



UiT Norges arktiske universitet

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

Materialitet og kontekst i *Kunstner: Rose-Marie Huuva*

Anna Kristiansen

Masteroppgave i Kunsthistorie – KVI-3900 – Juni 2021



Forord

Det har vært spesielt å skrive i det rare året vi har vært i, men jeg ønsker å si tusen takk til professor Elin Haugdal, for gode tilbakemeldinger, støtte og veiledning.

Spesielt takk til mine fine medstudenter, Reidun, Håkon og Ragnhild, fordi de har backet meg til siste sekund.

Og sist, men ikke minst, familien min, for at de har holdt ut med meg i det opplegget her, og at de forhåpentligvis fortsatt husker hvordan jeg ser ut.

Takk!

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Selvrefleksjon, urfolksmetodologi og Nordnorsk Kunstmuseum som institusjon.....	2
1.1.1	Urfolksmetodologi	4
1.2	Forskningshistorikk.....	6
1.3	Samiske (kunst)begrep og definisjonsspørsmål	8
2	Utstillingen: "Kunstner: Rose-Marie Huuva"	12
2.1	Symbol, spill og fest.....	15
2.2	Den estetiske kommunikasjonstrekanten	18
3	Materialitet	20
3.1	Forhold til materiale i duodji.....	24
3.2	Huovas anvendelse av materialer	26
3.3	Noe sublimt	30
4	Tid, nærvær og symbolikk	32
4.1	Noe nærværende.....	33
4.2	Noe symbolsk.....	35
4.3	Noe temporalt.....	37
4.3.1	Hendelse og tid.....	39
4.4	Temporalitet og nærvær	40
5	Historiske diskurser.....	45
5.1	<i>Sameblod</i>	49
6	Aktualitet.....	52
6.1	Kommentarer avslutningsvis.....	54
	Bibliografi	55

1 Innledning

Rose-Marie Huuva (f. 1943) er en svensk-samisk multikunstner som har fått kjenne historien på kroppen. Ikke bare gjennom personlige tragedier og utfordringer, men også sett i en større sammenheng. Hun har vært same-politisk aktivist siden 1970-tallet, gjennomgått kreftdiagnoser, blitt friskmeldt, skrevet diktsamlinger og laget kunst med bakgrunn som duojár og billedkunstner.

Håndverket står sentralt i Huuvas kunstnerskap, og hun både utfordrer og tar vare på flere tusen års samiske tradisjoner. Ikke bare utfordrer hun kunsten, håndverket og duodji-praksisen, men hun initierer også publikum til å stille spørsmål til hva "samisk" er. Det være seg kunst, folk og historie. Huuva stiller en rekke spørsmål i kunsten sin om det samiske urfolkets historie, både i ren historisk forstand, men også knyttet opp mot moderne assosiasjoner og fortolkninger i dagens samfunn.

Denne oppgaven tar for seg utstillingen "Kunstner: Rose-Marie Huuva" som tok sted ved Nordnorsk Kunstmuseum / Davvi Norgga dáiddamusea 5.10.18-29.9.19. Selve utstillingen bestod av seks av syv verk Huuva donerte til museet etter deres kritikerroste og prisvinnende prosjekt "There is No: Sámi Dáiddamusea" i 2017. Senere har deres tidligere direktør Jérémie McGowan uttalt at Huuvas donasjon er den viktigste donasjonen museet har mottatt.¹

Opgaven vil analysere utstillingen som helhet, samt verkene hver for seg. Hvordan er det verkene til Huuva formidler og stiller spørsmål til materialitet og nærvær? Kan vi lære noe om oss selv som menneske i møte med disse nitidig bearbejdede, monumentale og mystiske verkene? Og hvordan kan verkene forstås som et syklisk samspill mellom forholdet menneske-natur i 2020/2021?

Videre vil oppgaven forholde seg til noen valgte tema for verkene, som fungerer på tvers av hverandre, for å undersøke hvordan nettopp nærvær kommer til uttrykk. Disse temaene er overordnet estetiske og tar for seg en abstrakt lesning av verkene, slik som temporalitet,

¹ "Amerikanske Jérémie kjemper for samisk kunst" i podcasten "Tett på" ved NRK radio, publisert 17.04.2021. (<https://radio.nrk.no/serie/tett-paa-sapmi/SANY07001621>, hentet 17.04.2021)

materialitet, det nærværende og det symbolske. Med andre ord; hvordan kommer materialitet, nærvær og symbolikk til uttrykk i Rose-Marie Huuvas verk?

Samtlige verk kommer til uttrykk for å være skapt i samme tidsperiode, en tiårsperiode på 1990-tallet, både gjennom valgt materiale og fargevalører. Noen verk forteller historier som kanskje er motivmessig lettere tilgjengelig for betrakteren. Andre verk må man kanskje se litt nærmere på for å se noe mer enn bare overflaten. For å hjelpe finne en kobling mellom disse verkene, som ved første øyekast ser ut som de er tydelig sammenhengende, vil enkelte begrep være til god nytte. Disse er eksempelvis *duodji*, *dáidda* – og en hybrid mellom disse to begrepene; *duodjidáidda*. I tillegg vil noen andre begreper som utspringer fra idéen om estetikk, og kanskje spesielt forholdet estetikk og *duodji*, være til nytte.

1.1 Selvrefleksjon, urfolksmetodologi og Nordnorsk Kunstmuseum som institusjon

Først og fremst er jeg masterstudent ved UiT – Norges arktiske universitet, men jeg har også vært ansatt som formidler ved Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM) siden 2019. Jeg flyttet tilbake til Tromsø fra Oslo utelukkende for å fordype meg i samisk samtidskunst, spesielt etter å ha sett utstillingen "Kunstner: Rose-Marie Huuva", 05.10.2018-01.09.2019, tre ganger på besøk i hjembyen. Verkene jeg så i utstillingen hørte til en frekvens jeg ikke fikk øyeblikkelig tilgang til, men hvor min motivasjon da ble å kunne høre musikken som spiltes.

Gleden var stor da jeg sikret meg en jobb som omviser i, blant annet, utstillingen "Kunstner: Aage Gaup" 19.09.2019-13.09.2020. Denne utstillingen åpnet både mine og publikums øyne for historien om Máze, Sámi Dáiduoavku (senere SDS) – Masigruppa – og betente tema innenfor samisk politikk og rettigheter. I tillegg har jeg vært så heldig å få bryne meg på Iver Jåks' *Fri rekonstruksjon av to installasjoner* (1997), som det ble brukte dagevis på å fundere over og sette opp med hjelp av kollegaer i anledning utstillingen "Oppleve: Kunsthåndverk" ved NNKM 09.03.2020-13.09.2020. Det å utfordre seg selv ovenfor verket i seg selv, samt Jåks' holistiske filosofi, var på mange måter forløsende – og det er noe av denne spenningen mellom kunstner, verk, betrakter og naturen jeg ønsket å se nærmere på i spesielt Huuvas verk.

Nordnorsk Kunstmuseum, hvor alt dette tok sted, har de senere årene blitt en bauta av en institusjon for kunsten i nord. Museet ble stiftet 1. november 1985 og skulle i utgangspunktet fungere som en filial for Nasjonalgalleriet, i Nord-Norge. NNKM er hovedsakelig finansiert av staten, men likevel er det en selvstendig stiftelse med eget styre. Selve museet holder til i Sjøgata 1 i Tromsø, i en ærverdig murbygning originalt tegnet som postkontor og telegrafbygning av arkitekt Søren Andreas Wiese Opsahl. Bygget sto ferdig i 1915, og har senere fungert som blant annet byens politikammer. Bygget er i Statsbygg eie, og gjennomgikk en omfattende rehabilitering før NNKM flyttet inn i 2002. At bygningen i utgangspunktet ikke var ment å være et museum for landsdelens befolkning medførte følgelig noe problematikk i utforminger av museets interiør og visningsrom, og legger fortsatt visse føringer for hvordan museets utstillinger planlegges. Det har senest i Stortingsmelding 23 (2020-2021) "Musea i samfunnet – tillit, ting og tid" blitt kommentert at NNKM trenger nye lokaler.²

Museet har over 2200 verk i samlingen, og fokuserer på de fire f'ene til "framtidens museum"; forvaltning, forskning, formidling og fornying. Deres motto er «kunst beveger» og har de siste årene snudd fokuset mot kunsten i nordområdene fra Anchorage i vest til Russland i øst. Samlingen består av verk fra 1700-tallet til i dag, men er hovedsakelig et samtidsmuseum med temporære utstillinger. Museet har siden de åpnet, og spesielt de senere årene, virkelig fokusert på å fremme nordområdenes rike kunstnerbase og uttrykk. Med (tidligere) direktør Jérémie McGowan i spissen har museet gjort flere utfordrende og tankevekkende prosjekter, hvor alle har hatt til felles å fremme kunsten i Sápmi – hvor NNKM holder til – både med internasjonale og nasjonale bidrag.

Likevel har det siste året også vært betent for selve museet, da styret valgte å løse McGowan fra stillingen sin ett år før kontrakten utløp. Det har senere vært en rettssak, hvor McGowan stevnet museet for urettmessig oppsigelse. Museet ble frifunnet, men det har ikke vært uten

² Nordnorsk Kunstmuseum, "Regjeringen presenterer et løft for Nordnorsk Kunstmuseum i ny museumsmelding", 26.03.2021. (<https://www.nnkm.no/nb/news/regjeringen-presenterer-et-l%C3%B8ft-nordnorsk-kunstmuseum-i-ny-museumsmelding>, hentet 26.03.2021)

betydning eller konsekvenser. 11 styremedlemmer, faste som vara, har trukket seg i protest underveis, ansatte har sagt opp, og museet hadde per mai 2021 fortsatt ingen ny direktør.³

Oppsigelsen har hatt sine ringvirkninger, ikke bare internt, men også eksternt. Det samiske kunstmiljøet har (ikke alene) rettet krass kritikk mot museet som de tidligere hadde et svært godt samarbeid med, og Huuva selv har vært kritisk til behandlingen av direktøren og er bekymret for museets forvaltning av både sin egen donasjon og samisk kunst som sådan.⁴ Mine utforskninger om materialitet, nærvær og temporalitet i Huuvas verk fikk nå en ny dimensjon.

1.1.1 Urfolksmetodologi

En utfordring man står ovenfor når man forholder seg til samisk kunst med bakgrunn i en vestlig kunstforståelse er dette tilsynelatende evige paradokset som skrider frem; kan en tilsynelatende vestlig kunsthistoriker i det hele tatt forholde seg til, i dette tilfelle, samisk kunst på kunstens premisser?

Hanna Horsberg Hansen skriver godt om urfolksmetodologi i sin doktorgrad "Fluktlinjer: forståelser av samisk samtidskunst" fra 2010. Hun tar for seg flere utgangspunkt og eksempler av forskere som utfordrer det vestlige hegemoniet som kunsthistorie generelt bygger på. Blant annet ved Jelena Porsanger, en anerkjent samisk forsker som fremlegger diverse kriterier for vellykket urfolksmetodologi, og Dale Turner, en amerikansk urfolkforsker som kommenterer et begrep han kaller "ordkrigere".⁵ Han mener at urfolkforskere må spille en aktiv rolle i dekonstrueringen av det eurosentriske hegemoniet, og definerer tre felt som er kritisk for

³ I månedsskifte april/mai 2021 ble det kjent at museet har ansatt Office of Contemporary Art-direktøren Katya García-Antón som tiltrer sin nye direktørstilling ved NNKM i august 2022. (<https://www.nrk.no/sapmi/katya-garcia-anton-ansatt-som-ny-direktor-ved-nordnorsk-kunstmuseum-1.15477186>, hentet 30.04.2021)

⁴ Astrid Helander, "Sámi dáiddár gielddá musea geava-heames su dáidaga", 12.04.2021. (<https://www.avvir.no/sami-daiddar-gielda-musea-geavaheames-su-daiddaga/?fbclid=IwAR1WCldv2YTNdM-nQedlk6kufZ40Rj8QuHkL6d09eoSVC3ex6gWPzSJXnSs>, hentet 12.04.2021)

⁵ Begrepet må ikke misforstås med mennesker som i diverse kommentarfelt på nettet retter krass kritikk mot både det ene og det andre; også kalt "ordkrigere".

nettopp dette. Praktisering av urfolksfilosofi, anvendelsen av europeisk filosofi for å forsvare urfolks rettigheter og disse så kalte ordkrigerne hvis oppgave er "å være en form for dobbeltagenter med kunnskaper og forankring både i eget urfolkssamfunn og i ... det europeiske samfunnet".⁶ I tillegg må ordkrigerne, i følge Turner, "anvende europeisk filosofi kritisk for å vise hvordan denne filosofien har marginalisert og ignorert urfolks stemmer", og ved å tilegne seg denne kunnskapen om kolonialisme blant annet, samt anvende europeernes egen idéhistorie, kan de fungere som en slags urfolksgerilja som bryter ned dette institusjonelle hegemoniet fra innsiden i samtale med både urfolk og ikke-urfolk – eller såkalte outsiders.⁷

I tillegg identifiserer Porsanger fire posisjoner en forsker kan ha i praktisering av urfolksmetodologi. En av disse er *intern insider*, hvor kriteriet er at forskeren er selv hører til det urfolkssamfunnet en forsker i. En annen er *ekstern insider er selv samisk*, som selv er samisk, men fra en annen gruppe enn den som forskes på. Den tredje posisjonen er en såkalt *urfolksoutsider*; av samisk avstamning, men som har vokst opp under sterk assimilering og som ikke har hatt mulighet til å tilegne seg den kunnskapen som er i det samiske samfunnet i oppveksten. Det er i denne posisjonen jeg befinner meg i som samisk – og vestlig forsker. Den fjerde posisjonen kaller Porsanger en *intern outsider*, om noen som kommer "utenfra" men som også tilegner seg nødvendig kunnskap om samisk levesett, tradisjoner og konvensjoner.⁸

Sett fra eget ståsted er jeg altså en urfolksoutsider som, når man blir klar over det, innebærer et personlig nivå i forskningen min av den samiske historien. På mange måter utforsker jeg også min egen historie som ikke har vært like lett tilgjengelig for meg tidligere. Både jeg og broren min kan stemme ved valg til Sametinget, vi har tilbragt utallige ferier i Finnmark hvor moren vår er fra og bestemoren min husker fortsatt en og annen samisk strofe når hun strikker votter for full maskin. På spørsmål om hun anser seg selv som samisk spør bestemor tilbake hvorfor hun skal det. Bilder av forfedrene våre i kofter har pent og pyntelig stått på det gamle sminkebordet hennes så lenge jeg kan huske. Likevel forholder jeg meg til urfolksoutsider-

⁶ Hansen 2010: 30.

⁷ Hansen 2010: 30.

⁸ Hansen 2010: 32.

stempelet, noe som gir meg en enda større motivasjon til å ha et reflektert forhold til historien – uten å bli en gerilja-ordkriger helt med det første.

I oppgaven vil samiske begreper og ord bli brukt på nordsamisk. Jeg snakker ikke samisk selv (på noen av språkene), men har tilegnet meg litt kunnskap, i tillegg til at nettjenesten Giellatekno Apertium (gtweb.uit.no) er behjelpelig i oversettelse av enkelte uttrykk samt venner og bekjente.

1.2 Forskningshistorikk

I (samisk) kunsthistorie⁹ er det tidligere forsket på samisk historie og kunstnere som har sprunget frem; blant annet ved den samiske forfatteren og kunstneren Johan Turi (1854-1936) og hans *Muitalus sámiid birra* (1910). *Muitalus sámiid birra* (*Min bok om samene*) er det første litterære verket utgitt på samisk, og er også illustrert av Turi selv. I boken beretter Turi om livet i Sápmi og både politiske, kulturelle og tradisjonelle fortellinger kommer frem. Verket er skrevet fra et samisk perspektiv, og fungerer som et vitnesbyrd fra en tid og et folk som for utenforstående var blitt marginalisert i en årrekke gjennom assimileringspolitik i Sápmis samtlige landområder.¹⁰

30 år senere, i 1940, publiserer kunsthistorikeren Harry Fett (1875-1962) artikkelen "Finnmarksviddens kunst. John Savio" i tidsskriftet *Kunst og kultur* – som han selv var med å grunnlegge i 1910. I Monica Grinis doktoravhandling "Samisk kunst i norsk kunsthistorie: Histografiske riss" (2016) kommenterer hun nettopp Fett og det han kalte "samenes kunst" eller noe mer poetisk; "Finnmarksviddas egen levende kunst".¹¹ Horsberg Hansen diskuterer også Fett, og henviser til hans brennende engasjement om å "likestille" samisk kunst med blant annet norsk folkekunst, og å oppvurdere begge praksisene – men med et noe skeivt utgangspunkt. Fett konstruerte også en forskjell mellom samisk og vestlig kunst, skriver Horsberg Hansen, og denne opphøyningen virket da noe paradoksalt. For hvordan skal man flette inn et helt folkeslag med alle diskursene, kultur og ideologier det medfører inn i en

⁹ "Samisk kunsthistorie" må nevnes er et noe vanskelig begrep, spesielt siden samiske kunstbegrep skal diskuteres videre i teksten.

¹⁰ Aamold 2017: 69.

