathisen (f. 1945), Inger Blix Kvammen (f. 1954) og Aslaug Magdalena Juliussen (f. 1953) (ill. 2–5), het det videre.²



III. 1

Máret Ánne Sara: *Pile o' Sápmi Supreme*, 2017. Reinsdyrskaller, metall. Nasjonalmuseet. Foto: Annar Bjørgli. © Máret Ánne Sara / BONO 2019.

Denne artikkelen forsøker å kontekstualisere innkjøpene og utsagnene i pressemeldingen. Hva er det Nasjonalmuseet refererer til når det påpekes at samlingen av samisk kunst er styrket? Hva er statusen til det museet omtaler som «samlingen av samisk kunst» i dag og i et historisk perspektiv? Hvordan kan denne samlingen i det hele tatt identifiseres i museets totale beholdning? Og hvordan har samiske forhold blitt artikulert i museet gjennom utstillinger og annen formidlingspraksis? En av konklusjonene mine er at Nasjonalmuseet ikke har hatt en planmessig strategi når det gjelder utvikling og formidling av en egen samisk samling, men at dette ikke er det samme som at museet ikke har verk av kunstnere med samisk identitet, eller verk som på andre måter refererer til samiske kontekster, i sin samlings- og utstillingspraksis. Den nevnte pressemeldingen indikerer en vending med potensiale til å virke i samtiden og i fremtiden, men også til å virke tilbake på den eksisterende samlingen og få den til å fremstå i et nytt lys.

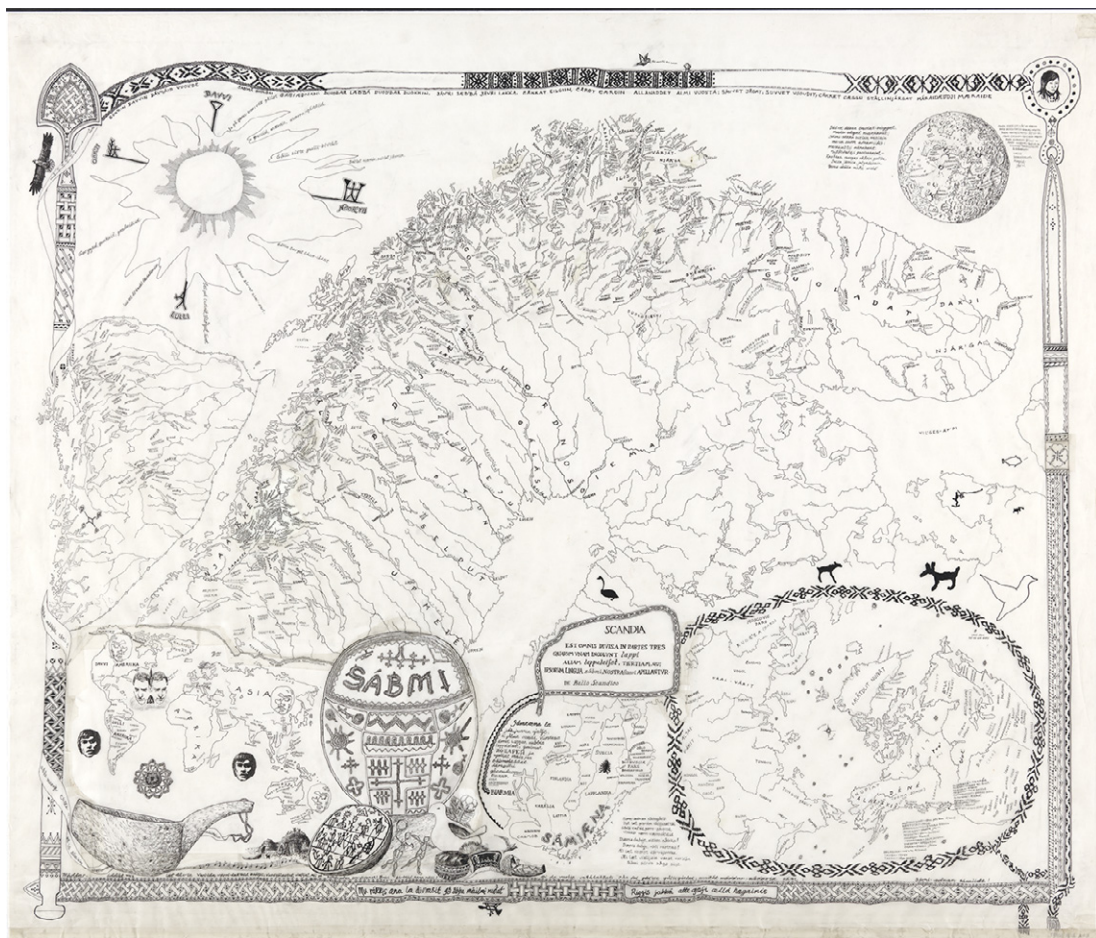
I et pirrende mellomrom

En gjennomgang av tekster og utstillinger som presenteres som «samisk kunst» avslører raskt at det er mest vanlig å bruke begrepet for å referere til verk av kunstnere som er blitt presentert, eller har presentert seg selv, med samisk bakgrunn; for eksempel gjennom innmelding i Samisk Kunstnerforbund, *Sámi Dáiddáčekpiid Searvi* (SDS). Altså er det kunstnerens identitet som settes som fremste demarkasjonskriterium.³ Dette er en tydelig tendens, men det betyr ikke at ikke andre – og flere – identiteter, praksiser, aktører og kunnskapsfelt er i spill, både implisitt og mer direkte, i de samme tekstene og utstillingene. Som kunstneren Geir Tore Holm (f. 1966) en gang har påpekt, kan samisk kunst gjerne tenkes som en kontekst – altså en lokalisering, eller en neksus – der «det skjer utveksling og møter».⁴



III. 2

Synnøve Persen: *Sámi leavga / Utkast til samisk flagg*, 1977. Silketrykk. Nasjonalmuseet. Foto: Marvin Pope. © Synnøve Persen / BONO 2019.



