

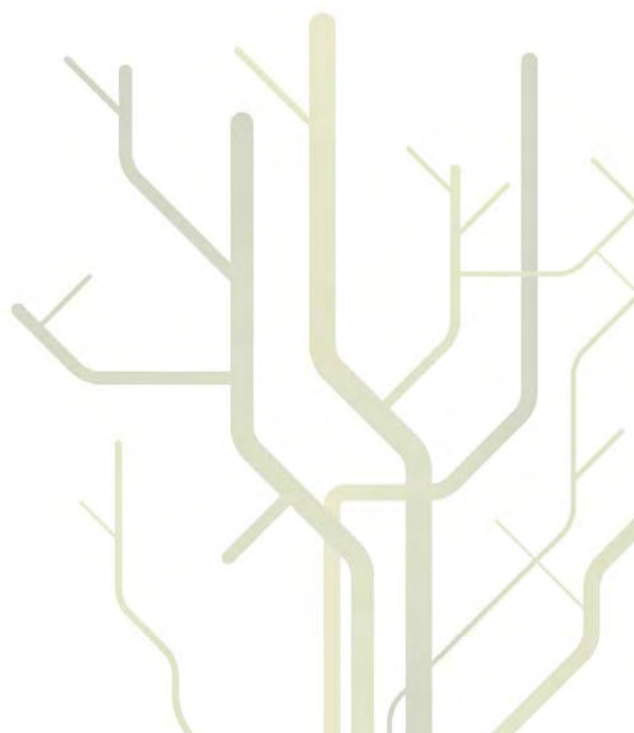
## Fluktlinjer

### Forståelser av samisk samtidskunst



### Hanna Horsberg Hansen

Avhandling levert for graden  
Philosophiae Doctor  
August 2010



**ISBN: 978-82-8244-032-5**

## Forord

Høsten 2006 ble jeg ansatt som Ph.d-stipendiat ved Det humanistiske fakultet på Universitetet i Tromsø, med et prosjekt om samisk samtidskunst som jeg selv hadde definert. Siden 2009 har prosjektet inngått i et større forskningsprosjekt om samisk kunst, (The Sami Art Research Project, SARP), finansiert av Norges forskningsråd og Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning.

Jeg vil takke mine tre veiledere; professor i kunstvitenskap Svein Aamold, førsteamanuensis i samisk litteratur Harald Gaski og professor i filosofi Dag T. Andersson for at de med hver sine enestående kompetanser har bidratt til at resultatet av prosjektet foreligger som det gjør.

De fire kunstnerne som inngår i prosjektet, Aage Gaup, Synnøve Persen, Stein Erik Wouthi og Kristin Tårnesvik har vært uvurderlige samarbeidspartnere i forskningen. Deres åpenhet i samtalene, deres sjenerøsitet og ikke minst deres tillit og respekt for mitt arbeid har gitt meg inspirasjon og tro på prosjektet.

Dr. art. Eli Høydalsnes (1960–2003) og hennes doktoravhandling *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord- Norge* fra 1999, har vært avgjørende for mitt valg av problemstilling. I sin egen forskning stilte hun noen åpne spørsmål om perspektiver på forskning i samisk kunst som vakte min interesse og nysgjerrighet. Jeg er hennes arbeid stor takk skyldig, men kan på ingen måte påstå at jeg fører det videre. Det kan ingen gjøre.

Ph.d-seminarene på IKL har vært høydepunkter i en ellers ensom arbeidshverdag. Diskusjoner om hverandres tekster og felles vitenskapsteori har vært et viktig forum både for utvikling av eget forskningsprosjekt og for meg som forsker. De åpne diskusjonene vi har hatt, kritikken og nysgjerrigheten til deltagerne i gruppa, har "spilt meg god" i eget arbeid. Professor i tysk litteraturvitenskap Marie-Theres Federhofer ledet gruppa de tre første årene, førsteamanuensis i allmenn litteraturvitenskap Anniken Greve har ledet gruppa det siste året. Takk til dere begge for at dere skapte et slikt akademisk klima for oss. Takk til alle kollegaer som har deltatt på seminarene og alt dere har delt med meg av klokskap, kritikk, kunnskap og kollegialitet. Takk for at dere alle leste

igjennom hele avhandlinga slik den forelå noen måneder før innlevering og for at dere kom med innspill som fikk betydning for det endelige resultatet.

Kollegaene mine på faggruppe for kunstvitenskap har bidratt på ulike måter. Førsteamanuensis Ingebjørg Hage kan jeg takke for at jeg i det hele tatt ble ansatt som stipendiat. Førsteamanuensis Elin Haugdal har vært en god samtalepartner og entusiastisk heiagjeng. Universitetslektor Hege Olaussen har alltid svar når det gjelder årstall og formalia. Hun skal også takkes for at hun har lest sluttkorrektur. Takk til Berit Merete Nystad Eskonsipo ved Senter for samiske studier på Universitetet i Tromsø som har lest korrektur på samiske ord i teksten.