¹¹ Grini 2016: 9.

allerede "fastsatt" kanon slik vestlig kunsthistorie tilsynelatende var, og ved første øyekast også fortsatt er? Og når man i utgangspunktet allerede forholder seg til samisk kunst som "Finnmarksviddens egen levende kunst"?¹²

Likevel har denne forskningen virkelig blomstret de siste 40 årene etter Masigruppas kunstnervirksomhet – noe vi skal komme tilbake til senere. Ved UiT Norges arktiske universitet, har det vært forskningsprosjekt- og grupper knyttet opp til spesielt samisk historie, kunst og kultur, og en av disse er SARP, The Sámi art research project, 2009-13. I denne teksten vil jeg forholde meg til flere av de litterære resultatene fra forskningsgruppas arbeid, deriblant bøkene *Sámi Art and Aesthetics. Contemporary Perspectives* (2017) og *Beauty and Truth / Čáppatvuohta ja duohtavuohta – dialogues between Sami art and art historical research* (2014). I tillegg vil publikasjoner fra OCA – Office of Contemporary Art Norway være viktig. OCA hatt særlig fokus på samisk kunst siden deres opprettelse i 2001 – og spesielt de siste ti årene. Det er selvsagt en stor andel forskere som har skrevet om temaet, men tekstutvalget er basert på hva som er relevant i min tolkning av utstillingen "Kunstner: Rose-Marie Huuva".

¹² Hansen 2010: 19-20.

1.3 Samiske (kunst)begrep og definisjonsspørsmål

Det samiske folk har tradisjonelt en holistisk tilnærming til måten vi som mennesker lever på.¹³ I likhet med at man, i samisk kultur og tradisjon, ser på verden som en helhet. Dette kan sees ved tette bånd til naturen, dyrene i naturen, og det evige sirkulære samspillet mellom disse delene; natur og menneske. Samspillet forankres blant annet i *duodji* som er mest nærliggende å oversette som tradisjonelt samisk håndverk, ikke bare husflid, men også kunsthåndverk, eller et nyere konstruert begrep; *dáiddaduodji*. Duodji utføres av en duojár og er både handlingen, å utføre håndverket, og det som har blitt skapt; ergo kan duodji bli sett på som en helomfattende hendelse. Duodji deles også inn i kategorier, og kan oversettes til hard- og myk sløyd. I førstnevnte kategori inngår tre, reinsdyrshorn og andre bein fra dyret. I sistnevnte finner man tekstiler, skinn og røtter.¹⁴

I tillegg til duodji kom et nytt begrep med unge, samiske kunstnerbevegelser på 1970-tallet (spesielt Masigruppa) og det er *dáidda*. *Dáidda* er hentet fra det finske ordet for kunst; taide, et konstruert begrep som skulle fungere som et begrep i kunsten for å beskrive visuelle uttrykk som maleri, skulptur, installasjoner og performance. Alle disse formene for kreativ utfoldelse brøt med den ellers rigide duodji-verdenen på tidspunktet.¹⁵

Man kan bruke disse begrepene hver for seg og sammen, da mye av samisk kunst bygger på duodji satt inn i en slags *dáidda*-kontekst, men dette er heller ikke utelukkende tilfelle. Likevel kan man se dette kontemporære (og skulpturelle) skjæringspunktet mellom duodji og *dáidda* i, blant annet, Iver Jåks (1932-2007) kunstnerskap.

Jåks' skulpturelle uttrykk drar inspirasjon fra samiske håndverkstradisjoner, historie og mytologi. Han er kjent for skulpturer hovedsakelig av tre, som blant annet *Runebommehammeren* (1983) og *Fri rekonstruksjon av to installasjoner* (1997), men var ikke uvant til å forme og gi andre materialer nye uttrykk. Han kunne ta for seg en stein og skape en skulptur ut av den uten å endre den faktiske, fenomenologiske steinen til noe helt annet. Slik man kan se i klassiske marmorskulpturer og som vil være noe av det første en tenker på når

¹³ Snarby 2018: 64.

¹⁴ Snarby 2018: 64.

¹⁵ Snarby 2017: 122, 135.

en hører ordet «stein» i kunsthistorisk sammenheng. Dette eksempelet kan man se i *Vandrende Seide* (1996), en steinskulptur bestående av flere enheter, blant annet en stein Jåks selv så på som en *seide*. Seider er naturlige steinformasjoner det samiske folk anser som hellig, som aller helst ikke skulle forflyttes fra det stedet i naturen de ble oppdaget, men Jåks hadde fått denne spesielle steinen i *Vandrende Seide* i gave – og da var det greit.¹⁶

Kunsthistoriker Svein Aamold, professor ved Universitetet i Tromsø, utfordrer idéen om estetikk fra den klassiske germanske tenkningen til å bety noe mye mer i samisk forståelse av hva estetikk kan være. Det nordsamiske begrepet *hávski* kan bli oversatt til et estetisk begrep om noe som er behagelig, som eksempelvis "the idea of a place and time in which it is pleasant to act or to rest"¹⁷. Dette må forstås i en holistisk forstand, hvor estetikken inkluderer alt det en forflytting for eksempel måtte innebære. Som nevnt ville idéen om *hávski* være et sted det er behagelig å slå leir eller slå seg ned periodevis for både mennesker og dyr "with regards to both physical and spiritual values".¹⁸

Aesthetics, then, should be regarded as more than questions of beauty, sublimity, autonomy, intentionality, expression, meaning, etc. With regard to projects of art, aesthetics may also invigorate ethical and political issues, the uncanny or the abject, the nature-based or site-specific, the processual or relational, or the like.¹⁹

Hávski kan fungere som terminologi for en (fullstendig) estetisk opplevelse nært knyttet til samisk måte å leve på, og dette er noe man kan se tydelig i Huuvas kunstnerskap. Dette begrepet kan enten deriveres fra begrepet *duodji*, eller knyttes opp til denne sirkulære måten å utføre kunstnerisk arbeid på (selv om man kanskje ikke anså det som *kunst* i og for seg).

De fleste samiske kunstnere har et forhold til *duodji*, passivt og aktivt i varierende grad, og man kan se disse påvirkningene i den samiske samtidskunsten. Likevel er det ikke slik at man kan utelukke andre form for uttrykk. Samiske kunstnere kan være inspirert av de fleste

¹⁶ Snarby skriver også at Jåks viste stor respekt for denne seiden, og anså den fortsatt som hellig selv om den hadde fått et nytt tilholdssted. Snarby 2018: 66.

¹⁷ Aamold 2017: 16.

¹⁸ Aamold 2017: 16.

¹⁹ Aamold 2017: 16.

kunstsjangere, og det vil følgelig være vanskelig å trekke et tydelig skille mellom "vestlig" og "samisk" kunst. Grini skriver blant annet:

When artists ... actively situate their works in relation to certain things and themes, certain fields and practices, and certain concepts and oeuvres from both the past and the present, they bring to light potential ways of framing and presenting long-term developments in art history, specifically in a history of Sámi art.²⁰

Men, når man stiller spørsmålet om hva "samisk kunst" er, kan det da være så enkelt å si at samisk kunst er kunst skapt av individer med samisk bakgrunn, eller ligger det flere kriterier bak? Dette diskuteres i *Beauty and Truth / Čáppatvuohhta ja duohtavuohhta – dialogues between Sami art and art historical research*, som fungerer som en katalog for utstillingen "Čáppatvuohhta ja duohtavuohhta / Beauty and Truth" som ble vist ved Tromsø Kunstforening (TKF) 23.09 – 24.10, 2014. Utstillingen, og boken – bestående av tre akademiske tekster, i tillegg til elleve tekster om verkene som inngikk i utstillingen skrevet av kunstnerne selv – var noen av de endelige resultatene fra forskningsgruppa SARP. I innledningsessayet tar Horsberg Hansen for seg nettopp "Beauty and Truth: Dialogues between Sami art and art historical research", hvor SARP innretter seg flere spørsmål vedrørende urfolksmetodologi, etikk og kunsthistorien som både utfordrer og tar forbehold om diverse diskurser som det ikke har blitt forsket like mye på tidligere; kunst skapt av kunstnere med samisk opphav og tilhørighet, og ikke minst, deres egen tolkning av eget arbeid.

Ferske kunsthistoriestudenter i vesten blir tidlig i studieløpet introdusert for et lineært narrativ av perioder innenfor kunsten, og hvor denne tidsregningen gjerne starter med antikkens Hellas²¹ til tross for at man ikke startet å forholde seg til kunstbegrepet slik vesten kjenner det før på 1800-tallet.²² Likevel har det alltid vært, og kommer nok alltid til å være, vanskelig å

²⁰ Grini 2017: 318.

²¹ Alt av kreative uttrykk før antikken ble ansett som primitiv, men dette er også et begrep som går igjen og igjen i kunsthistorien – og er ofte assosiert med kunst skapt av, eller inspirert av, eksempelvis urfolk og ikke-vestlige. Primitivismen er også en type sjanger innenfor ekspresjonismen som virkelig tar dette "primitive" uttrykket til det ytterste, og som eksempelvis virkelig kommer til uttrykk hos samtlige medlemmer av den abstrakt-ekspresjonistiske kunstnergruppen "Die Brücke" som opererte i Dresden og Berlin fra 1905-1913. Se Trond Fagernes, "Brücke", *Store norske leksikon* (<https://snl.no/Br%C3%BCcke> hentet 20.05.2021)

²² Gadamer 2008: 363.

forholde seg til en idé om noe "moderne" da det er sterkt knyttet opp til kontekst, diskurs og ikke minst; tid. Kunsthistorien er også "bygd opp" periodevis, hvor man forholder seg til eldre og nye epoker, tidsperioder og gjerne forskjellige retninger innenfor samme perioder. Det er med andre ord ikke helt enkelt å vite hva som kom når, eller hvordan ting henger sammen.

Vi har noen større perioder vi forholder oss til som også hjelper tidfeste vår forståelse av hvordan verden henger sammen, men likevel er kunsthistorien også utelukkende et vestlig fenomen slik vi forholder oss til den. Noe som i så følge er problematisk er å ha en felles forståelse av hvordan vi kan snakke om samisk kunst på, som jo ikke bare er én ting.

Horsberg Hansen introduserer et begrep om *friksjon* i hennes innledningsartikkel i "Beauty and Truth", som en metafor for den gnisten som kan skapes mellom to forskjellige diskurser; i dette tilfelle vestlig kunsthistorie og ikke-vestlig kunst. "Friction creates energy, movement, action and effect" noe hun assosierer med noe positivt, i motsetning til at det utelukkende vil være en krasj mellom to verdener som ikke vil gå i dialog med hverandre, som jo heller ikke er tilfelle.²³

Da jeg tok min bachelor i Estetiske studier ved Universitetet i Oslo, med fordypning i kunsthistorie, kan jeg ikke erindre en eneste forelesning eller et eneste emne som tok for seg kunst skapt av samiske urfolk. Det kan selvsagt være flere grunner til det, men her må man være sitt ansvar bevisst på hvordan man forteller en (kunst)historie fra Norge, Skandinavia og som innebærer det store transnasjonale området som er Sápmi. En av grunnene kan være en frykt for å redusere samisk kunst til enten noe ugjenkjennelig eller hvor man trekker fra viktigheten av de uttrykkene man ser i kunst skapt av samiske kunstnere. Eller, som den australske kunsthistorikeren Terry Smith legger til grunn;

Den kunsthistoriske standarden er ikke et rammeverk som kan bli tvunget på "ikke-vestlig" kunst av en rekke åpenbare grunner. En av de er at mange kulturer og fellesskap ikke deler den samme forståelsen av konseptet kunst. En annen er at de fleste ikke-vestlige kulturer har en forståelse av visuell kunst som er bredere med tanke på hvilke medier som blir brukt, og også kulturelle utstrekning enn hos privilegerte vestlige.²⁴

²³ Hansen 2014: 7.

²⁴ Hansen 2014: 7. Min oversettelse.

Denne friksjonen som da oppstår mellom samisk kunst og den vestlige kunsthistorien har vært tydelig i tidligere forskning av nettopp kunst skapt av samiske kunstnere. Tankegangen gir gjenklang hos flere kunsthistorikere som Horsberg Hansen tar for seg, og de konkluderer altså med at kunsthistorien slik vi kjenner den ikke kan implementere andre kulturer med annen kunstforståelse uten at kunsthistorien som akademisk forskningsområde undergår en helhetlig strukturell endring. Et resultat av nettopp denne idéen om annerledeshet i "ikke-vestlig kunst" er at hovedandelen av forskning gjort på samisk kunst er av etnografisk verdi, som gjerne ser på samisk kunst som en symbiose mellom gammel tradisjon og modernitet; med andre ord, for at noe skal være samisk kunst må det som skapes ha et eller annet forhold til samiske tradisjoner. Horsberg Hansen argumenterer for at dette er problematisk fordi det alene reduserer muligheten for å utforske og forstå samisk kunst.²⁵ Hun avslutter argumentet med å poengtere at samisk kunst kan være hva som helst, men ikke hva som helst kan være samisk kunst. Noe som er svært tydelig knyttet opp til kontekst, tid og sted, og hvordan kunstneren forholder seg til nettopp dette – uten en fastsatt struktur oppstår det noe helt spesielt som er *samisk* kunst.²⁶

2 Utstillingen: "Kunstner: Rose-Marie Huuva"

På omslaget til en av sine diktsamlinger, *Mjukt – smeker molnets rand*, skriver Huuva at hun "har levt i tusen år, så stora har förändringarna varit under mitt liv. En tid som nu finns bara i mina drömmar och i minnets gömslen."²⁷ Diktsamlingen ble gitt ut i 2011, men utsagnet har fulgt henne gjennom hele kunstnerskapet på et metaforisk nivå. Huuva har tilhørighet til Rensjön og Gabna sameby, et lite stykke vest for Kiruna i Sverige mot riksgrensa. Født inn i en samisk reindriftsfamilie, med bakgrunn i et nomadisk levesett fra Rensjön har hun blitt kjent med naturen på en helt unik måte. Hun er utdannet duodji-utøver ved Samernas folkhögskola i Jokkmokk og tekstilkunstner fra Jämtslöjds Vävskole i Østersund. Videre har kunsten hennes blitt stilt ut i både Sápmi og resten av Skandinavia, USA og Japan, og hun har hatt utgivelser som poet siden 1981.

²⁵ Hansen 2014: 8.

²⁶ Hansen 2014: 8.

²⁷ Huuva 2011: Fra omslaget.

De siste årene Huuvas verk blitt vist ved blant annet NNKM, i Sámi Dáiddaguovddáš (SDG) vandreutstilling "Hábmet Hámi/Making Form" og "Reflekušvnnat / Refleksjoner" 7.-25.11.2020 ved Rana Kunstforening – som viste et utvalg av Huuvas kunstnerskap fra 1980-, 1990- og 2000-tallet. I tillegg har hun blitt stilt ut i OCAs (Office of Contemporary Art) utstilling "Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Wordliness" 12.04 – 3.06.2018 i Oslo.

I utstillingen "Kunstner: Rose-Marie Huuva" ("K:RMH") ble 6 av 7 donerte verk fra Huuva vist.²⁸ Disse hadde hun donert til museet etter deres anerkjente museumsperformance "Sámi Dáiddamusea" i samarbeid med RidduDuottarMuseat som fant sted i Tromsø 15. februar – 16. april, 2017. Museet selv omtalte donasjonen som en anerkjennelse av deres arbeid for samisk kunst, og vant også prisen for "Årets Museum" samme år på bakgrunn av performansen.²⁹

Selve utstillingen var mulig å oppleve i en ett-års-periode fra 5. oktober 2018 til 1. september 2019, i museets østlige rom i byggets andre etasje. I kontrast til det ellers lyse museet åpenbarte det seg en annen stemning i dette relativt lille, avlange rommet, med dypt mørkebrune vegger og dunkel belysning. Det første som møtte en var to sokler til venstre i rommet, med to skulpturer, og et verk montert på motsatt vegg fra en av de tre inngangene til rommet. Utstillingstekst fantes på vestre vegg, og her prydet også noen utvalgte dikt fra Huuvas diktsamling *Galbma Rádná* (Kall kamrat) (1999).

Utstillingsrommet (15x5m) inviterte til to naturlige bevegelsesmønstre, ett fra søndre mot nordlige vegg og motsatt. I søndre ende av rommet var installasjonen *Objekt for forskning – hvor lenge?* (1999), et verk bestående av 15 glassmontre i sirkel rundt en haug med jord hvor 14 montrene inneholder noe som kan ligne på ett «hode» hver av tovet ull. Monter 15. var tomt og vendte eksakt mot nord. I andre ende av det avlange rommet var installasjonen *Asjas* (1993). Verket fremsto som en oppstykket sirkel i fire deler, med lange hestehår som strekte seg innover mot to små hauger med respektivt salt og jord. Begge disse verkene var tydelig avgrenset, og gjorde det bare mulig å observere de fra noen spesifikke sider – nemlig mot

²⁸ Nordnorsk Kunstmuseum, "Sommergave til Nordnorsk Kunstmuseum" 26.06.2017 (<https://www.nnkm.no/nb/news/sommergave-til-nordnorsk-kunstmuseum>, hentet 15.04.2021)

²⁹ Sámi Dáiddamusea, "Om Sámi Dáiddamusea" (<https://www.sdmx.no/nb/sami-daiddamuseum#about>, hentet 5.05.2021)

midten av rommet og de andre fire verkene. På to sokler, hvor den ene var noe høyere enn den andre, ble verkene *Naa* (ukjent år) og *Gieanna* (2000) utstilt. På østre vegg kunne *Govččas* (1997) oppleves, og på vestre befant *Naron-Daran* (ukjent år) seg.