III. 3

Hans Ragnar Mathisen / *Keviselie, Sápmi*, 1974. Tusj og blyant på transparentpapir. Nasjonalmuseet. Foto: Børre Høstland. © Hans Ragnar Mathisen / BONO 2019.



III. 4

Inger Blix Kvammen: *Far 2*, 2015. Heklet sølvtråd, deler av seletøy for rein, skinn av rein, ben og plast. Nasjonalmuseet. Foto: Frode Larsen. © Inger Blix Kvammen / BONO 2019.



III. 5

Aslaug Magdalena Juliussen, *Multiple Stiches – sight in absence I*, 2016. Laminert tekstil, broderi, pastell, hestehår, metalltråd, fiskekrok. Installasjonsfoto fra separatutstilling på Nordnorsk Kunstnersenter i 2016. Foto: Kjell Ove Storvik. © Aslaug Magdalena Juliussen / BONO 2019.

Opprettelsen av SDS i 1979 ses gjerne i sammenheng med samtidige politiske omstendigheter, som motstanden mot utbyggingen av Alta-Kautokeinovassdraget, et gryende fokus på ulike marginaliseringsmekanismer i samfunnet og en begynnende global urfolksorganisering.⁵ I et videre perspektiv kan bevegelsen ses i relasjon til samtidige poststrukturelle eller dekoloniale oppgjør med ideen om kunst som en apolitisk, universell størrelse, løsrevet fra regulerende strukturer knyttet til for eksempel kjønn, identitet og representasjonspolitik. SDS springer ut av den tidligere Masi-gruppen (også kalt Samisk Kunstnergruppe / *Sámi Dáidujoavku*), som besto av åtte kunstnere: Aage Gaup (f. 1943), Berit Marit Hætta (f. 1948), Britta Marakatt-Labba (f. 1951), Josef Halse (f. 1951), Rannveig Persen (f. 1953), Trygve Lund Guttormsen (1933–2012) samt ovenfor nevnte Mathisen og Persen.

Institusjonaliseringen av et samisk kunstfelt har skjedd gradvis over flere tiår, men stort sett hele tiden med tyngdepunkt og nav i Sápmi. Selv om mange institusjonelle røtter kan spores til 1970-tallet, er historien mangefasettert – linjene kan også trekkes til det første fellessamiske landsmøtet i Trondheim i 1917 eller til Museumsforeningen for De Samiske Samlinger i Karasjok, formelt stiftet i 1939. Denne foreningen ledet fram mot museumsbygget De Samiske Samlinger, *Sámiid Vuorká-Dávvirat* (SVD), som lenge var lokaliseringen for samisk kunstsamling.⁶

I en videre forstand, dersom fokuset forflyttes fra det spesialiserte kunstbegrepet, og over til kunst som en mer mangslungen virksomhet som ikke bare opererer i et profesjonali-



III. 6

Johan Rist: *Náhppi*, 1983. Uthulet rirkule av bjørk, reinsdyrhorn, lær. UiT/KORO. Foto: KORO / Cathrine Wang. © Johan Rist / BONO 2019.

sert billedkunstfelt, blir institusjonelle og tidsbaserte grenser enda vanskeligere å trekke. De mange samiske termene som beskriver ulike former for materialitet, kunnen og estetiske dimensjoner, viser hvor sentralt skapende virksomhet har vært, i det som til enhver tid har vært samtid, for de involverte. Det er altså multiple, overlappende og komplekse kunstbegrep i spill.

Det sentrale *duodji*-begrepet er umulig å komme utenom. Dette er et rikt begrep, vanskelig å oversette med hegemoniske kunstbegrep, uten at mening legges til eller trekkes fra. *Duodji* kan referere til både verk og virke, både til det å kunne utføre noe og til resultatet av denne ekspertisen – den materielle gjenstanden eller verket.⁷ I en smalere forstand dreier *duodji* seg om en bestemt praksis, teknologi og materiell tilnærming, som også er institusjonalisert som eget felt, med egne utdanningsinstitusjoner og reguleringsmekanismer. I dag forbindes gjerne *duodji* med karakteristiske gjenstander, utført med en grad av forutsigbarhet, eller tradisjonsforankring, som også gjelder form, ornamentikk og materialvalg (for eksempel ill. 6). I denne forståelsen brukes *duodji* gjerne synonymt med samisk kunsthåndverk eller brukskunst.

Duodji kan også ses som en holdning eller en materialtilnærming som kan relateres til en filosofi, praksis og et kunnskapsfelt; der en ønsker å arbeide på en måte som griper minst mulig inn i eksisterende miljø og økosystem, for eksempel gjennom gjenbrukskompetanse og bruk av naturmaterialer. Det er naturlig å se mange av Iver Jåks' (1932–2007) arbeider og fremgangsmåter i et slikt perspektiv. Jåks var trent som *duojár*, med omfattende kompetanse i å identifisere, samle, bearbeide og kombinere materialtyper som skinn, tre og horn. Denne kunnskapen gir seg utslag på ulike måter i hans praksis, som også omfatter nyere og mer masseproduserte materialtyper (ill. 7).



III. 7

Iver Jåks: *Enorm – hva*, 1992. Gran, furukvist, glass. Nasjonalmuseet. Foto: Frode Larsen.