Selve rommet var malt i en mørk brun tone og den spotfokuserte lyssettingen var rettet mot enkeltverkene. De gjennomgående fargevalørene i verkene hadde et samspill med både veggene og det lysere linoleumsgulvet. Utstillingsrommets tre døråpninger, hvorav to av de var uten dør, fungerte også som lyskilde fra vestlig side. I tillegg til en glipp over de østlige lettveggene som sperret for hovedandelen av rommets vindu.³⁰ Likevel fungerte lyssettingen på en slik måte at den pakket inn verkene og skapte et naturlig samspill de imellom.

I utstillingen var halvparten av verkene horisontale. De strakk seg ut over en større flate på gulvet, og avgrenset sådan bevegelsesmønsteret i rommet. De største verkene, *Asjas* og *Objekt for forskning – hvor lenge?* ble stilt ut på hver sin ende av utstillingsrommet og fungerte som en ramme for resten av verkene. Utstillingen kunne gi inntrykket av en rytmisk tosomhet hvor hvert verk sto i forhold til et annet. De to største installasjonene i hver sin ende av rommet – som bare var mulig å observere fra én side – gjorde romfølelsen både intim og avgrenset.

I samspill med de vertikale verkene som reiste seg i rommet, eller var opphengt på vegg, skapte de i likhet med de horisontale verkene en ramme og en geometrisk spenning. Samspillet mellom horisontale og vertikale verk skapte synsakser og dybdefølelse seg imellom, og for betrakteren. De oppdelte sirklene som utgjorde *Asjas* og *Objekt for forskning – hvor lenge?* kunne oppleves som en repetisjon og utfyllelse av hverandre. Linjene som ble skapt i utstillingen fra det ene verket til det andre, strukturerte den altså som en helhet.

Verkene er svært gjennomførte og monumentale, uavhengig av størrelse. Den abstrakte nerven skinner igjennom de underfundige abstrakte formene, som nærmest kan oppfattes rigid i første møte. I utstillingen, gjennom tekst og skulptur, ligger det symbolske undertoner. Man kan tydelig se en *friksjon* i Huuvas kunstnerskap, som samsvarer med tradisjonen innenfor den samiske kunsten hun plasserer seg i. Kunsten hennes kan sees i forhold til de forskjellige

³⁰ Likevel var det ikke mye naturlig lys å finne i regionens mørketid når undertegnede opplevde utstillingen, noe som igjen kunne påvirke fargeopplevelsen av verkene.

tendensene innenfor samisk kunst i sin tid, både tradisjonell- og samtidskunst, likevel virker hun både utfordrende, rebelsk og tidløs på en og samme tid. Dette kommer tydelig frem i verkene hennes fra 1990-tallet, som vi skal se nærmere på.

2.1 Symbol, spill og fest

I tolkningen av denne utstillingen, verkene og valg av materiale, noe håndfast, og materialets betydning, noe *mer*, vil hermeneutikken være en god hånd å holde i, men som like fort også dytter en inn i det uvisse. Hermeneutikk er en tolkningsgren innenfor ontologien, studiet om hva som eksisterer og former for eksistens, og bygger på vestlig teologi, altså luthersk tenkning om lesning og tolkning av bibeltekster.³¹ Tanken var at en måtte lese hellige tekster ved å lese tekstene med utgangspunkt i helheten, og bare ved å lese tekstene hver for seg kunne en forstå helheten. Med andre ord, bare ved å lese disse tekstene flere ganger kunne man omsider forstå en helhet og dermed tekstene hver for seg. Denne tolkningsgrenen kan også finne gjenklang i epistemologien, læren om kunnskap og innsikt – en erkjennelsesteori – men skrider forbi det veldig åpenbare og håndfaste – som igjen er noe estetisk.

Estetikk er et begrep med mange betydninger, og som blir brukt på forskjellige måter den dag i dag. Det er ikke sjeldent man hører at noe er "estetisk" i den forstand at noe utelukkende blir ansett som "vakkert", og at det i tillegg ofte er assosiert med studiet om det skjønne i kunsten. Likevel er grunnprinsippet i estetikk som forskningsdisiplin fortsatt det samme som da Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), på hans første side i *Aesthetica* (1750), konstaterte at "estetikken (som teori om de frie kunster, som lavere erkjennelseslære, som den skjønne tenkningens kunst og den til fornuften analoge tenkningens kunst) er vitenskapen om den sanselige erkjennelse".³² Selv om Baumgarten er den første som oversetter det greske begrepet *aisthesis* om sansing og fornemmelse ordrett til estetikk, hadde likevel "begrepet (og emnet) lenge vært i spill hos engelske og franske kritikere", men, det er ikke før på 1700-tallet

³¹ Caputo 2018: 34.

³² Baumgarten 2008: 11.

at "konstellasjonen mellom det sanselige, smaken, det skjønne og kunsten oppstår og blir konstituerende for estetikken".³³

Estetikk er altså et samspill av forskjellige sanselige opplevelser som oppstår, og som deretter deriveres ned til kjernen av opplevelsen ved bruk av forskjellige fortolkningsmåter og metodikk. Der Baumgarten ga navn til (moderne) vestlig tenking om estetikk som vitenskapen om sanselige erkjennelse, publiserte Immanuel Kant (1724-1804) tre "kritikker" i løpet av 1780-årene. Disse kritikkene fungerte som analyser av blant annet sanselig/estetisk opplevelse i henholdsvis *Kritikk av den rene fornuft* (1781), *Kritikk av den praktiske fornuft* (1788) og *Kritikk av dømmekraften* (1790). Det er i hans siste kritikk hvor han formulerer en type smaksdom om kunst, som han tenker en estetisk dom er, men denne er likevel noe vid og forholder seg ikke ikke nødvendigvis utelukkende om *kunst*. Professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo, Kjersti Bale, poengterer i hennes *Estetikk. En innføring* (2009) at Kant ikke var spesielt beivret i kunstverdenen, og hun retter blikket mot Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) – som ifølge henne "innsnevrer estetikk til kunstfilosofi".³⁴

Hegel har påvirket en rekke filosofers tenkning, og i filosofen John D. Caputos lesning av Heideggers *Sein und Zeit* (1927) i *Hermeneutics: Facts and Interpretation in the Age of Information* (2018), kommenterer han Heideggers begrep «Dasein». Dasein er det tyske ordet for nærvær/tilstedeværelse, og betegner selve menneskets spesifikke og egenartede væremåte. Dasein, å være (*zu sein*) der (*da*), er på mange måter vårt utgangspunkt som menneske i vår fortolkning av omverdenen. Som Caputo skriver; «the being we intend to interpret in hermeneutics is itself the being who interprets, the being whose very Being is to interpret itself – and consequently to interpret others, with whom it is bound, and the world in which it is embedded».³⁵ Man forholder seg til en allerede iboende, arvet forståelse av omverdenen, likevel er vår «væren-i-verden» («In-der-Welt-sein») ofte, om ikke alltid, tatt for gitt.³⁶

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) er en tysk filosof som bygget på Heideggers tenkning, men som samtidig gjorde den litt mer forståelig med andre begreper og forklaringer på disse. I

³³ Baumgarten 2008: 11.

³⁴ Bale 2009: 11.

³⁵ Caputo 2018: 33.

³⁶ Dette kommenteres videre i teorier om *nærvær* i kapittel 4.

tillegg bygget Gadamer på G.W.F. Hegels dialektikk, hvor teorien gikk ut på at man ved å ta for seg et "regnestykke" av typen 'tese + anti-tese = syntese, altså ved å ta for seg en (hypo)tese og sette den opp mot en anti-tese vil det resultere i en syntese; et resultat av to hypoteser som utfordrer hverandre.³⁷ Dette er en teori som kan ligne en tilsynelatende evig sirkel som på nær aldri slutter – i likhet med en hermeneutisk spiral. Likevel oppstår det et slags hermeneutisk problem med en slik abstrakt dialektikk, fordi hvordan skal man kunne komme frem til en syntese, eller en konklusjon, når man i utgangspunktet ikke har den nødvendige forståelsen for å finne hverken en tese eller en anti-tese?

Bare ved å være åpen for en annen tolkning av omverden enn den som eksempelvis følger med oss gjennom arvede sosiale forhold, vil man få en mer helhetlig forståelse av hvordan tingenes tilstand er og hvordan vi som menneske henger sammen med omverdenen – altså det og de som måtte være rundt oss. Denne ideen om forforståelse og fortolkning er på mange måter begrenset til hva subjektet selv er åpen for. Man må kunne sette til side sin egen bakgrunn for å være åpen for en annen tolkning av verden, men likevel kan man aldri gjøre det fullstendig uavhengig av den. Dette er særlig viktig i møte med kunstverk og en "samisk kunstverden" for en betrakter som ikke har spesielt med erfaring eller kunnskap om feltet fra før.

Gadamers estetiske tolkning av kunsten som spill, symbol og fest finner vi i hans *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (1977). Hans fokus lå på kunst som erfaring, og bygger på både Hegel og Heideggers filosofier om verdensforståelse. Erfaringen vil igjen være et utslagsgivende resultat av flere utallige små og store bakenforliggende hendelser som danner et erfaringsgrunnlag. Hvordan vi tolker verdenen er avhengig av vår kollektive og sosiale bakgrunn, og hvilken tid vi lever i, men vårt tolkningsgrunnlag er heller ikke fastsatt. Bale skriver at "der Hegel systematiserer kunstformene kronologisk, vektlegger Gadamer den subjektive tidsopplevelse kunsterfaringen er".³⁸ Det er her det blir spennende med både Hegels *Zeitgeist* (en tidsånd) og Heideggers forhold til Dasein og *Gestell* (et omfattende "rammeverk" av verdenen) i møte med Gadamer's filosofi om hvordan fortolke og tolke kunst.³⁹ For selv om Gadamer bygger på begge disse tenkerne, legger han mer vekt på

³⁷ Hegel 1986: 98.

³⁸ Bale 2009: 16.

³⁹ Žižek 2014: 31.

erfaringen av kunsten som en *hendelse*.⁴⁰ Hendelse er altså ett av mange spennende begrep man kan gruble over i møte med kunsten til Rose-Marie Huuva, som vi skal se nærmere på senere i tolkningen av "K:RMH" og verkene som ble stilt ut.

Hos Gadamer kan man nettopp se forsøk på tolkning av disse friksjonene som oppstår i et møte med noe nytt, og når han da legger vekt på forståelse av kunst som hendelser og erfaringer åpner han for at man kan oppleve kunst skapt av andre kulturer enn sin egen, som ikke forholder seg til et rent vestlig kunstbegrep. Han ønsker å forholde seg til den kroppslige opplevelsen betrakteren måtte ha i møte med et verk, og når alle møter med kunst er basert på nye erfaring hos Gadamer skaper dette en åpning for forståelse av eksempelvis samisk kunst med et vestlig erfaringsmessig blikk.⁴¹

2.2 Den estetiske kommunikasjonstrekanten

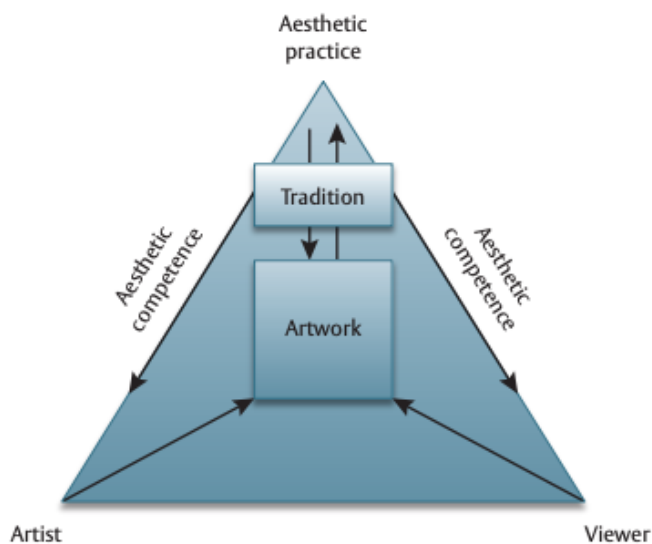
Siden hermeneutikk har tatt utgangspunkt i hvordan fortolke tekst, kan det ikke alltid være like lett å se hvordan det kan overføres til et kunstverk hvor muligheten for flere sensoriske inntrykk ligger til grunn. Man tenker ofte om den hermeneutiske sirkelen som et samspill mellom betrakter og verk, og at det skjer en "ping-pong" effekt når betrakteren ser verket og ilegger verket sine egne assosiasjoner og kunnskap. I dét assosiasjonene har nådd tilbake til verket igjen, og ilagt det ny mening for betrakteren, vil dette nye meningsinnholdet skinne tilbake til betrakteren fra verket.

Et annet begrep som er knyttet opp mot den hermeneutiske sirkelen er den hermeneutiske spiralen. Disse fungerer på samme måte, der den objektive del-helheten legger grunnlaget for en subjektiv forståelse, men likevel kan det være lettere å forholde seg til en spiral som på sett og vis aldri har et endepunkt. Fortsatt vil sirkelen ta med seg ilagt kunnskap underveis i søken etter sannhet i møte med verket. Hva skjer da når sirklene og spiralene, som i utgangspunktet består av del-helhet, møter flere deler?

⁴⁰ Bale 2009: 16.

⁴¹ Bale 2009: 21-22.

Monica Grini argumenterer for, med utgangspunkt i Kjell Johannessens filosofi om "estetisk praksis", at kunstner, verk og betrakter står i et spenningsforhold med hverandre hvor den estetiske opplevelsen ligger i krysningspunktet mellom disse. Johannessen refererte til en kommunikasjonstrekant som Grini bygger videre på. Hun kommenterer at kommunikasjonstrekanten "points out that artworks are not created out of thin air, but will always stand in relation to something else as intertextuality of which the artist is not necessarily conscious".⁴² Det er med andre ord en skapelsesprosess som oppstår fra kunstner til verk, verk til betrakter og betrakter til verk. I tillegg kan det hende kunstneren igjen ser verket med nye øyne når hen observerer hvordan publikum mottar det, leser anmeldelser eller får diverse utnevnelser.



Ill. 1: Kommunikasjonstrekant, Grinis tolkning av Kjell Johannessen (1979).

I illustrasjonen over kan man se nevnte spenninger som oppstår. Kommunikasjonstrekanten illustrerer et forhold der alle partene både gir noe til – og samtidig blir påvirket av – ulike diskurser. Diskurser er sosiale konstruksjoner basert på noen aspekter av oppfattet virkelighet.⁴³ Kunstverket skapes altså, ifølge denne modellen, i møte med flere diskurser som spiller tilbake på både verk og betrakter.

⁴² Grini 2017: 318.

⁴³ Kress, G. Leeuwen, T.V. 2001: 24.

Grini knytter dette eksempelvis til Outi Pieskis (f. 1973) tydelige koblinger- og anvendelser av duodji i sine verk, og at disse "activates such an aesthetic practice as an important tradition in Sámi art history, even as her own practice may have a reflexive effect on this tradition".⁴⁴ For eksempel ved at hun "asserts that duodji is just as much an attitude concerning the use of materials and its ecology as it is a practice regulating the use of a specific *type* of material".⁴⁵ Dette viser til en helhetlig vurdering fra kunstnerens side om verket, og at den estetiske praksisen bygger på flere steiner som skaper et fundament for kunstverket. Vi kan også se dette i Huuvas anvendelse av materialer i sine verk.

3 Materialitet

Materialitet er ett av en rekke begreper som går igjen i oppgaven. Dette er et såpass vidt begrep, at vi må å ha en felles forståelse av hva det er. Materie er i korte trekk noe fysisk som kan måles gjennom diverse enheter. Det kan være mikropartikler som fysikere forholder seg til, eller noe større og mer håndfast som vi tydelig kan se. I begrepet ligger en forståelse av blant annet størrelse, form, utstrekning i bredde, høyde og vekt.⁴⁶

Materiale er noe man alltid kan redusere til noe veldig elementært, som at en planke stammer fra nettopp en trestamme, eller et stykke silke består av en nærmest ubegrenset mengde silkestråd fra silkelarver som spinner og spinner. Treet og silkelarven vil igjen bestå av sine enheter. Like fullt vil materialet som Huuva bruker i sine verk kunne reduseres fra det vi tydelig kan se. Hennes bruk av reinsdyret deles inn i forskjellige bestanddeler, som skinnen hun tidig behandler til en nesten ikke lengre tydelig kan se hva det består av. Ideen er derimot ikke å bedrive en fullstendig reduksjon av eksempelvis et reinsdyr fra idéen reinsdyr til mikroskopiske partikler, men det vil like fullt være en viktig tanke å holde på gjennom lesningen.

⁴⁴ Grini 2017: 318.

⁴⁵ Grini 2017: 318.

⁴⁶ Knut Erik Tranøy, "Materie", *Store norske leksikon* (<https://snl.no/materie>, hentet 31.05.2021)

Materialiteten i Huuvas verk stammer hovedsakelig fra noe organisk, noe som ikke er menneskeskapt, men som likevel blir behandlet av menneske og som der igjen blir revitalisert og skapes på nytt. Likevel vil disse nye enhetene bestå av noe som var, og like fullt fortsatt er en helhetlig skapning i dét verket blir til.