© Iver Jåks / BONO 2019.

Gjenbrukskompetanse kan også identifiseres i arbeidene til kunstnere som Joar Nango (f. 1979) eller Silje Figenschou Thoresen (f. 1978) (ill. 8), bare for å trekke frem noen få eksempler.⁸ Slike verk synes å bli til et «pirrende rom mellom gammel kulturskatt og det høyteknologiske samfunns kunstuttrykk», for å ta i bruk en metafor Synnøve Persen en gang har brukt for å beskrive samisk kunst.⁹ I et rom, vil jeg legge til, der teknologisk spissfindighet tilhører fortiden like mye som nåtiden – det er her kun snakk om andre teknologier, ikke om dikotomier mellom fortid og samtid eller tradisjon og modernitet. Et rom som utgjør ontologiske utfordringer for så vel kunstinstitusjoner som kunsthistorien i et større perspektiv.



III. 8

Silje Figenschou Thoresen: Fra serien «Vendinger i horisontalplanet», 2015. © Silje Figenschou Thoresen / BONO 2019.

Det kan argumenteres for at samiske kunstnere har skåret seg ut et interessant mellomrom i spennet mellom ulike nasjonalstater, som Norge, Sverige, Finland og Russland og deres respektive kunstsystemer. Spørsmålet videre blir hvordan dette mellomrommet kan identifiseres i nasjonalstatelige kunstinstitusjoner som Nasjonalmuseet.

«Samlingen av samisk kunst»

Også Nasjonalmuseet ser ut til å arbeide ut fra en definisjon av samisk kunst som vektlegger kunstnerens bakgrunn, slik det fremgår i pressemeldingen. I det følgende vil jeg kartlegge om det finnes verk av kunstnere som gjerne presenteres med samisk bakgrunn, for å undersøke hva slags utgangspunkt dette danner for en egen samisk samling. Arbeid som på ulike måter tematiserer samiske forhold er altså ikke tatt med i denne oversikten, men jeg vender tilbake til slike verk mot slutten av teksten.

Da jeg i perioden 2012–16 henvendte meg til Nasjonalmuseet i forbindelse med datainn-samlingen til mitt doktorgradsarbeid, ble jeg forklart at museet ikke definerer kunstnerne ut fra eventuell identitet som samiske og dermed heller ikke førte oversikt over samisk representasjon i sin samlings- og formidlingspraksis.¹⁰ Et lignende svar hadde Synnøve Persen fått i 1991, da hun som leder av SDS stilte spørsmål om samisk representasjon i offentlige institusjoner, i et brev adressert til Nasjonalgalleriet.¹¹ I svarbrevet opplyste museets Bodil Sørensen 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 i vår samling er således ikke skilt ut som en egen kategori, men registrert som norske, hvilket ikke gjør det mulig for oss å søke på et stikkord som «samisk».¹²

Likevel ble en liste over verk museet mente samsvarer med kategorien vedlagt. Her er Jon Jonsson Hurri (antatt f. 1904) listet med to kobberstikk, *Overfart over Jøkelfjorden* (1934) og *Samefamilie samles ved sommerplassen* (1937), begge innkjøpt i 1981. I tillegg er Jåks presentert med tresnittet *Individ – rom III* (1975), innkjøpt i 1977 og John Savio (1902–1938) med 25 tegninger og elleve tresnitt, hvorav flere ble innkjøpt i forbindelse med minneutstillingen i Oslo Kunstforening i 1941, og en del på 1970- og 80-tallet. Først nærmere 30 år etter henvendelsen var Persen selv endelig representert ved museet med *Utkast til samisk flagg* (1977), (ill. 2) et todelt verk som består av både tekstil og trykk.

Da Persen henvendte seg til museet, var Nasjonalgalleriet ennå ikke konstituert som en felles enhet sammen med Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet og Museet for samtidskunst. Samlingene etter Riksgalleriet (etter hvert Riksutstillinger) og fotohistoriker Robert Meyer ble heller ikke overført til museet før senere. Dessuten hadde verk laget etter 1945, med unntak av de som befant seg i grafikk- og tegningsamlingen, blitt overført til Museet for samtidskunst da det ble opprettet i 1988.

Museumsenheten som i dag kalles Nasjonalmuseet har derfor flere verk i sitt eie som var lokalisert i andre samlinger før sammenslåingen. En gjennomgang av den totale samlingen til dagens Nasjonalmuseum avdekker langt flere verk av Savio og Jåks. Mange av Savios mest kjente tresnitt er representert i samlingen, som – når denne artikkelen skrives – omfatter mer enn 70 verk av kunstneren. Senest i 2017 ble samlingen utvidet med innkjøp av fem tresnitt, herunder *Slåttekar* (ca. 1920–33), som fremheves spesielt i årsmeldingen.¹³ Når det gjelder Jåks, har museet både hans såkalte miniatyrskulpturer, som *Sammenfiltret* (1992) og *Før jeg var II* (1998), større skulpturer som *En gang! I* (2002) og flere papirarbeider.¹⁴ Verkene spenner over store deler av hans karriere, fra tegninger laget på 1950-tallet til skulptur fra 2000-tallet.

Kobberstikkene av Hurri er en del av den tyske kunstneren Gustav Hagemanns (1891–1982) prosjekt. I perioden mellom 1927 og 1939 reiste han i nordområdene, særlig i Kautokeino- og Karesuando-områdene, og ifølge etnografen Ernst Manker (1893–1972) festet han seg ved samenes «lust och skicklighet at rista i ben».¹⁵ Hagemann brakte tynne kopper-

plater med seg fra Tyskland «til sina vänner ristarna», trolig anerkjente *duojárat* for at de skulle risse tegninger i dem.¹⁶ Disse ristningene fikk Hageman så trykket i Tyskland, der de blant annet ble utgitt som atlasmapper i to bind med tittelen *Lappen zeichnen ihr Leben*.¹⁷ Streken i tegningene er til forveksling lik koldnål, men ifølge teksten som følger mappen er de risset med knivspiss.¹⁸ Etter hvert har trykkene funnet veien inn i Nasjonalmuseet, representert ved to kobberstikk og en plakat, innkjøpt i forbindelse med utstillingen «Vår jord er vårt liv» som ble vist i Galleri 27 i Oslo i 1981.¹⁹ Plakaten gjengir et av trykkene etter Anders N. Valkeapää (leveår ukjent), som er representert med flere bilder i Hagemanns mappe.

Ved å gjøre konkrete søk etter kunstnere som enten er, eller har vært, medlem av SDS eller som på andre måter har blitt, eller blir, assosiert med samiske kunstfelt, trer flere verk og kunstnerskap frem i samlingen.²⁰ Oddmund Kristiansen (1920–1997) er representert med tre verk, maleriene *Sort rektangel* (1959) og *Bliksvær* (1961) samt et glassmaleri fra 1957. Av Hans Ragnar Mathisen har museet to monotrykk, begge titulert *Rátkin IV*. Det ene i sorthvitt ble overført fra Riksgalleriet i 1988, og det andre i farger ble innkjøpt til Nasjonalgalleriets tegne- og grafikkksamling i 2008. Fra 2018 kan *Kart over Sápmi* (1974) og *Stedsnavn i Troms/Sámi namat Trám'sa guovllos* (1974) legges til listen. En annen kunstner som er representert med flere verk, både etsninger, tresnitt og fotografi, er Arnold Johansen (f. 1953). Her kan etsningen *Næringen* (1982) og tresnittet *Mannen (Kåre Kivijärvi)* (1991) trekkes frem. Også Bente Geving (f. 1952) er representert med flere serier fotografi fra 1982, alle innkjøpt til Robert Meyers fotosamling og overtatt av Nasjonalmuseet i 2004. Videre er Marit Victoria Wulff Andreassen (f. 1971) representert med to tegninger uten tittel fra 2002, mens Elly Mathilde Novvale Johnsen (1930–2011), Inga Nordsletta Pedersen (f. 1932), Geir Tore Holm og Per Enoksson (f. 1965) er representert med ett verk hver. Novvale Johnsen med skulpturen *Jeg, en pønker fra Sápmi* (1986), Pedersen med etsningen *Elvebåt* (1987), Holm med fotografiet *Burger King, Return* (1995) og Enoksson med et oljemaleri fra 1996. I tillegg gikk museet i mars 2019 til innkjøp av et av antrekkene fra den unge designeren Ramona Salo Myrseths (f. 1991) kolleksjon *Den samiske halvtimen* (2018).

Som hovedtendens er mange av verkene innkjøpt til Nasjonalgalleriets grafikk- og tegningsamling, de er blitt overført fra Riksutstillinger eller kommet inn via Robert Meyers fotosamling. Savio og Jáks skiller seg ut som kunstnere museet har satset på. De synes å være innsamlet mer konsekvent, med innkjøp over flere perioder, selv om også disse er kommet inn i samlingen via ulike avdelinger og innkjøpsordninger.

Da Nasjonalmuseet sendte ut en pressemelding som proklamerer at museet «styrker samlingen av samisk kunst» i 2018, må dette oppfattes som et skifte mot en mer bevisst samlingsstrategi. Men hvis denne delen av samlingen nå skal betraktes som et eget felt, hvor representativ er den for det som gjerne faller inn under betegnelsen samisk kunst?

Representativitet

Innkjøpene som fremheves i pressemeldingen kan leses som respons på noen tydelige fravær i «samlingen av samisk kunst» slik den fremstår i oversikten over.

For det første kan samlingen sies å ha en dårlig kjønnsbalanse. Museets innkjøp av verk fra fire sentrale kvinnelige kunstnere kan ses som et bidrag til å utligne slik skjevhet, både når det gjelder samlingen av samisk kunst og i samlingen som helhet.²¹ Masi-gruppen besto i sin tid av åtte kunstnere, fire kvinner og fire menn, og kvinner er i flertall blant dagens medlemmer av SDS.²² Et komparativt blikk på Samisk kunstsamling i Karasjok viser en mer representativ fordeling med utgangspunkt i dagens situasjon, der statistikken frem til 2017 viser en beholdning av verk fra 129 kvinnelige kunstnere og 107 menn.²³

Nyinnkjøpene som presenteres i pressemeldingen er av kunstnere som alle kan sies å være sentrale aktører og organisasjonsbyggere i norske, samiske og andre transnasjonale kontekster både i det mangefasetterte kunstfeltet og øvrige samfunnsfelt. Persen ble i 2018 tildelt Den Kongelige Norske St. Olavsorden og Kulturrådets ærespris for sitt «mangeårige kunstneriske virke nasjonalt og internasjonalt og hennes innsats for å løfte samisk kunst, språk og identitet».²⁴ Ikke minst er innsatsen for å bidra til å bygge opp en samisk kunstinstitusjon sentral i denne sammenheng. I lys av tildelingene, og hennes lange karriere, er det bemerkelsesverdig at Nasjonalmuseet ikke ervervet verk av Persen lenge før de prestisjefylte nasjonale æresprisene ble utdelt. Før nyervervelsene var, påfallende nok, bare ett av medlemmene fra Masi-gruppen, Mathisen, innkjøpt av museet. Når museet nå har kjøpt ytterligere to verk av Mathiesen, ikoniske *Sábmi* og *Stedsnavn i Troms* (begge 1974), har museet skaffet seg verk som er representative for perioden og konteksten de ble laget i, selv om Masi-gruppen fortsatt er marginalt representert.