Ill. 2: Govččas, 1997. 203x190 cm, 2 deler. Metall, geithår, fiber. Foto: NNKM. © Kunstneren/BONO/Nordnorsk Kunstmuseum.

Govččas (1997) (ill. 2) betyr dekke, som kan tolkes som et teppe eller noe som bres om noen eller noe. Verket henges på vegg og kan minne om en blanding av tekstil og maleri.⁴⁷ Ved første øyekast, i likhet med samtlige verk i utstillingen, lå det ingen umiddelbar forståelse av hva verket besto av, eller skulle forestille, men ved nærmere inspeksjon ser man at dette tilsynelatende lappeteppet er svært symmetrisk og intrikat. Det består av et rammeverk i to deler, hvor hver del har samme antall mindre rektangulære skinnbiter. Til sammen består disse to rammeverkene av 98 små, tilsynelatende like deler – og hvor hver del er unik i sitt uttrykk. Noe geithår stikker ut fra sidene, og er plassert slik at de kommer nedover rammeverkets front, som vann nedover et elvestryk. Det skapes et spill mellom uttrykkene, og får en til å undres over hva det er man egentlig er vitne til brer seg over dette teppet. Skinnbitene er spikret fast.

Hver lille del som utgjør *Govččas* ser ut som har blitt badet i det oljespillet som oppstår når motorolje møter sølepytter. Sammen fungerer de nesten som et puslespill, hvor den ene rektangulære delen må plasseres på et bestemt sted for å åpne opp for den andre rektangelens form og farge – likevel spiller de ikke sammen. Linjene møtes ikke, og det er noe samtidig urovekkende og behagelig over det hele. Man kan se Huuva har brukt lang tid på å få frem dette spesielle uttrykket, og hvordan hun har behandlet reinskinnet og selskinnet i samtlige verk i "Kunstner: Rose-Marie Huuva", hvor disse materialene inngår. Det organiske uttrykket minner nesten om et oppstykket kart, der man kan skimte fjelloverganger, fjellkjeder, myr, vann, sti og vidder.⁴⁸

Likevel er det noe urovekkende over verket, og hva det kan forestille. I disse små panelene, 4 nedenfra og opp, og innover mot rektangel 4 og 5, er det noe som utgjør et motiv. Kanskje ligner det litt på en stjernehimme, eller en del av verdensrommet, hvor en skikkelse av et menneske med to øyne, nese og en munn kommer til syne. To små paner mot høyre er det to

⁴⁷ Ifølge Nordnorsk Kunstmuseum klassifiserer de verket som billedkunst under betegnelsen "materialbilde". (<https://digitaltmuseum.no/021047997779/govccas>, hentet 14.04.2021)

⁴⁸ En kunstner som virkelig har fokusert på temaet kart, og da spesielt kart med samisk forankring, er kunstneren Keviselie (Hans-Ragnar Marthinsen) – som også, mye på bakgrunn av dette, har blitt valgt som Savioprisvinneren i 2021. John Savio-prisen (Savioprisen) er en bi-annual pris som tildeles en samisk kunstner som har gjort et tydelig arbeid for feltet over en lengre periode. (<https://kunstfond.no/aktuelt/john-savio-balkkasupmi-john-savio-prisen-2021-tildeles-keviselie-hans-ragnar-mathisen>, hentet 28.05.2021)

flekker som kan minne om lysende dyreøyne i mørket. Denne menneskeskikkelsen ser drømmende ut av verket, som om hen er fanget i kaoset dette oppstykkede teppet utgjør. Noe bres over motivet, og noe bres over betrakteren, som om den holistiske relasjonen i natur-menneske dikotomien utfolder seg over skinnbitene.

Men, det kan også like fullt være en ren tilfeldighet at dette motivet fremstår for meg som betrakter i denne relasjonen som oppstår gjennom mitt møte med dette verket, og med alle de assosiasjonene og konnotasjonene jeg måtte ha med meg. Huuva er en historieforteller, og det ligger noe poetisk over *Govččas* med sitt fargespill og med de mønstrene som oppstår gjennom både behandling av materiale, og ikke minst forholdet mellom lys og skygge i dette spillet som oppstår. Hvilke historier som fortelles er altså ikke like tydelig.

Et lignende type verk som utforsker den samme formen er Aslaug Juliussens (f. 1953) *Diptykhon – Alter* (1998), skapt ett år etter *Govččas*, som også spiller på denne rektangulære oppbygningen av små deler som skaper det hun da velger å kalle et alter. Dette i tillegg til hennes *Forbindelser / Connections* (2004), et verk som også fremstår som et uoversiktlig men strukturert lappeteppe, og utfordrer noe av den samme type materialer vi kan se hos Huuva.⁴⁹ Juliussen er fra Lødingen, født og oppvokst med den nordnorske kysten. Da hun møtte sin ektemann, som har samisk tilhørighet i Karasjok, har hun også forholdt seg til samiske reindriftstradisjoner gjennom størsteparten av sitt kunstnerskap.⁵⁰ Den sterke materialiteten som er tilstedeværende i Juliussen og Huuvas kunstnerskap knytter dem sammen.

I utstillingen var *Govččas* det første verket som møtte publikum på Nordnorsk kunstmuseum i 2019. Med sine 203x190 cm er det i tillegg et verk av betydelig størrelse som "omfavner" betrakteren når en går på nært hold. Man kan drømme seg bort i denne fantasiverdenen som utspiller seg. Betrakteren inviteres nærmest til å leke seg med "kartet", og dra på skattejakt etter nye motiver og uttrykk som måtte oppstå i disse unike møtene eller hendelsene. Verket setter også stemningen for hvordan vi skal forholde oss til lesningen av de utstilte verkene i "Kunstner: Rose-Marie Huuva".

⁴⁹ *Diptykhon – Alter* (1998) og *Forbindelser / Connections* (2004) kan sees på Aslaug Juliussens hjemmeside. (<https://aslaugjuliussen.com/works/dialoger-i-1999/> og <https://aslaugjuliussen.com/works/fra-oktoberhagen-2004/>, hentet 3.05.2021)

⁵⁰ Gullickson 2018: 16.

3.1 Forhold til materiale i duodji

I noen av duojár og professor Gunvor Guttorms tolkninger blir leseren introdusert for flere måter å forstå konseptet duodji på, og kanskje spesielt i en slags hybrid-kontekst mellom nettopp paraplybetegnelsen duodji og vestlig måte å tenke kunsthåndverk på. Hun mener at konseptet duodji har fått både nye betydninger, i tillegg til tradisjonelle fortolkningsmåter, over tid, og hun skriver at alle typer produkter som krever menneskelig kognisjon og handling kan kalles duodji.⁵¹ Duodji er knyttet opp til samisk levemåte, være seg hverdagsliv, festligheter, minnesmarkeringer, helligdager og andre spesielle hendelser som måtte ta sted "which together make up people's birgen (subsistence). The concept of birgen ... also describes human communication, partnership and understanding of the natural environment and other creatures".⁵² Likevel understreker hun at forståelser av duodji kan forandre seg avhengig av kontekst, situasjoner og tid, og at duodji både er en idé og et produkt – og at idéen (som både er kulturelt, politisk, institusjonell og sosialt betinget) igjen påvirker produktet skapt.⁵³

I tillegg kommenterer hun nettopp hvordan duodji har blitt sett på i en kunsthistorisk kontekst tidligere, med et etnografisk og antropologisk blikk (som igjen er vanskelig å kommentere på, da det blir feil uansett å plassere duodji innenfor en, da, noe rigid, ekskluderende kunsthistorie). Hun eksemplifiserer den svenske "lappologisten", eller sameforskeren, Ernst Manker (1893-1972) som tok til orde for å innlemme samisk duodji med svensk folkekunst. Spesielt trekker Guttorm frem utskjæringene og dekorasjonene av goavddis, eller runeboommer. Intensjonene Manker hadde kom sikkert fra et godt sted, og samsvarte med hans samtid hvor kunst skapt av urfolk ble anerkjent innenfor sjangeren primitiv kunst (som nevnt var blant annet kunstnerne innenfor abstrakt ekspresjonisme ekstremt opptatt av disse "primitive" og "ærlige" uttrykkene).⁵⁴ Men, et av kravene for folkekunsten er at konseptet går forbi bare det å møte hverdagslivets behov, og Guttorm poengterer at dette ikke har gått uvisst

⁵¹ Guttorm 2020: 256.

⁵² Guttorm 2020: 256.

⁵³ Guttorm 2020: 257.

⁵⁴ Guttorm 2020: 258.

hen; urfolks duodji beveger seg mellom hverdags- og seremoniell bruk. Hun skriver videre at Manker nok utelukkende søkte etter det som kunne innlemmes i folkekunsten, uten å videre ta innover seg *hva* det egentlig var ment å være i utgangspunktet. Hvis han da så noe som kunne minne om folkekunst, så måtte det vel være det også.⁵⁵

Duodji er altså en form for håndverk i samisk tradisjon, hvor begrepet duodji, som nevnt, innebærer både det som blir skapt, men også selve handlingen av å skape noe. Det som skapes, er resultatet av en dyp historisk og tradisjonell forankring i naturen. For urbefolkning, og samisk urbefolkning i dette tilfellet, er håndverket en sosial markør som er en "major factor in constituting the identity of individuals and group".⁵⁶ I tillegg er duodji en organisk tradisjon, i den forstand at duodji i seg selv blir påvirket av både en duojár, materialene som brukes og i hvilken tid verket blir skapt. Det er altså forskjellige faktorer som spiller inn, og *duodji* i seg selv kan med andre ord ikke være noe statisk som bare er forankret til én bestemt ting eller en bestemt tid, som det jo er lett å forbinde ordet "tradisjon" med.

Duodji er avhengig av den samiske kreative, kunstneriske og arbeidsomme tradisjonen, samtidig som den samiske tradisjonen er avhengig av duodji. Duodji har lett for å bli oversatt til det man i vestlig hegemoni ville kalt "brukskunst". Det er ofte svært vakre, dekorerte gjenstander som har en nytteverdi for samisk hushold, håndverk, reindrift og annen praksis. Disse gjenstandene (kan) fortelle noe om hvem bæreren er, og hvor de kommer fra. Et eksempel kan være *gákti*.⁵⁷ Det er ofte et plagg som enten er fotsid (for damer) eller litt kortere (for herrer), og som fra gammelt av skulle dekke en rekke bruksbehov.

I teksten "Decolonial or Creolized Commons? Sámi Duodji in the Expanded Field" spør Charlotte Bydler hva kriteriene er for å bedrive duodji-virksomhet. Kan hvem som helst egentlig gjøre det, eller må man ha en forankring i den samiske tradisjonen gjennom slekt. Hun kommenterer blant annet *Sámi Duodji*-merket, og dets forankring i nettopp samiske tradisjoner. Merket ble til etter at kommersielle virksomheter (være seg enkeltpersoner eller bedrifter) skapte "duodji"-lignende gjenstander og solgte det under et "samisk" varemerke –

⁵⁵ Guttorm 2020: 259.

⁵⁶ Bydler 2017: 144.

⁵⁷ Selv vil min *gákti* ha mønster fra Porsanger som bygger på mønsteret fra Karasjok, siden min samiske side av slekta holdt/holder til der.

dermed bidro de til en ytterligere eksotifisering av samer. Dette er et tosidig sverd på mange måter. Ikke bare hjelper det å slakke ned, om ikke stanse helt, kommersiell virksomhet av ikke-samer som utnytter en tradisjon de ikke eier for egen vinning, men hvordan ville disse kriteriene komme til uttrykk i en tradisjon som jo er i en konstant endring på en eller annen måte? Slik hun påpeker når hun sier at;

To challenge traditional materials may seem like a trivial detail, but what is at stake is indigenous identity and rights to the management of cultural practices – such as the name and referents of 'Sámi duodji'. Thus, duodji needs to be recognized as a complex of skills, compartments and artefacts that embody a value system that is fundamental to Sámi identity.⁵⁸

Dette utsagnet etterfølger hun med å "to put it bluntly, while Sámi duodji was praised and collected by the colonizing majority society, the Sámi producers were not admired so much as they were, themselves, collected like skeletons in metropolitan institutions".⁵⁹ Noe som igjen drar en tydelig konnotasjon og linje til det man kan se i eksempelvis samiske gravplyndringer i "forskningens" navn. En av måtene å ta tilbake makten på for den samiske urbefolkningen, som har vært utsatt for kulturell og strukturell imperialisme, er gjennom kunsten. En direkte kobling her er Huuvas verk *Objekt for forskning – hvor lenge?* og dets tematikk.

3.2 Huuvas anvendelse av materialer

Det viktigste aspektet i duodji er ikke nødvendigvis hvilke typer materialer som blir brukt, men heller *hvordan* de anvendes for å få frem diverse tekstur, uttrykk og i det hele tatt materialenes essens. Kompleksiteten i duodji er tvetydig og spennende, og kan, som Grini skriver, forstås som blant annet en holdning og/eller en materialtilnærming knyttet opp mot 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".⁶⁰ Dette samspillet fra organisk materiale til et ferdig kunstverk (så

⁵⁸ Bydler 2017: 148.

⁵⁹ Bydler 2017: 148.

⁶⁰ Grini 2019: 181.

langt et kunstverk noensinne kan bli ferdig) relaterer i stor grad til den samiske måten å forholde seg til naturen på da det er sterkt knyttet opp til duodji. I en kunstnerisk forstand vil *materialitet* ligge til grunn for verkets interne kvaliteter eller immanens. Det er noe helt vesentlig.

Huuva kommenterte en gang at hun hadde kjøpt 100 reinskinn til et av sine tidlige kunstprosjekt, med moren stående fortvilet på sidelinjen og gremt seg over det hun så. Det hadde visstnok gått hardt utover skinnene. Reinsdyrhårene hadde flydd til alle kanter og det var mye retningsløs bruk og kast av både hår og skinn.⁶¹ Denne tilnærmingen til dyret brøt med tradisjonell duodji, hvor man brukte hele dyret. Innvoller med blod og det hele kunne brukes til matlaging eller konservering, kjøttet ble spist, horn og bein tatt vare på og skinnen med hud og hår ble brukt til klær, ligge- og sitteunderlag, lærreimer og det hele. Med andre ord var det ikke rom for svinn. Det kan kanskje være helt åpenbart at duodji spiller en rolle i samisk samtidskunst, men likevel er det spennende å se nærmere på hvordan denne rike håndverkstradisjonen forholder seg til, og jobber med, moderne uttrykk.

⁶¹ Ságat, "Det er én monter som får ekstra oppmerksomhet" 28.11.2018 (<https://www.sagat.no/nyheter/det-er-n-monter-som-far-ekstra-oppmerksomhet/19.14914>, hentet 14.01.2021)



Ill. 3: *Naron-Daran*, ukjent år. 182 x 27 cm, 2 deler. Blandet materiale. Foto: u.t. © Kunstneren/BONO/Nordnorsk Kunstmuseum.

Verket *Naron-Daran* (ukjent år) (ill. 3) er en skulptur som utfordrer i sitt uttrykk. Det består av to tilsynelatende like former som måler 187x27 cm respektivt. Disse avlange formene består hovedsakelig av skinn, hvor den ene delen er lysere enn den andre. Den mørkere delen

har tydeligere kontraster i selve skinnet. Begge delene virker kløyvd ned langs midten, og mørkt, stritt hår kommer veltende ut. Tar man et nærmere blick kan man oppleve gjenskinn mellom hårstråene. Som om noe glitrer tilbake når lyset treffer ved bestemte vinkler. Om man går så nært verket at man kan lukte det behandlede skinnet og håret, vil man også se kobberplater som skjuler. Platene har en rekke spikre tilsynelatende kaotisk banket inn i disse skinnkløftene.⁶²

Det er tydelig at Huuva har tenkt presisjon når hun har utformet og behandlet skinnet. I hver av de avlange delene møtes skinnflerrene slik at de utgjør en form lik en "V". Begge delene har én av disse "V"-formene, hvor den ene er plassert høyere opp enn den andre. I Huuvas kunstnerskap blir det tydelige at hun foretrekker både harmoni og kaos i bruk av materiale, som igjen utgjør et ubehagelig velbehag. Huuva utfordrer med andre ord gjerne sanseinntrykkene til betrakteren, og har gjort det gjennomgående i sitt kunstnerskap. Blant annet kan man se en klar feministisk lekenhet i motiver, uttrykk og de assosiasjonene en måtte ha.

Særlig kan man se tendenser til noe abjekt i det ubehagelige velbehaget hun leker seg med, i en "blurring of boundaries between the beauty and the obscene, human and animal" som skaper en ambivalens hos betrakteren.⁶³ I denne uklarheten plasserer Huuva seg ikke bare inn i en tradisjon hvor kvinner i duodji fokuserer på myke materialer, hun plasser seg også inn i en tradisjon av feministiske kunstnere som bryter ut av det tradisjonelle kunstneriske hegemoniet. I likhet med det man eksempelvis kan se i Juliussens arbeid de siste 20 årene utforsket Huuva forskjellige "feminine" uttrykk på 80-tallet, og verket *Gieris Lieddi I / Ömhetens blomma* (1984) har en fremtredende vaginal ikonografi.⁶⁴ Men, likevel er det noe ubehagelig over motivet – og ikke fordi det skal fremstille et kvinnelig kjønnsorgan. Hun utfordret, i likhet med andre kvinnelige kunstnere på denne tiden, tanker om nettopp grenseoverskriding for bruk av materiale og meningsinnhold, "mind and body, culture and

⁶² En kan samtidig ikke komme til å unngå tenke på gruvedrift i Sápmi – og spesielt den største saken på norsk side de siste årene; Repparfjorden og Nussir-gruva.