Å vise disse verkene i det nye Nasjonalmuseet, sammen med Persens like ikoniske *Utkast til samisk flagg*, vil bety et radikalt brudd med den monokulturelle fortellingen som kan sies å ha dominert museet hittil. Det nyinnkjøpte verket av Máret Anne Sara vil bidra ytterligere i en slik forstyrning. Verket, som består av 400 reinsdyrskaller med skuddhull i pannen, og som er blitt til i forbindelse med rettssaken broren førte mot tvangspålegget fra den norske stat om å redusere størrelsen på reinflokken, går like direkte inn i forhold mellom nasjonalstaten og en marginalisert samisk befolkning, som flagget og kartene i sin tid gjorde – og fortsatt gjør. I pressemeldingen fremheves referansene eksplisitt til Persens flagg, og slik trekkes det opp en linje i tidvis overlappende samiske og norske kunsthistorier. Både Mathisens, Persens og Saras verk kan ses som sterke uttrykk for skiftende samtider i globale eller internasjonale sammenhenger, samtidig som de peker på helt spesifikke kontakt- og konfliktsoner, på friksjoner, i forhold mellom «samisk» og «norsk». Alle verkene er dessuten eksempler på kunst som mulighetsrom for politisk agens og produksjon av virkeligheter.

Satsingen på verk fra 1970- og 80-tallet kan også ses i lys av andre fravær i museet, og trolig vil de utstilles i kontekst med andre politiske og konseptuelle verk fra perioden, som kan hevdes å være oversett i museet også i et mer generelt perspektiv.²⁵ Samtidig må det påpekes at verkene av for lengst etablerte kunstnere som Persen og Mathisen – alle laget på 1970-tallet eller begynnelsen av 1980-tallet – ikke er representative for kunstnerskapene som helhet. Begge kunstnerne arbeider med en rekke materialer, sjangre og praksiser, og særlig Persens kunstnerskap forblir utforsket hvis det bare blir presentert via *Utkast til samisk flagg*.

Dette gjelder naturligvis de fleste kunstnerskapene, ingen kunstner kan fremstilles fullkomment med bare et fåtall verk fra en hel produksjon. Utover fravær i forbindelse med kunstnerskapene som faktisk er inkludert i samlingen, kan det naturligvis hevdes at langt flere sentrale kunstnere og verk er neglisjert. Med jevne mellomrom er det debatter om Nasjonalmuseets innkjøpspolitikk, kriterier for innkjøp og manglende innkjøp. Kunstneren Marianne Hurum rettet i et intervju i *Aftenposten* i 2016 kritikk mot museet for å la «en generasjon gå tapt for den historien som Nasjonalmuseet har mandat og midler til å skrive».²⁶ Hurum tok utgangspunkt i museets ervervelser de siste fem årene og fastslo at museet i 2015 bare hadde gått til innkjøp av tre kunstnere under 40 år.

Stikkprøven på hva som utgjør noe av grunnlaget for «samlingen av samisk kunst» i Nasjonalmuseet, viser at den samme kritikken rammer dette utsnittet. Mange av kunstnerne var unge da de i sin tid ble innkjøpt av museet, men samlet sett kan det hevdes at det er flere «tapte generasjoner». Generasjonsperspektivet er eksplisitt anlagt som grep for utstillingen «Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere», som vises i Dronning Sonja KunstStall i 2019 og som kan fungere som en komparativ målestokk her. I utstillingsomtalen listes Jåks

som pioneren, før 1970-tallet fremheves med kunstnere som Persen og Marakatt-Labba, mens det kuratorene omtaler som «den yngre generasjonen» er representert ved Marja Helander (f. 1965), Outi Pieski (f. 1973) og tidligere nevnte Nango og Sara.²⁷ Av kunstnerne som var innlemmet i Nasjonalmuseets samling før 2016, er det bare Holm, Enoksson og Wulff Andreassen som representerer denne perioden, før Sara og Salo Myrseth kan legges til blant de siste års nyinnkjøp. Med tanke på den høye aktiviteten i det samiske kunstfeltet de siste tiårene, kan ikke dette ses som særlig representativt.

Et av de virkelig påfallende fraværene i et museum som også omfatter samlingen etter Kunstindustrimuseet, er at *duodji* ikke er representert i samlingen i det hele tatt, enten det gjelder samtidsperspektiv eller som historisk materiale. Mens Kunstindustrimuseet har utforsket det som defineres som husflid, med andre ord gjenstander som faller utenfor det paradigmatisk billedkunstbegrepet, har ikke *duodji* funnet veien inn hit. Da en egen samisk avdeling ble opprettet ved Norsk Folkemuseum på 1950-tallet, skal noen få gjenstander ha kommet fra Kunstindustrimuseet, men foreløpig har jeg ikke fått klarhet i hvilke gjenstander det gjelder.²⁸ Som jeg har argumentert for andre steder, kan representasjonen av *duodji* i hovedstaden fortsatt sies å være regulert i tråd med et fremmedgjøringsregime etablert i den norske nasjonsbyggingens begynnelse, da samiske gjenstander ble utstilt og samlet av Universitetets etnografiske museum.²⁹ Det er påfallende at dette gjenstandsfeltet fortsatt presen-



III. 9

Fra Samisk moteuke. Visning av smykker fra A Touch of Sami Silver laget av Siv Utsi.

Foto: Susanne Hætta. © Susanne Hætta / Siv Utsi.

teres i den etnografiske samlingen til det som i dag bærer navnet Kulturhistorisk museum, men ikke ved det nasjonale museet for kunst og design.

Likevel, med utgangspunkt i de kunstnerne som befinner seg i samlingen ligger det allerede potensial for fruktbare utforskninger av skjæringspunkter mellom *duodji*, kunst og håndverk. Særlig Jåks', Juliussens og Blix Kvammens kunstnerskap er interessante å se i slike sammenhenger. En satsing på *duodji* vil dessuten kunne tilføre en viktig kontekst til verkene av Hurri og de andre bidragsyterne til Hagemanns prosjekt – og *vice versa*, bare for å peke på noen potensialer. Et, på noen måter, tilgrensende «hull» som museet nå ser ut til å adressere gjennom innkjøpet av Salo Myrseth, er den påfallende mangelen av utforskning av det vitale feltet som kan omtales som samisk design, eksemplifisert gjennom arrangement som Samisk moteuke (ill. 9) i Alta.

I et kapittel som dreier seg om representativitet må det tilføyes at «samlingen av samisk kunst», slik den foreløpig fremstår, mangler den transnasjonalstatligheten som er grunnleggende karakteristisk for det pansamiske prosjektet og som illustreres med Mathisens kart. Kunstnerne som er representert er, med unntak som Hurri og Enoksson, stort sett kunstnere med norsk statsborgerskap. Her er vi kanskje ved et kjernepunkt angående representasjonen i et nasjonalmuseum: Samisk kunst eksisterer i eget fellessamisk rom som, samtidig som det har overlapp mot territorielle kunstfelt i Norge, også omfatter de andre nasjonalstatene Sápmi krysser. Selv om det nye museet «avvikler skillet mellom norsk og internasjonal kunst» i den nye basisutstillingen, er fortsatt Nasjonalmuseets innsamlingsfokus det som til enhver tid bestemmes som «norsk kunst», mens det som defineres som «internasjonal kunst» samles mer selektivt.³⁰ På den ene siden kan dette slå ut i en samling av samisk kunst som ikke oppfattes som særlig representativ, på den andre siden har ensidigheten potensial til å utgjøre nettopp denne spesifikke samlingens særegenheter. Inkluderingen og artikuleringen av samiske referanser kan mer generelt bidra til å forstyrre den etablerte nasjonale metodikken i museet – forhåpentligvis blir det nasjonale paradigmet noe man stadig må forholde seg aktivt til og sette spørsmålsteget ved.

Å gjøre samlingen: aktivering av samiske referanser

En sak er å identifisere verk i en samling som består av rundt 400 000 objekter, en annen er hvordan dette materialet er blitt samlet, organisert, brukt og formidlet. Det er ingenting som tyder på at museet har hatt en bevisst samlingsstrategi for samisk kunst før helt nylig, men nyinnkjøpene synes å inngå i en planmessig strategi der åpenbare mangler forsøkes dekket. Likevel kan atskillige fravær fortsatt identifiseres.³¹ Når det gjelder formidling av samlingen, har museet ikke tidligere hatt en samling som er blitt *formidlet* som «samlingen av samisk kunst», slik det gjøres i pressemeldingen fra 2018.

Selv om museet ikke tidligere har presentert samisk kunst som et eget samlingsfelt, betyr det naturligvis ikke at verkene som er omtalt ovenfor har forblitt i magasinet. I 2009 organiserte Nasjonalmuseet utstillingen «John Savio: tegninger og grafikk fra samlingen» i Nasjonalgalleriet, og i 1998 viste Museet for samtidskunst Jåks-utstillingen «Muittášan johttičájáhus/Retrospektiv» organisert av Riksutstillinger. Som tittelen indikerer, ble samiske kontekster understreket gjennom en aktiv bruk av nordsamisk, og katalogen som fulgte utstillingen inneholdt et essay av Inga Ravna Eira som ser Jåks' kunst ut fra samisk kulturell kontekst. Verk av Jåks har også inngått i gruppeutstillinger som «Fattig kunst, rik arv. Arte povera og parallelle praksiser 1968–2015» (Nasjonalmuseet, i Museet for samtidskunst, 2016) og i basisutstillingen «Kunst 4. Verk fra samlingen 1950–2007» (Nasjonalmuseet, i Museet for samtidskunst, 2007–09). Med jevne mellomrom har museet de siste årene

aktivert verk med samiske referanser gjennom nettsider og sosiale media. Dessuten samarbeidet museet i 2011–2015 med Samisk senter for samtidskunst (SDG) om vandrestillingen «Muorrajurdagat. Tretanker», kuratert av Joar Nango for Den kulturelle skolesekken (DKS).