⁶³ Åsebø 2018: 87.

⁶⁴ *Gieris Lieddi I / Ömhetens blomma* (1984) blir beskrevet som motiv av et kvinnelig kjønnsorgan. Bilde kan sees ved <https://digitaltmuseum.no/021046465997/omhetens-blomma-gieris-lieddi-i-tekstil-reinskinn-pels-og-lerret> (hentet 12.05.2021)

nature, masculinity and femininity, (hu)man and animal".⁶⁵ Forholdet mellom menneske og natur er altså tydelig i Huuvas kunstnerskap, og viser til et spenn av forskjellige påvirkninger både i kunstverdenen generelt og hennes samiske bakgrunn i eksempelvis duodji. De ulike gradene av bearbeidinger i verkene hennes viser til en tydelig natur-kultur dikotomi.

Huuva gjør ulike bearbeidinger av materialene hun anvender. I enkelte verk trekker hun materialet rett inn i verket fra naturen uten spesiell bearbeiding i det hele tatt. Hun kan ta en haug med jord og en med sand og plassere de på gulvet i midten av en sirkel som for eksempel *Asjas* (ill. 4). Disse rå materialene står i tydelig kontrast til enkelte deler som er tydelig formet slik hun måtte ønske det, nesten til det ubehagelige. Likevel står denne, ved første øyekast, strenge linjeføringen i kontrast til det Huuva har jobbet for gjennom kunstnerskapet sitt, nemlig lekenhet, utfordringer og spill med materialene. Hun sier selv at når hun først fikk øynene opp for selve håndarbeidet, og observerte sin mor utøve håndverket nøye og kalkulert, var det noe i henne som kjente på en rebelsk følelse av å bryte ut av det strenge, tradisjonelle rammeverket som svært mange forholder seg til i nettopp duodji. Hun ønsket å utfordre idéen om hvordan forholde seg til duodji i samtidskunsten.⁶⁶

3.3 Noe sublimt

I kunsten finner idéen om det sublime rot i romantikken på starten av 1800-tallet. Vi kan bare se for oss noen av de største nasjonalromantiske malerne i Vesten med deres voldsomme fremstillinger av naturen som skulle sjokkere datidens betrakter til stumhet – eksempelvis ved Caspar David Friedrich (1774-1840), som også tydelig påvirket flere nasjonalromantiske kunstnere i Norge. Likevel kan en tysk nasjonalromantiker fra 1800-tallet vanskelig sammenlignes med Huuvas kunstnerskap, så da er spørsmålet; er det et poeng å se på det sublime?

⁶⁵ Åsebø 2018: 87.

⁶⁶ Ságat, "Det er én monter som får ekstra oppmerksomhet" 28.11.2018

(<https://www.sagat.no/nyheter/det-er-n-monter-som-far-ekstra-oppmerksomhet/19.14914>, hentet 14.01.2021)

Som nevnt er det en tydelig natur-kultur dikotomi i kunstnerskapet til Huuva, og hun forsker på hvor smertegrensene ligger i skinnet og resten av materialene hun arbeider med – og ikke minst publikums møte med disse grensetøyningene. Hun har ingenting mot å utfordre sitt publikum med uttrykk, valg av materialer og hvordan disse materialene kan virke sensorisk på betrakteren. Når noe både er svært taktilt, men også stiller spørsmål om hva det er man egentlig ser, opplever kanskje betrakteren følelsen av noe ubehagelig. Det blir et uro-moment i verkene som ellers virker svært så stilrene. De har en fornemmelse av noe mystisk ved seg, og spørsmålet er da om det da kan være nærliggende å se denne spenningen som oppstår i skjæringspunktet mellom materialet og betrakteren som noe sublimt?

I "Det sublime: estetikkens grense" skriver filosof Brit Strandhagen at det sublime ikke utelukkende forholder seg til estetikk, men at det også har en moralsk og religiøs verdi og kan derfor betraktes som noe "grenseoverskridende eller sågar grenseoppløsende".⁶⁷ Når det ikke er så lett å se hvilke materiale kunstverkene består av, når skinnet har blitt manipulert og påvirket til en så stor grad at en nesten stiller spørsmål til hvor skinnet egentlig kommer fra, om det er menneske eller dyr, ja, da er det noe rent ubehagelig ved det også. Det innebærer som sådan en moralsk verdi fordi betrakteren ikke helt vet *hvor* skinnet kommer fra uten å forhøre seg. Likevel, når en ser nærmere på materialet er det umulig å ikke bli fascinert av de mønstrene og forskjellige teksturene som oppstår gjennom manipulasjonen, og når man da begynner å ane hva det er som utfolder seg for en kan man kanskje kjenne på en lettelse, og en ny forståelse. Denne lettelsen som oppstår etter det innledende ubehaget kan man se i estetikken og kunsthistorien som noe *sublimt*.

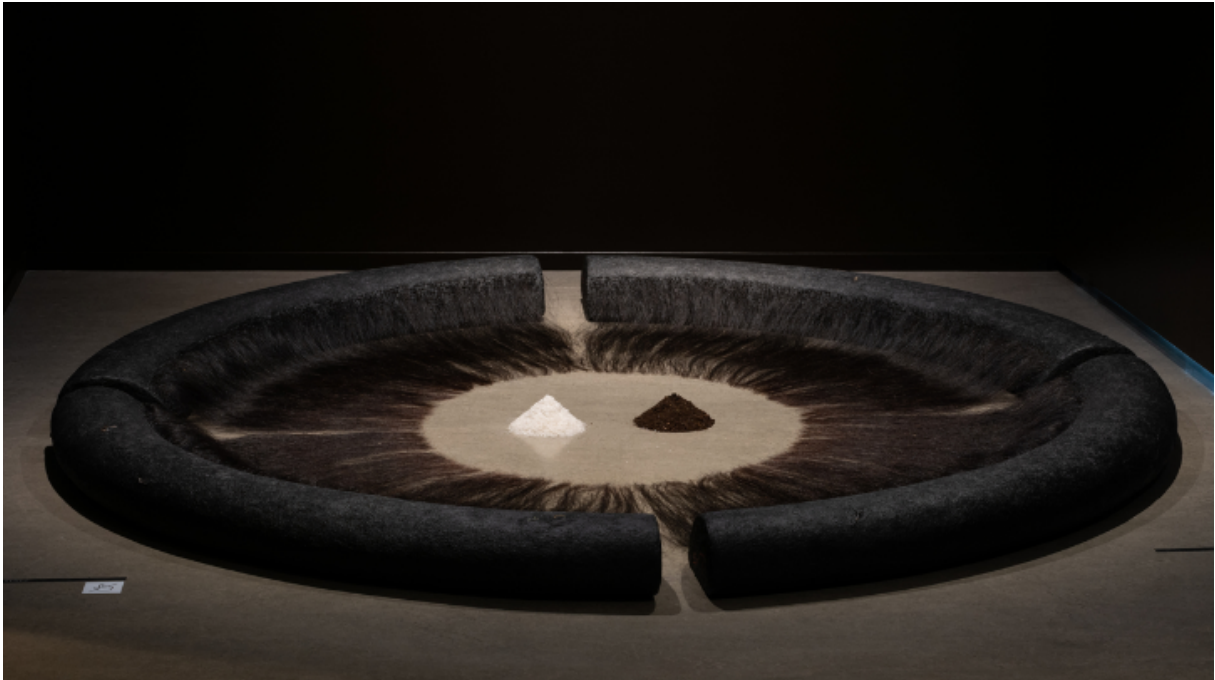
Strandhagen retter spesielt fokus mot det hun kaller en mørkere og mer kompleks side av det sublime, fremfor denne voldsomme euforien en liksom skulle oppleve. Hun kaller det for "blandede og ambivalente følelser av lyst og ulyst, glede og smerte" og at dette også inngår i idéen om det sublime – en ambivalens hvor "disharmoni, konflikt og ubehag" fortsatt kan gi uttrykk for noe positivt.⁶⁸ Dette kan man som betrakter få en fornemmelse av i møte med Huuvas kunstnerskap, og da spesielt i forhold til valg av materialer og hvordan hun behandler

⁶⁷ Strandhagen 2021: 59.

⁶⁸ Strandhagen 2021: 59.

disse – som nettopp eksempelvis dette skinnnet man ikke helt kan se hva egentlig er for noe i flere av hennes verk, der i blant *Naa* (ill. 6) og i *Naron-Daran* (ill. 3).

4 Tid, nærvær og symbolikk



Ill. 4: Asjas, 1993. 303 cm diameter x 16 cm høyde. Reinhår, hestehår, blandet materiale, salt, jord. Foto: NNKM © Kunstneren/BONO/Nordnorsk Kunstmuseum.

I utstillingen var verket *Asjas* (1993) plassert inne i et avlukke i den nordligste delen av rommet på Nordnorsk Kunstmuseum, og bare mulig å observere fra begrensede vinkler. Verket ble utstilt på gulv, og fungerte som en installasjon bestående av seks mindre og større deler. Enkelte av disse delene inneholdt små detaljer som ikke nødvendigvis var øyeblikkelig tilgjengelig for betrakteren, både i kunstnerisk forstand og på avstand.

Verket kan bli betraktet som en sirkel i fire deler, som igjen består av to mindre sirkler i midten, side ved side. Lange maner av hestehår er festet fast i sylinderformede halvmåner dekket i behandlet reinsdyrpels. De strekker seg innover mot to små hauger av jord og salt. På de fire kvart-stykkene er det sydd, flettet og tovet inn små detaljer av blant annet metall; et krusifiks, en bronsemedaljong, deler av en øse eller skje og en kråkeklo er det nærmeste

betrakteren får se. I tillegg er det rødlige, helleristningsinspirerte motiver langs den ene halvmåneformens butte endestykke.

I tolkningen av *Asjas* må man se på blant annet verkets tekstur, materiale, farger, tyngde, lukt og kontrastene mellom disse. Selve denne installasjonen, som kan ansees som en skulptur, er stilren og modernistisk i formen, samtidig som den spiller på en dualitet. Til tross for tilsynelatende stramme, geometriske former er materialene relativt myke og tilbøyelig for manipulering. Reinsdyrhårene er presset ned mot denne ovale formen, og uten å vite hvilken teknikk som har blitt brukt kan en anta at det er anvendt en form for lim utvunnet av dyr.⁶⁹

I tillegg til *Asjas* er det et annet verk i utstillingen som vi kommer tilbake til senere, det ovenfor nevnte *Objekt for forskning – hvor lenge?* og man kan se korrelasjonen mellom disse ikke bare er til stede i utstillingen, men også som verk i seg selv og som verk i Huuvas kanon. Likevel er det to begreper som omhandler begge disse, og det er noe "nærværende" og noe "symbolsk". Det er nærliggende å forholde seg til verket på to måter, og det er slik vi skal lese det i denne tolkningen.

4.1 Noe nærværende

De fleste vil ha en assosiasjon til hva nærvær kan være, men det er fortsatt et begrep som ikke blir brukt i dagligtalen. Begrepet er vidt, men fungerer i relasjon med hvordan vi mennesker forholder oss til hverandre og naturen, som en posthumanistisk objekt-orientert ontologi. Nærvær⁷⁰ kan være den direkte følelsen, i en fenomenologisk forstand, som oppstår når en har noen rent fysisk nært seg. Det kan også være en fornemmelse av at man har noe (eller noen) rundt seg. Noe som ikke helt lar seg forklare, men som like fullt kan være en sannhet. Den tyske litterære teoretikeren Hans Ulrich Gumbrecht har fokusert på nærværsbegrep i en årrekke, og publisert en rekke bøker om temaet. I *Our Broad Present: Time and Contemporary Culture* (2014) skriver han blant annet om det tyske begrepet *Stimmung*, eller

⁶⁹ Lignende uttrykk kan vi blant annet se i nettopp Juliussens verk, og da spesielt hennes skulptur *ForehandKule* (2005). Bilde av verket kan sees her:

<https://digitaltmuseum.no/021018370197/forhandkule>, hentet 18.05.2021.

stemning, altså forholdet som oppstår mellom menneske og omgivelser som et nærværsfenomen eller "the lightest touch that occurs when the material world surrounding us affects the surface of our bodies".⁷¹

Gumbrecht forholder seg til en objekt-orientert ontologi, hvor han skiller mellom "meningskultur" og "nærværskultur" hvor han knytter det førstnevnte opp mot en tanke om at det er noe annet som ilegger tingene mening. I nærværskulturen derimot forholder man seg til tingene i verden i stedet for å være separerte enheter, som han bygger på Heideggers idé om "væren-i-verden".⁷² Mennesker som forholder seg til meningskulturen vil også, i følge Gumbrecht, alltid prøve å endre verden gjennom handlinger som de tenker vil gjøre fremtiden bedre. De som forholder seg til en nærværkultur vil derimot "inscribe their behaviour into what they consider to be structure and rules of a given cosmology"⁷³ – noe man tydelig kan trekke opp mot ideer om menneske-natur dikotomi.

Et eksempel på meningskultur versus nærværskultur kan være bygninger, parker, infrastruktur osv. i en by, noe som bare er der, men som fungerer som nærvær i samspill med hverandre og som er tydelig konstruert av menneske for å gjøre livet lettere. Nærværskulturen forholder seg kanskje mer til flora og fauna på vidstrakte, tilsynelatende tomme vidder man ikke kan se med det blotte øyet – om man ikke har et forhold til det – eventuelt også flora og fauna i et bybilde.

Nærvær kan altså være ett begrep med flere overførbare betydninger gitt situasjonen subjektet måtte finne seg i. Heideggers "Dasein" og hans forhold til "væren-i-verden", som Gumbrecht er inspirert av, kan knyttes opp mot et nærværsbegrep. Han delte opp menneskets eksistens og knyttet de til to nivåer. Det ene nivået er jorden, som den fysiske jorden vi er på, og det andre nivået er verden.⁷⁴ I verdensbegrepet ligger de sosiale forhold knyttet opp til tid og sted, og de diskursene som oppstår basert på dette.

Nærvær vil ikke utelukkende være knyttet opp til en spesifikk hendelse, for det er

⁷¹ Gumbrecht 2014: x.

⁷² Gumbrecht 2014: 3.

⁷³ Gumbrecht 2014: 3.

⁷⁴ Bale 2009: 109-110.

kontinuerlige hendelser som skjer hele tiden hvor enn man snur og vender på seg. Likevel vil denne form for nærvær i møte med kunst, og da spesielt i en utstilling, være knyttet opp til tid og sted, og alle de faktorene som leder an til det spesifikke møtet. Det vil eksempelvis oppstå en annen form for nærvær i møte med et KORO (Kunst i Offentlige Rom)-prosjekt enn i en utstilling frontet på et museum, og det er sistnevnte vi forholder oss til her og nå.

Likevel er *Stimmung* noe som er svært relevant i forhold til samtlige verk i "Kunstner: Rose-Marie Huuva", og som kan hjelpe på denne nærværforståelsen i møte med verk som er svært taktile, men som en jo ikke får muligheten til å fysisk berøre. I følge Gumbrecht, gjennom dette sanselige stemningsbegrepet, er det strengt talt ikke nødvendig å ta på noe for å føle en fysisk nærhet.

4.2 Noe symbolsk

Det ligger ingen automatikk i verksforståelsen, og flere spørsmål stiller seg naturlig nok. Betyr verkets tittel, Asjas, noe spesielt? Det kan være for eksempel være samisk forankret, eller komme fra et annet språk. Det kan være et enkeltnavn, et synonym eller et idiom. Likevel, la oss ta utgangspunkt i at det er enkeltnavn og at det ikke påvirker den videre tolkningen av symbolikk i verket. For hva er det disse lange hestehårene som strekker seg mot midten kan representere, og alle de små finurlige detaljene som ligger "skjult" for betrakteren. Det er som om de inviterer inn til å bli observert nærmere, som små skatter klare for å fortelle sine historier. Samtidig er de avgrenset fra publikum i utstillingen, og man får bare observert verket fra en begrenset kant.

Det er tydelig at Huuva prøver å formidle en tidsberegning i verkene. Man kan se salt og jord, hestehår som strekker seg innover mot disse to komponentene i midten av denne oppstykkede sirkelen verkets ytre "hinne" skaper. På den ene halvsirkelens butte ende er det noe som ligner på en helleristning. Helleristninger trekker assosiasjonene våre langt tilbake i tid, og som det har blitt funnet en del av i Sápmi som viser om bosetninger eller nomader fra langt tilbake i tid. Man kan se små symboler som har blitt vevd inn i halvmånene, deriblant noe som ved første øyekast kan se ut som en sort skorpion, men som egentlig er en sort kråkeklo. I tillegg til et krusifiks.

Med kråkekloen kan man tenke på Britta Marakatt-Labbas verk *Garjjat/Kråkene* (1981) som ble inspirert av Altasaken – en konflikt som sto mellom den norske stat og samiske interesser fra 1968-1982. Staten ønsket å bygge en demning i Alta-Kautokeino-vassdraget som etter de første planene ville lagt en hel samisk bygd under vann; Máze. Disse planene ble skrapet tidlig i prosessen, men fortsatt ville det gå hardt ut over samiske reindrift og det rike plante- og dyrelivet som fantes i elvegjeldet. Det var store protester fra både samisk og norsk side. Demonstrantene sultestreiket utenfor Stortinget, lenket seg fast med kjetting der utbyggingen skulle ta sted og slagordet for saken var blant annet "La Elva Leve!".

Marakatt-Labbas *Garjjat* er en tekstil hvor hun har brodert en mektig historie om hvordan protestene opplevdes fra hennes, og de andre demonstrantenes perspektiv. I broderiets øvre venstre hjørne kan man se en sverm med sorte fuglelignende skikkelser komme flyvende inn mot vinterlandskapet. Når de nærmer seg bakken og lander (i verkets nedre horisontale del) blir de forvandlet til politimenn som går bestemt mot en gjeng med samer som sitter rundt tre lavvoer. De er alle kledd i gákti og ser forskrekket på det som utarter seg. Politiet bruker makt mot noen av demonstrantene, og Marakatt-Labba (som selv var og demonstrerte mot utbygginga) har kommentert at "de var som kråker".⁷⁵

Krusifikset må være mulig å tolke i retningen av den kristne misjoneringen som foregikk i Sápmi i hundrevis av år. Der det var folk var det også preking, og fortellinger om guds ord. Om vi skal fortsette sammenligningen av Huuva og Marakatt-Labba, har sistnevnte også en av de mest kjente tekstilene i moderne Sápmi som fortolker den mytiske skapelseshistorien til samene, men som også beretter om hvordan denne historien har forandret seg over tid, nemlig *Historja* (2003-2007). *Historja* er over 23 meter lang, og kan sees på som en broderi-frise. Verket ble til på bestilling fra KORO til universitetet i Tromsø, og er til vanlig vist i Solhallen.⁷⁶ Marakatt-Labba deltok blant annet med verket på "Documenta 14" i Kassel, Tyskland, 2017, og det har også blitt stilt ut under utstillingen "Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere" ved Dronning Sonja KunstStall i 2019. Her ble også Huovas *Shona* (1989) og *Niona* (1989) stilt ut, som for øvrig ble vist ved NNKMs "There is No" ved museumsperformansen *Sámi Dáiddamusea*.

⁷⁵ Ságat, "Nå broderer Britta ødeleggelser", 14.08.2018. (<https://www.sagat.no/nyheter/na-broderer-britta-odeleggelser/19.13472>, hentet 16.05.2021)

⁷⁶ Bilder av verket kan sees her: <https://koro.no/kunstverk/historja/>, hentet 16.05.2021.

4.3 Noe temporalt

Forskjellige forståelser av tid, og tanker om temporalitet, er interessant å se på i Huuvas kunst (og samisk kunst for øvrig). I den vestlige verden forholder vi oss til en klokke og tidssoner som forteller oss noe om hvilken tid på døgnet det er, hvor lang hviletid vi har eller hvor lenge det er til vi må bevege oss videre for å nå et mål – eller hvor lang tid vi har igjen (være seg et kortsiktig mål, et studieløp, eller et livsløp). Konsepter om tid er både menneskeskapt og ikke, og det er jo ikke så rart i disse industrielle samfunnene vi lever i at "tiden må gå rundt". Uten tid hadde vi ikke levd, og ingenting hadde eksistert – likevel er vi underlagt en påtvunget kronologi og tidsforståelse fra oss selv og samfunnet. Hvis vi ikke har rukket å gjøre så og så mye i løpet av en dag, og ikke utnyttet tiden til det fulle, har vi gjort noe som helst i det hele tatt? Opplevd tid og faktisk tid kan være to vidt forskjellige realiteter.

I Gadammers teorier om spill, symbol og fest inngår også tidsbegreper og fortolkninger av disse. Han forholder seg til tom- og fylt tid, som inngår i teorien om fest som en følelse av fellesskap i møte med et verk hvor "feiringen blir et bilde på kunsterfaringen", og at denne erfaringen "liksom et ritual" skiller seg fra "vår alminnelige tidserfaring av kjedsomhet" – eller rettere sagt, den tomme tiden hvor mennesket har et inntrykk av at en alltid har litt ekstra tid til rådighet.⁷⁷ "Kunstverkets egentid" er det motsatte, og "er en subjektiv tidsopplevelse som erfares som en rytme eller tonalitet"⁷⁸ – og dette er spesielt bemerkningsverdig i forhold til Huuva og hennes fremstilling av rytme i hennes tilsynelatende stillferdige kunstverk.

Kompleksiteten i temporalitet ligger med andre ord i den subjektive opplevelsen av tid. Tidsperspektivet i seg selv er på mange måter bare en mekanisk måte å si noe om hvordan vi kommer oss fremover i verden på, og hvordan vi forholder oss til omverdenen på – være seg orientering via solen og stjernene, med en klokke, eller en av de mange forskjellige typer kalendre som finnes der ute. Når vi opplever tid forholder vi oss til forskjellige temporaliteter, som blant annet kan være temporært eller midlertidig. Eller, hvor flere små hendelser og møter utgjør et nettverk av koblinger, og hvor disse koblingene igjen kan gi oss en følelse av enten forståelse eller forvirring i det vi prøver å danne oss en mening om hva det er vi nettopp

⁷⁷ Bale 2009: 16.

⁷⁸ Bale 2009: 16.

har opplevd. Likevel trenger ikke temporalitet nødvendigvis å være små møter eller hendelser, temporalitet kan også være en mye større opplevelse av tid og vare mye lengre – slik som nå, hvor vi befinner oss i den nye geologiske tidsalderen *antropocen*. Hvordan forholder vi oss til en tid som tilsynelatende bare går fortere og fortere? Kan vi hive ut et lite anker i "presence", tilstedeværelse og nærvær – en tid hvor vi bare eksisterer – i møte med eksempelvis et kunstverk? Er det noe som kan få tiden til å virke stille?

Den amerikanske kunstkritikeren Jonathan Crary tar et oppgjør med kapitalismens påvirkning av tidsoppfattelse i den vestlige verden i boken *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Han argumenterer blant annet for at vi har fått prasket på oss en kunstig tidsforståelse siden den industrielle revolusjonen, og at tiden bare blir kortere og kortere.

Modernity, contrary to its popular connotations, is not the world in a sweepingly transformative state. Rather, as some critics have shown, it is the hybrid and dissonant experience of living intermittently within modernized spaces and speeds, and yet simultaneously inhabiting the remnants of pre-capitalist life-worlds, whether social or natural.⁷⁹

Fortsatt holder han en hånd ved det som kan redde oss fra dette evige 24/7 kjøret, men som selvfølgelig ikke kan unngå å bli påvirket av industrien, nemlig; å få tilbake et *naturlig* søvnmønster. Han skriver videre at "the nineteenth century and a good part of the twentieth century were effectively a patchwork of disjunct spaces and times", noe som nok resonerer med forskjellige samiske tidsforståelser, økologisk tid, og hvordan man kan forholde seg til en tid som blir kortere i en tilværelse som egentlig trenger ganske mye av den.

Spesielt i forhold til utstillingen som har en streng symmetri, men som samtidig flyter veldig fint, er tidsaspektet interessant. Noen verk er behandlet nesten til det ugjenkjennelige, hvor man nesten ikke klarer se hva det består av. Tidsbruken i disse verkene er tydelig, og står i kontrast til enkelte elementer som ikke har blitt behandlet på samme måte i det hele tatt. Spillet mellom forskjellige temporaliteter skaper en spesiell rytme, med en slags underfundig musikalsk verdi.⁸⁰ Det fremstår en dra-kamp mellom verkene, en slags gi og ta mellom rask

⁷⁹ Crary 2014: 66.

⁸⁰ Denne musikalske verdien er kanskje mest nærliggende å finne i joik.

og sakte tid. Verkene har, som overnevnt, sine egne rytmer og tempo.

4.3.1 Hendelse og tid

Det virker kanskje åpenbart at det er en hendelse som oppstår når betrakteren møter verket skapt av en kunstner, og følger den estetiske kommunikasjonstrekanten. Likevel er disse små kontinuerlige hendelsene fylt empiri som bygger ny forståelse, og hvor ny mening viser seg. Som betrakter blir man en medskaper av verket, og man forholder seg igjen til forskjellige typer samfunnsmessige og kulturelt betingede tidserfaringer. Kunsten har et dynamisk aspekt, som vil si at verksforståelsen også er skjør. Meningsinnholdet er ikke fastsatt, for uansett hvordan man vrir og vender på det vil hver betrakter ha sin egen bakgrunnserfaring som finner gjenklang i verket en måtte observere.

En av mange filosofer som forsøker gjøre hendelsesbegrepet tilgjengelig for oss er slovenske Slavoj Žižek. I *Event* (2014) stiller han spørsmålet om en hendelse er en endring i hvordan virkeligheten fremstår for oss, eller om det er en "shattering transformation of reality itself", og han setter altså to tydelige retninger innad filosofien opp mot hverandre; det transcendentale versus det objekt-orienterte.⁸¹ Men, uansett hvordan man forholder seg til tingenes tilstand er det én ting som ligger til grunn for hendelsesbegrepet og det er, i følge Žižek: "The surprising emergence of something new which undermines every stable scheme", og at det uansett vil være en transformasjon som tar sted.⁸² En hendelse kan være hva som helst, men fortolkningen av hva som skjer vil på mange måter være opp til den enkelte på et subjektivt nivå.

⁸¹ Žižek 2014: 4-5.

⁸² Žižek 2014: 5-6.

4.4 Temporalitet og nærvær



Ill. 5: *Gienna*, 2000. 30x55x80cm. Skinn, selskinn, stein, metall. Foto: NNKM. I bakgrunn kan *Objekt for forskning – hvor lenge? sees*. © Kunstneren/BONO/Nordnorsk Kunstmuseum.

Skulpturen *Gienna* (2000) har en oval form, som er litt bredere i den ene enden. Dens ytre "skall" er behandlet skinn, og den måler 30x55x80cm. I midten av sitt bredeste punkt er det et hull. Hullet er mørkt, men går man nærmere ser man at det er en liten stein som gjemmer seg i sort selskinnpels. Steinen er innsurret i metalltråd langs midten.

Naa og *Gieanna* er to verk som utfordrer noen måter å tenke temporalitet og nærvær på. De er tilsynelatende stillferdige, som om Huuva har hentet de slik de fremstilles i utstillingen rett fra fjellet. Disse teksturene man først ser, i en fenomenologisk forstand, lurer blikket og får en til å tro at de er noe annet enn det de tilsynelatende egentlig er ved første øyekast. De kan minne om stein, med en taktil karakteristikk. Overflatene virker simultant ru og glatt, som et lite paradoks. De inviterer betrakteren til å komme nærmere og virkelig se og observere hva verkene egentlig består av.

I disse verkene kan man tydelig se en bearbeidelse av materiale, til det punktet hvor en nesten ikke lengre kan se hva det skal forestille eller hva det er laget av. Huuva utfordrer estetikken, og skaper illusjoner for å få skulpturene til å fremstilles som noe annet enn det man i

utgangspunktet skulle tro. At den lille steinen ligger innsvøpt i metall og selskinn utfordrer også dette tidsperspektivet – i tillegg til det behandlede skinnet *Gienna* utgjør, som også kan minne om overflaten til en stein. Den samme typen tendens i behandlingen av materiale, skinnet ikke minst, kan vi se i *Naa* (ill. 6).

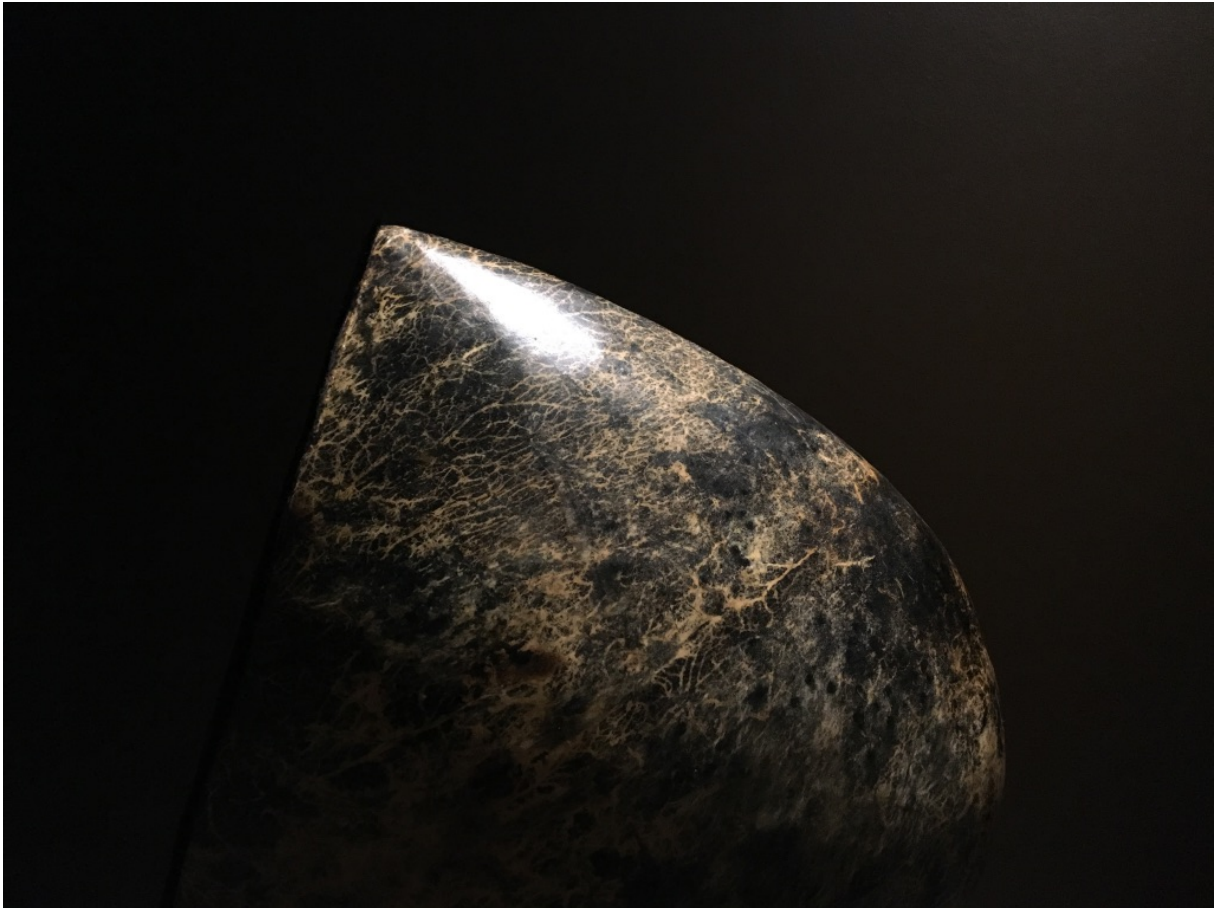


Ill. 6: *Naa*, ukjent årstall. Rose-Marie Huuva. 61 x 61 cm, donasjon til Nordnorsk Kunstmuseum. Foto: NNKM © Kunstneren/BONO/Nordnorsk Kunstmuseum.

I "Kunstner: Rose-Marie Huuva" var *Naa* (ukjent år) plassert på en sokkel på gulv, vis-a-vis *Asjas*. Verket er en friskulptur av en delvis organisk og oval form, som er tilsynelatende avkuttet i den ene enden. Den er likevel tydelig nonfigurativ. Fargevalørene består av diverse bruntoner, og den ene enden virker sort i utstillingens spotbelysning.

En av de umiddelbare tankene som dukket opp i møte med skulpturen og dens belysning var at den er hul. I (ill. 6) ser man verket fra en annen side enn når man kom inn i utstillingen i rommets midtre inngang. Da man kom inn i rommet fra den inngangen ville man se verket fra dets avrundede side (dets høyre side i bilde), og det var lettere å kunne få et inntrykk av at den mørke, vertikale linjen i verkets motsatte ende åpnet for et hulrom. Presiseringen i skulpturens linjeføring er nærmest aggressiv i denne overgangen der den buede, nærmest horisontale linjen, møter skulpturens toppunkt (se ill. 7).

Lysets og skyggens virkning er påfallende, og det kommer tydelig frem når det innbilte hulrommet egentlig er nesten nedklipt pels fra sel. Så presis er altså behandlingen av selpelsen flate at det nesten går i ett med resten av skulpturen. Pelsen og utstillingens mørke vegger bidrar også til kontrastene mellom lyset som reflekterer i resten av skulpturens glinsende overflate. Altså er det ikke bare en kontrast i selve skulpturen, men skulpturen spiller også på kontraster fra resten av utstillingen.



Ill. 7: Utsnitt av Naa. Rose-Marie Huuva. Foto: u.t, 2019.

Hvordan kan man altså se temporaliteten og nærværet i Huuvas behandling av skinnet, pelsen og steinen? Og kan noen av disse forskjellige behandlingsmåtene si noe om vår måte å tenke tid på?