Som hovedregel må likevel samiske forhold sies å være nærmest fraværende i museets formidlingspraksis i de nærmere to hundre årene det har eksistert. Den eneste samiske referansen jeg fant da jeg undersøkte basisutstillingen ved Kunstindustrimuseet (Nasjonalmuseet) før museet stengte i 2016, var en drakt fra kolleksjon «Fra Paris til polarsirkelen» (1989/1990) av Per Spook (f. 1939), som kan sies å alludere eller appropriere samiske drakter, mens Nasjonalgalleriets (Nasjonalmuseets) «Livets dans. Samlingen fra antikken til 1950» ikke hadde noen samiske referanser. Denne utstillingen kan sies å være et illustrerende eksempel på museets tradisjonelt nasjonalrepresenterende funksjon. Den viste blant annet nasjonalromantikkenes fokus på folkelivsskildringer og naturfremstillinger med flere verk som har vært medskapende til etablerte markører for «norskhet», uten å forstyrre dette monokulturelle narrativet. Her var det ikke inkludert verk som tematiserer eksempelvis samiske forhold – en billedkategori museet tross alt har mange av. For eksempel har museet flere skisser til Adolph Tidemands (1814–1876) *Fanatikere* (1866), som viser fire personer i samiske drakter sentralt i komposisjonen (ill. 10). Bildet kan ses som en negasjon av *Haugianerne* (1848) som ble vist i utstillingen. Begge bildene tematiserer aktuelle politiske hendelser og religiøse vekkelser i samtiden.³² Sett i sammenheng kan de bidra til utforskning av vedvarende kontakt- og konfliktsoner mellom «samisk» og «norsk». En slik tematisering utgjør også et interessant bakteppe for verkene av Persen, Mathisen og Sara.



III. 10

Adolph Tidemand: *Fanatikerne*, ant. 1865. Olje på lerret, 44 x 59 cm. Nasjonalmuseet. Foto: Jaques Lathion.

Etter 2016 kan det imidlertid identifiseres en tydelig endring i artikuleringen av samiske forhold ved museet. Etter denne tid, og særlig i løpet av 2017, begynte museets ansatte å uttale seg offentlig om samisk kunst. De reiste på studiebesøk til Karasjok og Tromsø, og Nasjonalmuseets nåværende direktør, Karin Hindsbo, skal ha utarbeidet føringer for at «fag-ansatte skal arbeide med særlig fokus på å inkludere samisk kunst i utstillingen».³³ Hva som konkret ligger i disse føringene har ikke vært like lett å bringe på det rene.

Årsaksforklaringene til vendingen er mange og sammensatte. Det nåværende fokuset ved Nasjonalmuseet kan ses som del av en bredere tendens til at spørsmål om samisk representasjon og involvering når frem til nasjonalstatlige aktører i Oslo i et tilsynelatende større omfang enn tidligere, men her er det for tidlig å konkludere.³⁴ Det er viktig å ha tidligere vendepunkt i tankene også og ikke bli nærsynt på egen samtid. Samtidig, når det konkret gjelder Nasjonalmuseets forhold til samisk kunst, er det blitt mer artikulert de siste tre årene. Likevel, Nils-Aslak Valkeapää (1943–2001) kjente verselinje *nu guhkkín dat mii lahka*, «så fjernt det nære», kan stå som symboliserende angivelse for forholdet som helhet.³⁵ Det gjenstår å se om den nye vendingen vil slå ut i en substansiell endring som ikke bare medfører inkludering i Nasjonalmuseets samling, men også strukturelle forandringer og dyptpløyende utforskninger.

Noter

- 1 Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, «Nasjonalmuseet kjøper politisk verk av den samiske kunstneren Máret Ánne Sara», pressemelding, 26. april 2018.
- 2 Nasjonalmuseet, «Nasjonalmuseet kjøper politisk verk ...». Mathisen er også kjent som Elle-Hánsa og Keiviselie, se for eksempel Nils-Aslak Valkeapää, *Hans Ragnar Mathisen, Elle Hánsa, Keiviselie* (Kautokeino: DAT, 1998).
- 3 Se for eksempel definisjonen i Anna-Lena Lundmark og Jan-Erik Lundström (red.), *Same, same but different*, (Umeå: Bildmuseet, 2004), 7.
- 4 Holm referert i Hanna H. Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst* (Karasjok: Davvi Girji, 2007), 93.
- 5 Se for eksempel Contemporary Art Norway, «Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness», publisert 16. mars 2018, <https://oca.no/news/9839/let-the-river>. Sist besøkt 25. mars 2019.
- 6 Se Monica Grini, «Samisk kunst i norsk kunsthistorie: Historiografiske riss» (ph.d.-avhandling, Universitetet i Tromsø, 2016), 52–133 for institusjonaliseringen av samiske og norske kunstfelt. Samisk kunstsamling eies formelt av Sametinget og var inntil 2015 lokalisert i De Samiske Samlinger, før den ble skilt ut som en egen enhet, som Samisk Kunstmagasin, under museumsstiftelsen RiddoDuottarMuseat (RDM). Her er kunsten magasinert i påvente av et fremtidig, per i dag ikke-eksisterende, samisk kunstmuseum.
- 7 Se for eksempel 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), 12–17.
- 8 Se for eksempel Nango og Figenschou Thoresen i dialog med Amalie Marie Selvik, «Kløktig design», *Skinnsblad*, nr. 3(2012): 10–11.
- 9 Synnøve Persen, «Hva er samisk kunst?», i *River Deep Mountain High*, red. Geir Tore Holm (Oslo: Riksutstillinger, 2003), 34.
- 10 Grini, «Samisk kunst i norsk kunsthistorie», 244–251.
- 11 Synnøve Persen på vegne av Samiske Kunstneres Forbund (SDS) til Nasjonalgalleriet, 22. oktober 1991. Nasjonalmuseet, NMFK/NG-1000.
- 12 Bodil Sørensen på vegne av Nasjonalgalleriet til Synnøve Persen, 4. november 1991. Nasjonalmuseet, NMFK/NG-1000.
- 13 *Årsmelding 2017* (Oslo: Nasjonalmuseet, 2017), 16.
- 14 Se Grini, «Samisk kunst i norsk kunsthistorie», vedlegg, for en oversikt over verk av Savio og Jáks i Nasjonalmuseet.

- 15 Ernst Manker, *Samefolkets kunst* (Stockholm: Askild & Kärnekull, 1971), 84.
- 16 Manker, *Samefolkets kunst*, 84. *Duojárat* er en nordsamisk betegnelse som brukes om utøvere av *duodji*.
- 17 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).
- 18 «... von Lappländern mit dem Messer im Kupfer Gertizt», Hagemann, *Lappen zeichnen ihr Leben*, 1964, upaginert.
- 19 En antologi ble utgitt i forbindelse med utstillingen, John Gustavsen og Kjell Sandvik, red., *Vår jord er vårt liv* (Hølen: Forfatterforlaget, 1981).
- 20 Nasjonalmuseet har ikke en søkbar og åpent tilgjengelig katalog over alle verk i museets samling, som omfatter omkring 400.000 gjenstander. Verkene som nevnes i brødteksten baserer seg i hovedsak på katalograpporter produsert i dialog med Nasjonalmuseets samlingsmedarbeider Trine Nordkvelle. Jeg har også vært i dialog med samlingsdirektør Stina Høgvist og kurator Randi Godø og andre ansatte. Flere verk er identifisert via årsmeldinger, pressemeldinger og annen offentlig tilgjengelig informasjon. Jeg har hatt tilgang til Nasjonalmuseets «Innspill til kulturdepartementet vedrørende samisk kunst og kultur», datert 18. april 2018. Kulturdepartementet, saksnummer 18/465-33. Naturligvis er ikke oversikten en *fullstendig* redegjørelse, men den gir indikasjoner på hva «samlingen av samisk kunst» potensielt kan vise til.
- 21 En kartlegging som ble gjort i 2010, viste at kvinnedelen for hele Nasjonalmuseets samling utgjorde ca. 14 %. Jorunn Veiteberg, *Å samla kunst* (Bergen: Fagbokforlaget, 2019), 127.
- 22 Jamfør medlemsoversikt per 7. mars 2018.
- 23 Jamfør upublisert oversikt frembragt av RDMs Maaïke Halbertsma, datert 8. mars 2019.
- 24 Kulturrådet, «Synnøve Persen tildeles Kulturrådets ærespris 2018», pressemelding, 25. september 2018.
- 25 Se for eksempel Veiteberg som mener overseelsen av mye politisk og konseptuell kunst fra perioden har å gjøre med tiltro til egen dømmekraft i museets innkjøpspolitikk kombinert med et kvalitetsbegrep som sjelden blir problematisert, Veiteberg, *Å samla kunst*, 130.
- 26 Heidi Borud, «Marianne Hurum: – Nasjonalmuseet svikter sin rolle, en hel generasjon går tapt», *Aftenposten* 26. november, 2016. Jeg ble først oppmerksom på dette intervjuet gjennom Veiteberg 2019.
- 27 Det Norske Kongehus, «Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere», publisert 8. januar 2019, <https://www.kongehuset.no/artikkel.html?tid=153246&>. Sist besøkt 25. april 2019.
- 28 Leif Pareli, Sissel Ann Mikkelsen og Anne May Olli, *Bååstede: tilbakeføring av samisk kulturarv*, (Kautokeino/Karasjok/Oslo: Norsk Folkemuseum/Sametinget/Samisk museumslag, 2012), 31. Nasjonalmuseets samlingsmedarbeider Peder Valle har identifisert en av gjenstandene som i sin tid ble overført til Norsk Folkemuseum, en løslomme (OK-06146) som kom inn i samlingen i 1900, Valle i e-post 5. april 2019.
- 29 Se for eksempel 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, 2014, 53–57, eller Grini, «Samisk kunst i norsk kunsthistorie», 2016, 84–132 og 134–159. Det er tegn på endring, for eksempel har organisasjonen Norwegian Craft, som er støttet av Kulturdepartementet og Utenriksdepartementet, et pågående prosjekt knyttet til *duodji*.
- 30 Stian Gabrielsen, «Avvikler skillet mellom norsk og internasjonal kunst», *Kunstkritikk*, 30. november 2017, <https://kunstkritikk.no/avvikler-skillet-mellom-norsk-og-internasjonalt-kunst/>. Sist besøkt 5. april 2019.
- 31 Det er også sannsynlig at fraværene vil kunne være ytterligere dekket når basisutstillingen i det nye Nasjonalmuseet kommer på plass. Nasjonalmuseet og RDM har arbeidet med en samarbeidsavtale som skal gi mulighet til å stille ut verk fra RDMs kunstsamling. Stein Torgeir Svala, «Samiske kulturskatter vises i Nasjonalmuseet», *Ságat*, 29. juni, 2018.
- 32 Det lå politisk sprengkraft i lekmannsbevegelser som haugianismen og læstadianismen (som Tide- mands bilde trolig alluderer til) på 1800-tallet. Læstadianismen kan indirekte knyttes til Kautokeino-opprøret i 1852.
- 33 Nasjonalmuseet, «Innspill til Kulturdepartementet vedrørende samisk kunst og kultur», 3. Se også Randi Godø i intervju med Mathias Danbolt, «Et grenseløst arbeid. Samtaler om ignoransen av samisk kunst i Norge», *Billedkunst*, nr. 4 (2018): 85.
- 34 For eksempel har Office for Contemporary Art Norway, Kulturrådet og Kulturdepartementet også rettet fokus mot samisk kunst i perioden 2016–2019.
- 35 Linjen er hentet fra boken med samme tittel: Nils-Aslak Valkeapää, *Nu guhkkín dat mii lahka: Så fjernt det nære* (Kautokeino: DAT, 1994), 64–65.