Mange tenker nok at naturen beveger seg i sin egen hastighet, klimaskeptikere ikke minst, men likevel kan man se at vår innvirkning som menneske på naturen eskalerer dette tempoet betraktelig. Havisen smelter, vintrene og somrene blir røffere og klimadebattene har aldri vært mer i vinden. Temporalitet er noe flyktig. Sett med en vestlig oppfatning, i det konsument-

samfunnet vi lever i, er tid noe vi ikke kan få nok av. Hvor ofte tenker man ikke at man "ikke har tid" eller "dette rekker jeg ikke"? Tiden forandrer seg hele tiden, i større og mindre skala. Den endrer seg i takt med alle de nærmest uendelige påvirkningsfaktorene som trigger vår forståelse av tid. Tiden er skjør og usikker, og vårt forhold til temporalitet kan også være det. Behandlingen av materialet i både *Naa* og *Gieanna* er utført med tydelig omhu og sensitivitet. Man kan blant annet se Huuvas arbeid med temporalitet i de forskjellige teksturene verkene viser. Et preg av mystikk pirrer nysgjerrigheten om hva som skjuler seg bak den polerte overflaten i begge verkene. I spesielt sistnevnte verk er det den nærmest automatiske knytningen til stein som er spennende, og ikke minst hva *stein* kan fortelle oss om nærvær og og temporalitet.

Ved Galleri F 15 i Moss sto utstillingen "Earth, Wind, Fire, Water" 16. juni – 4. oktober, 2020. Det var deres 44. utgave av en utstillingsserie kalt "Tendenser", som fokuserer på tendenser man kan se i kunsthåndverk – da spesielt i norden – som finner dyp forankring i, blant annet, naturen. I denne sammenheng publiserte de en antologi ved samme navn som utstillingen, og her skriver Nina Wöhlk om "Stoffets sensibilitet". Teksten er på dansk, og "stoff" i dette tilfelle kan best forstås som materie heller enn noe rent stofflig som i en tekstil. Hun skriver om hvordan menneske bruker *stein* som metafor, og ilegger steinen personlige egenskaper og attributter for å spirituelt lede oss i en og annen retning; "i det vi besjæler dem, anvender vi menneskets sprog og de egenskaber, vi knytter til vores egen væren i verden".⁸³

Når vi ilegger det som tilsynelatende er "dødt" en type personifisering og sjel, åpner vi også for at stein har en helende og sensibel virkning på oss som menneske, Wöhlk argumenterer for at "den krystallinske masse" besitter en type forbindelse med oss som mennesker "der udspringer af de mineraler, som stenen og (kunstnerne) deler; som findes i knoglerne på deres kroppe og i stenens struktur. Vi er gjort af det samme stof".⁸⁴ Denne immanente tilhørigheten som ligger i betrakteren kan være en av mange grunner til at vi er så inspirert av stein. Stein er rett og slett over alt, og har nærmest blitt en forlengelse av menneske. Vi bor i hus som har en form for stein i seg, vi går på veier laget av stein, vi bygger moloer som skal beskytte oss mot havet og naturkrefter, vi går på tur i fjellet og søker ly i steinuren. Vi skaper kunst av stein, i relieff og skulpturer, eller som lignende "ready-made" land art eller stedsbestemt kunst om

⁸³ Wöhlk 2020: 119.

⁸⁴ Wöhlk 2020: 119.

man vil. Steinen beskytter, kan gi oss flammer når vi trenger det, og samtidig kan jord- og steinras, kampesteiner og blokker, utgjøre massive ødeleggelser – som en full sirkel. I *Naa* (ill. 7) fremstilles skulpturen så presisert, skarp og tydelig at det nesten kan minne om et våpen.

Huuva har tilhørighet til Rensjön og Gabna Sameby som ligger et lite stykke vest for Kiruna. Hun er utdannet duojár og tekstilkunstner, og med bakgrunn i et nomadisk levesett i slekten gjennom hundrevis av år har hun blitt kjent med, og kjenner, naturen på en slik måte det er vanskelig å forestille seg. Siden familien har drevet med reindrift kommer denne inspirasjonen tydelig frem i arbeidet hennes. Med en slik tilknytning til naturen har hun forholdt seg til nesten hele dyret, og de naturmaterialene hun anvender er tydelig forankret i et dikotomisk samspill mellom menneske og natur, og menneske og kultur. Ved å bruke elementer fra naturen vi fort kan ta for gitt åpnes også mulighetene for både et tydelig og tvetydig uttrykk i verkene hennes, og betrakteren, gjennom denne relasjonelle estetikken vi kan se i den estetiske kommunikasjonstrekanten, er avhengig av å bruke tid for å danne seg en forståelse av hva det er som utfolder seg foran en. Nærværet vi kan se i Huuvas verk er tydelig gjennom dette relasjonelle forholdet mellom betrakter og verk, og forholdet menneske – natur.

5 Historiske diskurser



Ill. 8: *Objekt for forskning - hvor lenge?*, 1999. Blandet materiale. Foto: NNKM © Kunstneren/BONO/Nordnorsk Kunstmuseum.

Objekt for forskning – hvor lenge? (1999) er en konseptskulptur, bestående av flere komponenter. I skulpturen inngår, som nevnt, 15 glassmontre på små, mørke sokler. De stilles ut i en ring med noe rom seg imellom, og omkranser en haug med jord i midten av denne sirkelen som montrene skaper. Inne i hvert av disse montrene, bortsett fra én, er det lyse objekter som en ved første øyekast ikke alltid har like lett for å se hva er eller består av. Går man nærmere vil man oppleve at de nærmest ligner hodeformer innsvøpt i spindelvev, men som i realiteten er tovet ull. Jordhaugen er faktisk jord.⁸⁵

Montrene sto i nøye kalkulert balanse med hverandre, og fullførte den ellers oppstykkede sirkelen. Samtidig som disse montrene hadde luftige rom seg imellom, var det likevel en nøye gjennomtenkt balanse som utfylte dette ellers tomme rommet. For selv om verket ikke strakte seg nevneverdig i fysisk høyde, var likevel assosiasjonene mot det uvisse tydelig

⁸⁵ Jorden lå dandert på en "midthatt" spesiallaget for dette, og museets kurator har kommentert at jordhaugen måtte sprayes med vann regelmessig for å ikke tørke helt inn.

tilstedeværende. Til tross for rommets minimale belysning reflekterte spotbelysningen på både *Objekt for forskning – hvor lenge?* og de øvrige verkene godt i montrenes glass. I tillegg til å innkapsle skulpturene som hadde sitt "endelige" hvilested, fungerte lyset som en ekstra beskyttende hinne og ga verkene en nærmest utenomjordlig aura.

Uheldigvis var det bare mulig å observere verket fra avgrensede områder, og i teorien ville karakteristikene til hvert enkelt tovede "hode" være tydeligere om en hadde hatt muligheten til å gå rundt verket. Et spørsmål som stiller seg, er eksempelvis hvordan det hadde vært å observere den tomme montereren fra den andre siden av jordhaugen. En kan tenke seg at det monumentale nærværet, eller mangelen på det som sådan, kunne vært større og mer treffende om man hadde denne visuelle jordhaugen de metaforiske allegoriene som medfølger foran seg. Slik ville den visuelle blikk-aksen gått gjennom denne siste montereren uten innhold og inn i et uvisst tomrom.

Denne tydelige bruken av materiale, hardt mot mykt, ledet til en taktil fornemmelse. Man kunne nærmest kjenne kornene i jordhaugen mellom fingertuppene, og lukte eimen av organisk materiale som bredte seg i rommet. Den visuelle ruheten i formet tovet ull var heller ikke til å unnsnippe, til tross for at skulpturene var beskyttet på flere nivåer. Både med glasset, og at en ikke kunne ta på verkene.

Det regjerer en tydelighet i *Objekt for forskning – hvor lenge?* som ikke er like tilgjengelig i utstillingens øvrige verk. Verkets tittel kan ikke misforstås. Det er skrevet i klartekst, og stiller et meget vesentlig spørsmål i forskningen om både samiske folk og samisk kunst (billedkunst, duodji, diktsamlinger, musikk osv.). Tittelen har et uhyggelig drag over seg, og med en slags skjebnens ironi er det nettopp det vi skal bedrive nå, forskning av et verk som oppgitt stiller spørsmålet hvor lenge det og hele dets betydning skal forskes på.

Verket har flere historiske og mytologiske nivåer. På den ene siden kommenterer Huuva en intens og forferdelig rase-biologisk forskning. På den andre siden knytter hun det opp mot et samisk sagn, eller myte, om 15 høvdingar (like mange som det er glassmontre) hvor 14 av de var blitt drept og funnet sitt hvilested mens den 15. høvding hadde klart å flykte nordover. I samtale med museets da formidler Kirstin Løvaas fortalte hun at Huuva hadde vært i utstillingen selv da den ble satt opp. Hun hadde med seg et kompass, og etter nøye måling ble det besluttet hvor den tomme glassmonteren skulle stå – vendt mot nord. Slik det alltid skal når installasjonen vises. I et intervju med den samiske avisen *Ságat* sier Huuva om verket at

"vi samer venter fremdeles på at den 15. høvding skal komme tilbake. Det kan være en kvinne eller mann. Vi vet ikke."⁸⁶ Hodeskallene er i tillegg vendt mot jordhaugen, og Huuva kommenterte at "det er dit de ønsker å komme".⁸⁷

Om verket har Huuva selv fortalt en historie som dro sterk inspirasjon fra den rasebiologiske forskningen som tok sted i vesten fra tidlig 1800-tall til midten av 1900-tallet. Dette innebar såkalt "gravplyndring" og jakt etter samiske skjeletter og kranier, i tillegg til frenologi.⁸⁸ Huuva hadde bedrevet slektsforskning, og det viste seg at hennes forfedre var Rounala-samer. Som flyttsamer fra Sverige til Norge tok de i bruk en kirkegård i Rounala, mellom tettstedet Karesuando i Sverige og treriksgrensa hvor Norge, Sverige og Finlands grenser møtes. Denne kirkegården ble senere ansett som "øde" av svenske myndigheter fordi det ikke var noe fast bebyggelse der. Huuva forteller at en forsker i 1915 hadde gravd opp alle gravene i Rounala, og at kraniene de hadde funnet fortsatt befant seg i Stockholm anno 2018.⁸⁹

Dette resulterte i en lang kamp for å få hodeskallene tilbakeført til deres siste hvilested nok en gang. I intervju med Ságat i anledning åpningen av utstillingen "Kunstner: Rose-Marie Huuva" kommenterer hun om Rounala-samene at "det var jo mitt folk som hadde bodd der og brukt denne kirkegården." I det samme intervjuet nevnes det i en samtale med kunsthistoriker Irene Snarby, arrangert av NNKM i 2018, forteller hun at to kvinner begynte å joike da de gikk rundt verket, første gang det ble vist i Karasjok – og at denne opplevelsen gjorde inntrykk på henne.⁹⁰

I følge Jérémie McGowan, som har jobbet tett med Huuva, uttaler han at hennes "spekter av formidningskanaler gjør at hun både informerer, protesterer og skaper rom for undring og debatt".⁹¹ Fortellingen om den overordnede samiske historien består av en rekke bidrag, og ikke minst fra samiske kunstnere. I et lite hefte fra utstillingen "Samiske historier" som ble

⁸⁶ Ságat, "Det er én monter som får ekstra oppmerksomhet", 28.11.2018

⁸⁷ Ságat, "Det er én monter som får ekstra oppmerksomhet", 28.11.2018

⁸⁸ Ojala 2016: 1007.

⁸⁹ Ságat, "Det er én monter som får ekstra oppmerksomhet", 28.11.2018

⁹⁰ Ságat, "Det er én monter som får ekstra oppmerksomhet", 28.11.2018

⁹¹ Ina Gravem Johansen, "Kolonisering av samer gir mangler i kunstscenen", 28.05.2019

(<https://magasinetkunst.no/2019/05/28/kolonisering-av-samer-gir-mangler-i-kunstscenen/>, hentet 30.05.2021)

vist ved NNKM i 2013 skriver museets kurator Charis Gullickson om kunstneren som historieforteller. Hun formulerer et begrep om det "moderne historiemaleri" og knytter det opp til samiske kunstneres autonomi og eierskap for deres egen historie, og følgelig deres måte å fortelle historiene sine gjennom kunstverkene de skaper.

Felles for verkene i utstillingen er at de alle forteller om samisk historie, politikk og samfunn på forskjellige måter. På denne måten følger kunstnerne tradisjonen fra historiemaleriet. Verkene dreier seg ikke om ren dokumentasjon av historie, men er primært fortellende og uttrykker kunstnerens egen fantasi. Kunsten gir oss en annen måte å forstå verden på og kan skape et bindeledd fra en samisk tradisjon til et moderne uttrykk. Slik lever også den samiske kulturen videre.⁹²

I *Objekt for forskning – hvor lenge?* fungerer Huuva i aller høyeste grad som en moderne historieforteller. Fra å være et autonomt folk, underlagt sine egne lover, regler og hierarki både på mindre og større skala har Sápmi, siden de skandinaviske landegrensene først ble tegnet opp, vært underlagt stater som ikke har vært deres egne. Både med skatter og avgifter til statskasser de ikke selv kunne anerkjenne og blitt assimilert gjennom politiske vedtak som eksempelvis gjorde det forbudt å snakke samisk i samtlige stater.

The transnational land of Sápmi, formerly known as Lapland and Finnmarken, covers approximately 388,000 square kilometers of Scandinavia's northern region, and the existence of Sámi cultures in this area dates back to pre-historic times. From the sixteenth century, this region was imagined as an exotic place to the north and nourished the fantasies of *civilised* Europe. This fascination lasted long into the nineteenth century.⁹³

Noen av disse siviliserte europeerne var blant annet fra Frankrike. Det franske ekspedisjonsskipet "La Recherche" satte kursen mot Europas nordområder med vitenskapsmenn og kunstnere som passasjerer i 1830-årene. Ekspedisjonene ble finansiert av Ludvig Filip av Frankrike (1773-1850), for øvrig Frankrikes siste monark, som var svært begeistret for denne planlagte turen ledet av Paul Gaimard (ca. 1790-1858). Gaimard hadde tidligere vært på to jordomseilinger, og blant annet tatt "La Recherche" til Island ved to

⁹² Gullickson 2013: 16.

⁹³ Jørgensen 2017: 249.

anledninger i 1835 og 1835. Denne gangen var det derimot Skandinavia, Svalbard og Sápmi som sto for tur. I 1838 reiste La Recherche-ekspedisjonen, med Lars Levi Læstadius på laget, blant annet gjennom Kautokeino til Karesuando. Læstadius (1800-1861) var prest og botaniker, og holdt til i Karesuando-området. Ringvirkningene etter den kristne misjoneringen i Sápmi, som startet allerede på tidlig 1600-tall på ordre fra den danske kongen Fredrik IV, hadde tydelig påvirket Læstadius, og med han skjer det en endring i troen i Sápmi. Læstadianismen (som kan sees på som en streng form for lutheransk kristendom) er fortsatt tilstedeværende i Sápmi i dag.⁹⁴

Huuvass verk *áhkká 448 vuorkkát* (2006) viser et sort-hvitt fotografi av hennes egen bestemor, tatt i 1939. Hun var læstadianer og er portrettert med et stramt, undrende blikk bak en *giisa* (et bryllupsskrin). På hennes venstre og høyre side, nærmest som et oppstykket rammeverk, er 448 "pakker" i tekstil, i forskjellige farger holdt samlet av lærreimer – et vanlig innslag i duodji. Fotografiet ble anset som en synd i læstadianismen, og dette er det eneste fotografiet Huuva har av sin egen bestemor.⁹⁵ Hvilke hemmeligheter, lærdom og kunnskap som måtte finne seg i hennes *giisa*, om hennes liv og tradisjoner, er ikke annet enn ett (eller 448) rom for undring.

5.1 Sameblod

En sjokkerende del av historien er nettopp disse gravplyndringene som Huuva nevnte inspirerte *Objekt for forskning – hvor lenge?* og i 1838 utfører "La Recherche"-ekspedisjonen nettopp plyndringer av samiske graver for forskere i Frankrike som ønsket seg noen kranier fra mennesker med samisk tilhørighet. Dette ble også kalt "frenologi" – en utdatert forskningsgren som insisterte på at det var en sammenheng mellom et folkeslags hodeskalleform og deres "egenskaper" som menneske.⁹⁶ Frenologene ønsket også å avvise teorier om at menneskelige følelser kunne knyttes til hjertet, magen eller blodet, det viktigste

⁹⁴ Med på laget var blant annet den romantiske maleren François-Auguste Biard (1799-1882) og hans da kone Léonie d'Aunet (1820-1879). Biard malte blant annet verket *Læstadius preker for samene* (1840), etter skisser fra hans tur med "La Recherche"-ekspedisjonen.

⁹⁵ Gullickson 2013: 13.

⁹⁶ Posti og Knutsen 2002: 118.

var "ikke å ha et godt hjerte, men et perfekt kranium" og at man ved å måle en større andel hodeskaller og kranier fra en bestemt "rase" kunne fortelle svært mye om "moralske og menneskelige kvaliteter".⁹⁷

Mye av den samme problematikken sees i filmen *Sameblod* fra 2016. Regissert av den svensk-samiske filmskaperen Amanda Kernell (f. 1986), tar filmen for seg en kollektiv historie for samene, til tross for at både protagonisten (som nærmest fremstår som en slags antagonist til tider) og Kernell er sørsamisk. Historien bærer altså fortsatt mye av det samme meningsinnholdet uavhengig av hvor i Sápmi en måtte høre til, og kameraet følger karakteren Elle-Marja, i det hun er på vei tilbake til Norrland for å delta i søsteren Njennas begravelse – etter å ha blitt overtalt av sønnen sin. Når den forsvenska Elle-Marja, som nå bruker navnet Christina, ankommer begravelsen er den tydelig samisk. Hun er ukomfortabel, og velger å sitte helt bakerst i lokalet, som om hun vil prøve å gjøre seg helt usynlig. Når seremonien er over vil ikke Elle-Marja ha noe å gjøre med resten av forsamlingen, men sønnen hennes gir derimot uttrykk for å ville bli kjent med den tapte slekta si.

Historien fortelles med en retrospektiv teknikk, hvor Njennas død får Elle-Marja til å tenke tilbake på oppveksten og kontemplerer over hvordan hun som en ung same har blitt som hun har blitt. I den retrospektive fortellinga blir man kjent med to søsken som velger to vidt forskjellige veier i livet, til tross for at de i starten, med reindriftsfamilien på vidda, har et nært og godt forhold. Selve filmen har høstet god kritikk, og er en sår fremstilling av hvordan livet på internatskole var i 1930-årene for samiske barn. Internatskolene var ofte et tegn på kolonisering og assimilering av samene, hvor de lærte om kulturen, språket og historien til den staten det samiske distriktet var underlagt. Barna bodde på disse internatskolene i månedsvis, langt borte fra familiene, språkene og kulturene sine. I *Sameblod* er det forsvensking som skjer.

Den svenske lærerinnen Christina, som ikke kan særlig mye om samisk språk og kultur, blir en slags rollemodell for Elle-Marja, og den unge samiske jenta idoliserer lærerinna. Christina roser Elle-Marja hver gang hun leser høyt på svensk, at hun kan alle de kristne salmene, og at hun på mange måter er et slags vidunderbarn som i det hele tatt får det til. Når skolen får besøk av noen vitenskapsmenn/raseforskere blir Elle-Marja utvalgt til å hilse de velkommen.

⁹⁷ Posti og Knutsen 2002: 119.

De samiske barna bruker utelukkende kofter og ingen av de eier "vestlige" antrekk. Etter hvert blir Elle-Marja mer rebelsk, og hun stjeler blant annet en av lærerinnens kjoler når hun lurert seg ut på bygdefest. Njenna følger etter henne til festen, og spør på samisk om hun kan komme tilbake – bygdefester med en hel flokk med svensker er dårlig nytt. De samiske ungene blir nemlig truet med bank rett som det er, og det er ikke sjeldent de faktisk blir banket opp også. Noe av det vondeste i hele filmen er når Elle-Marja sier til søsteren at hun ikke skjønner hva hun sier og kaller henne en "lappjäväl".⁹⁸ Transformasjonen fra den samiske jenta Elle-Marja til den svenske statsborgeren Christina er i gang.

Koblingen til *Objekt for forskning – hvor lenge?* er tydeligst i *Sameblods* skallemålingsscene. Ungene og tenåringene forskes bokstavelig talt på, og skallemålingene, denne frenologien, fremstilles med en invaderende brutalitet. Huuva skildrer et av disse mange traumene i et dikt om sin egen mor og hennes søsken, hvis inspirasjon ble hentet fra et bilde tatt i 1931. Moren var en liten jente på 8 år "ensam – naken – rädd", Huuva er "tung med sorg i hjärtat" fordi moren "orkade aldrig berätta".⁹⁹ Diktet har ingen tittel, er uten år og har heller ikke blitt publisert, men det forteller en personlig og nærliggende historie fra Huuvas egen familie og slekts erfaring. Det er her hentet små utdrag fra katalogen til utstillingen "Reflekšuvnnat / Refleksjoner".

I "Kunstner: Rose-Marie Huuva" er det utdrag fra diktsamlingen hennes *Galbma Rádná* (1991) og *Kall Kamrat* (2001) som pryder den ene vegg. I ett av tekstutdragene står det "mon dovddan mon lean eallán duhát jagi", oversatt til "jeg føler jeg har levd i tusen år". Dette er noe Huuva gjennomgående bruker i sine biografier. Hun sier videre i diktet fra vegg i utstillingen at hun verden har forandret seg i et urovekkende og uforståelig raskt tempo, hennes folks tradisjoner har endret seg og de eldre er nå historie. Likevel har hun vokst opp med de eldre bestemødrenes råd, og Huuva føler hun bærer med seg noe arkaisk. Hun føler hun har levd i tusen år fordi forandringene i livet hennes har vært så store.

⁹⁸ Torjer A. Olsen skriver om filmen i *Reaidnu*, som er et prosjekt gjennom Senter for samiske studier ved UiT – Norges arktiske universitet. (<https://result.uit.no/reaidu/velkommen/litteratur-kunst-og-musikk/kunst/film/sameblod/>, hentet 13.02.2021)

⁹⁹ Rana Kunstforening, "Rose-Marie Huuva Reflekšuvnnat / Refleksjoner", 3.-25.11.2020. (https://samidaiddaguovddas.no/wp-content/uploads/2020/10/Utstillingshefte_Rose-Marie-Huuva-1.pdf, hentet 22.01.2021)

6 Aktualitet

Selv om Huuvas verk diskutert over har feiret sine 20-års og snart 30-års jubileum, er de fortsatt aktuell. Verkene tar for seg problematikk som fortsatt er tilstedeværende i det samiske samfunnet, i Sápmi og i landene Sápmi omfatter. Slik man kan se i forskningshistorien på samisk kunst, og ikke minst samisk samtidskunst, er Sápmi ekstremt rik og mangfoldig når det kommer til kunstnerskap, og flere samiske kunstnere er multikunstnere. Huuva skriver i tillegg til å arbeide med forskjellige media, for å skape sine spesielle uttrykk. En lignende nerve kan vi blant annet se i kunstnerskapet til Máret Ánne Sara (f. 1983), fra en yngre generasjon, som setter samiske rettigheter på dagsordenen. Senest har hun blitt antatt med som en av tre kunstnere under den nordiske paviljongen under den 59. kunstbiennalen i Venezia 2022. Sammen med Pauliina Feodoroff (f. 1977) og Anders Sunna (f. 1985) forvandler de den nordiske paviljongen til den samiske paviljongen.¹⁰⁰

Deres kunst fremhever den akutte situasjonen mange samer og andre urfolk opplever i dag, i forbindelse med selvbestemmelse, retten til land og vann og avskoging. For disse tre samiske kunstnerne, er det spesielt deres kamp for å bevare reindrift og fiske som står i fokus da det er en stor del av deres livsgrunnlag. Tuftet på samiske levemåter og kunnskapssystemer reflekterer kunstnerne rundt disse problemstillingene, og produserer som følge svært vakre og mektige verk. Dette gjør dem ekstraordinære i dagens kunstverden.¹⁰¹

Sara er kanskje en av de samiske kunstnerne som på norsk side har vært mest omtalt de siste årene, spesielt med hennes prosjekt *Pile o'Sápmi* (2016). Verket er i aller høyeste grad et politisk spark til noe som rammer det samiske urfolket hardt, nemlig tvangsslakting av en av deres hovednæringer; reinsdyr. Kunstnerens bror, Jovsset Ante Sara, saksøkte den norske stat i kamp om sine rettigheter i februar 2016. De hadde pålagt ham å redusere reinsdyrflokken sin

¹⁰⁰ Den nordiske paviljongen er designet av arkitekten Sverre Fehn (1924-2009), og var ferdigstilt i 1962. Moderna Museet i Sverige, Kiasma i Finland og OCA i Norge samarbeider om produksjoner av utstillinger ved biennalen i Venezia, og til den 59. versjonen er det altså OCAs tur.

(<https://oca.no/venice-biennale/venice-biennale-2022-20220423/?lang=no>, hentet 14.05.2021)

¹⁰¹ OCA, Offica of Contemporary Art Norway, "Venice Biennale 2022". (<https://oca.no/venice-biennale/venice-biennale-2022-20220423/?lang=no>, hentet 14.05.2021)

med 75 dyr, noe som ville føre til personlig konkurs, og Sara valgte naturlig nok å følge brorens sak. Hun skapte da *Pile o'Sápmi* i utgangspunktet som en protest og et symbol på den norske stats tvangsslakting, samers rettigheter til bruk av landet, og av (her) Finnmark — urfolkets historiske områder. Det originale tittelverket var en installasjon bestående av 100 avhuggede reinsdyrhoder som ble lagt i en haug (en "pile") utenfor Indre-Finnmark tingrett i Tana. Det var vinter, ironisk nok samenes festuke, og hodene lå i en blodig og brutal klynge utenfor Norges rettsinstitusjon. Et lite norsk flagg vaiet sørgmodig i vinden, på toppen av haugen.¹⁰²

Videre utviklet konseptet seg til et verk som fikk tittelen *Pile o'Sápmi supreme* (2017); bestående av 400 reinsdyrhoder som kunstneren selv har flådd, fjernet kjøttet fra og behandlet. I verket henger kraniene på rekke og rad ned fra en lang list, enten suspendert fra kroker i taket, eller annet form for stillas. Kraniene har forskjellige fargesjatteringer og lengder på rekkene. De er store og små, noen har vært mer skjør enn andre og er delvis knust eller knekt. Likevel er plasseringene nøye gjennomtenkt, og skaper en uhyggelig stemning. Det ser ut som en gardin som skjuler det urovekkende som skjer eller skal skje, som en portal ned til underverdenen du bare får tilgang til om du trekker fra gardinen, lager en åpning og går gjennom. Likevel er det en hullete gardin, og du kan se hva som foregår bak det den skjuler, til tross for at det ikke er så tydelig ved første øyekast. Dette verket ble stilt ut foran Stortinget i 2017, som en vandretstilling fra Tana, via Tromsø og til hovedstaten. *Pile o'Sápmi supreme* ble kjøpt av Nasjonalgalleriet, og er nå i deres eie. Likevel kan det stilles kritikk til at verket essensielt er i statens eie når verket i utgangspunktet skulle figurere som en protest mot nettopp det staten gjør; undergraver de samiske verdiene, tradisjon og kultur.

¹⁰² Prosjektet har også en virtuell side og kan sees her <http://www.pileosapmi.com/> (hentet 1.06.2021).

6.1 Kommentarer avslutningsvis

Huuva har drevet med duodji og dáidda i 50 år, og fortsatt er hun en aktiv stemme i samepolitiske saker. Kunstnerskapet viser en tydelig stemme, både for samiske historier og det som utspiller seg i Sápmi, men samtidig er hun utfordrende og utprøvende med sin duodji-bakgrunn i kunsten sin. Den gir uttrykk for å være klassisk og tidløs, og bærer en aura av noe foregående i tillegg til en maning om omsorg for sine omgivelser. Kunsten hennes er forvaltet av blant annet henne selv, Sámi Dáiddamagasiidna / Samisk Kunstmagasin hos RiddoDuottarMuseat, i tillegg til hennes syv donerte verk til Nordnorsk Kunstmuseum som har vært spesielt interessant i denne lesningen. Disse ble i utgangspunktet donert for museets arbeid for samisk kunst de siste årene, ikke bare for å fremme samiske kunstnere i Nord-Norge, men også Sápmi, Norden og for hele verdens tilskuere.

I NNKMs satsning "There is No: Sámi Dáiddamusea" rettet de søkelyset mot viktige spørsmål som eksempelvis *hvor* arenaene for å stille ut samisk kunst var, er og kan være i fremtiden. Selv om det har blitt viet plass vil det ikke si at det har naturlig *vært* plass tidligere, dette er i tydelig endring – selv om det selvsagt er en lang vei igjen å gå. Utstillingen "Kunstner: Rose-Marie Huuva" ble vist i museets da "kunstner i fokus"-rom, hvor NNKM de siste årene har hatt en håndfull separatutstillinger med samiske kunstnere, derav Aage Gaup og Britta-Marakatt Labba. Huuvas verk har senere vært vist ved flere utstillinger, hvor hennes, til nå, siste større separatutstillingen "Refleksjoner" tok sted ved Rana Kunstforening.

I møte med Huuvas kunstnerskap er *refleksjoner* i aller høyeste grad et relevant begrep å bruke, for verkene stiller flere spørsmål enn svar – og de få kildene som i utgangspunktet finnes om selve kunstnerskapet har det vært få og langt mellom. Dét har, i alle fall, blitt tydeliggjort.

Bibliografi

- Aamold, Svein. (2017). "Unstable Categories of Art and People". I Aamold, S., Jørgensen, U.A., og Haugdal, E. (red.) *Sami Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, 13-27. Aarhus: Aarhus University Press.
- Aamold, Svein. (2017). "Representing the Hidden and the Perceptible: Johan Turi's Images of Sápmi". I Aamold, S., Jørgensen, U.A., og Haugdal, E. (red.) *Sami Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, 69-97. Aarhus: Aarhus University Press.
- Bale, Kjersti. (2009). *Eстетikk. En innføring*. Oslo: Pax forlag.
- Baumgarten, Alexander G. (2008). "Aesthetica (1750)". I Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.) *Eстетisk teori – en antologi*, 11-16. Oversatt av A. Bø-Rygg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bydler, Charlotte. (2017). "Decolonial or Creolized Commons? Sámi Duodji in the Expanded Field". I Aamold, S., Jørgensen, U.A., og Haugdal, E. (red.) *Sami Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, 141-162. Aarhus: Aarhus University Press.
- Caputo, John D. (2018). *Hermeneutics Facts and Interpretation in the Age of Information*. London: Penguin Books.
- Crary, Jonathan. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso, 2014
- Hansen, Hanna Horsberg. (2010). "Fluktlinjier: Forståelser av samisk samtidskunst". Ph.D.-avhandling. UiT – Norges arktiske universitet.
- Hansen, Hanna Horsberg. (2014). "Beauty and Truth: Dialogues between Sami art and art historical research". I Hansen, H.H., Snarby, I., Tangen, L.M., og Tingvoll, T.K.T. (red.) *Beauty and Truth / Čáppatvuohta ja duohtavuohta – dialogues between Sami art and art historical research*, 6-8. Stamsund: Orkana akademisk
- Gadamer, Hans-Georg. (2008). "Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest (1977)". I Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.) *Eстетisk teori – en antologi*, 355-377. Oversatt av A. Øye. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grini, Monica. (2016). *Samisk kunst i norsk kunsthistorie: Historiografiske riss*. Ph.d.-avhandling. UiT – Norges arktiske universitet.
- Grini, Monica. (2017). "Contemporary Sámi Art in the Making of Sámi Art History: The work of Geir Tore Holm, Outi Pieski and Lena Stenberg". I Aamold, S., Jørgensen, U.A., og Haugdal, E. (red.) *Sami Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, 297-323. Aarhus: Aarhus University Press.

- Grini, Monica. (2019). "Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst." *Kunst og Kultur*, årgang 102, no. 3: 176-90.
- Gullickson, Charis. (2013). "Kunstneren som historieforteller". I *Samiske historier*, 6-17. Alta: Bjørkmanns.
- Gullickson, Charis. (2018). "An Uncommon Thread". I Gullickson (red.) *Aslaug M. Juliussen: Intersections*, 13-22. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. (2014). *Our Broad Present: Time and Contemporary Culture*. New York: Columbia University Press.
- Guttorm, Gunvor. (2020). "Duodji and its Stories". I García-Antón, K., Gaski, H., og Guttorm, G. (red.) *Let the River Flow. An Indigenous Uprising and its Legacy in Art, Ecology and Politics*, 253-264. Amsterdam: Valiz.
- Hegel, Georg W.F. (1986). *Innledning til estetikken*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Huuva, Rose-Marie. (2011). *Mjukt – smeker molnets rand*. Stockholm: Podium distribution.
- Jørgensen, Ulla A. (2017) "Performing the Forgotten: Body, Territory and Authenticity in Contemporary Sámi Art". I Aamold, S., Jørgensen, U.A., og Haugdal, E. (red.) *Sami Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, 249-265. Aarhus: Aarhus University Press.
- Knutsen, Nils M. og Posti, P. (2002). *La Recherche: En ekspedisjon mot nord*. Tromsø: Angelica.
- Kress, G. og Leeuwen, T. (red). (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Hodder Education.
- Ojala, Carl-Gösta. (2016). "Svenska kyrkan och samiska mänskliga kvarlevor" I Lindmark, D. og Sundström, Olle (red.) *De historiska relationerna mellan Svenska kyrkan och samerna: En vetenskaplig antologi*, band 2, 993–1028. Skellefteå: Artos & Norma
- Snarby, Irene. (2017). "The Sculpture of Iver Jåks and the Question of Sámi Aesthetics". I Aamold, S., Jørgensen, U.A., og Haugdal, E. (red.) *Sami Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, 121-137. Aarhus: Aarhus University Press.
- Snarby, Irene. (2018). «Jodi lea buoret go oru. Better in Motion Than at Rest. Iver Jåks (1932-2007)». I García-Antón, K. (red.) *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, 63-76. Amsterdam: Valiz.
- Strandhagen, Brit. (2021). "Det sublime: Estetikens grense". I Finke, S. og Solli, M. (red.) *Oppløsningen av det estetiske. Kunstteori og estetisk praksis*, 57-72. Oslo: Universitetsforlaget.

Wöhlk, Nina. (2020). "Stoffets sensibilitet". I Berger, R.G. og Kjellevoid, T. (red.) *Earth, Wind, Fire, Water*, 118-127. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

Žižek, Slavoj. (2014). *Event*. London: Penguin Books.

Åsebø, Sigrun. (2018). "Abjection, embodiment and difference". I Gullickson (red.) *Aslaug M. Juliussen: Intersections*, 87-91. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