Takk til venner som har bydd på et liv utover forskning og skriving. Takk til familien, både den nære og den utvidete for at dere finnes der som klipper når det trengs. Størst takk av alle skylder jeg allikevel mine sønner, Aleksander og Daniel. Uten dere hadde det ikke gått, og ikke vært noen hensikt heller.

Tromsø, august 2010

## Fluktlinjer: forståelser av samisk samtidskunst

<b>1 Innledning</b> .....	<b>7</b>
<b>1.1 Mål, problemstilling og struktur</b> .....	<b>7</b>
<b>1.2 Utsmykkninga I Láhpoluoppal – et empirisk eksempel</b> .....	<b>9</b>
1.2.1 Bilder av natur, fisk, fugl, dyr og sol .....	10
1.2.2 En kombinasjon av tradisjon og modernisme .....	11
1.2.3 Kristen skapelsesberetning .....	13
1.2.4 Samisk politikk og tradisjon .....	14
1.2.5 Et samtidskunstverk .....	17
<b>1.3 Perspektiver på forskning i samisk kunst</b> .....	<b>18</b>
1.3.1 Kombinasjon av tradisjon og modernisme – en etnifisering.....	18
1.3.2 Skapelsesberetning og vestlige billedkonvensjoner – en estetisering.....	22
1.3.3 Urfolksforskning og urfolksmetodologi – en indigenisering.....	23
Prinsipper for urfolksforskning og samisk forskning .....	26
Urfolksfolkemetodologi i praksis.....	29
Hvem kan være samisk forsker .....	31
Er jeg en insider eller outsider som forsker.....	33
De forskningsetiske utfordringene.....	38
1.3.4 Samisk samtidskunst som kritikk – en politisering .....	40
1.3.5 Samtidskunstens heterokroni – en altermodernisme?.....	43
1.3.6 Heterogene perspektiver – empiri og dekonstruksjon.....	46
<b>2 Samisk kunst – en mindre kunst?</b> .....	<b>50</b>
<b>2.1 Deleuze og Guattaris tankeunivers</b> .....	<b>51</b>
2.1.1 Filosofi, vitenskap og kunst – en heterogenese.....	52
2.1.2 Kritikken av treet .....	54
2.1.3 Rhizom .....	55
2.1.4 Deterritorialisering, reterritorialisering og bliven .....	59
2.1.5 Fluktlinjer .....	62
2.1.6 Minoritær og majoritær.....	63
2.1.7 En mindre litteratur .....	65
2.1.8 En mindre film .....	67
<b>2.2 Samisk Kunstnergruppe – deterritorialisering og indre kritikk</b> .....	<b>69</b>
2.2.1 Modernisering eller marginalisering?.....	70
2.2.2 Samisk Kunstnergruppe 1978 .....	71
2.2.3 Kollektivutstilling og nasjonsbygging .....	72
2.2.4 Fagpolitisk organisasjon 1979 .....	75
2.2.5 Entusiasme og motstand.....	79
2.2.6 Nye samiske identiteter.....	82

2.2.7	Trøtthet i Máze .....	83
2.2.8	Kritikk av modernitet og modernisme? .....	84
2.2.9	Samisk Kunstnergruppe og SDS – en deterritorialisering.....	87
<b>3</b>	<b>Fire livshistorier om å bli samisk kunstner.....</b>	<b>91</b>
<b>3.1</b>	<b>Kunstnerdialoger som situering og metode.....</b>	<b>93</b>
<b>3.2</b>	<b>Aage Gaup.....</b>	<b>95</b>
3.2.1	Politisk engasjement.....	96
3.2.2	Kontakten med sin samiske bakgrunn.....	97
3.2.3	Samisk Kunstnergruppe og annen kunstnerisk praksis.....	98
3.2.4	Samisk kunst – en tvangstrøye.....	99
3.2.5	Deterritorialisering og reterritorialisering.....	100
<b>3.3</b>	<b>Synnøve Persen .....</b>	<b>101</b>
3.3.1	Utdanning og begeistring.....	102
3.3.2	Fra undertrykt minoritet til stolt urbefolkning.....	103
3.3.3	Kunstnerisk praksis .....	104
3.3.4	Deterritorialisering .....	107
<b>3.4</b>	<b>Stein Erik Wouthi.....</b>	<b>108</b>
3.4.1	Kunstner og same.....	108
3.4.2	Kunstnerisk praksis .....	109
3.4.3	Reterritorialisering og deterritorialisering .....	110
<b>3.5</b>	<b>Kristin Tårnesvik.....</b>	<b>112</b>
3.5.1	<i>Migrations</i> – en personlig vekker .....	113
3.5.2	<i>Min Paradis</i> – nye postkort fra Sápmi.....	114
3.5.3	<i>Suomi dancing</i> – en undersøkelse av stereotypier og språkets betydning.....	116
3.5.4	Russiske sjøfolk og språk.....	117
3.5.5	Kritisk blikk på egen kultur .....	118
3.5.6	Deterritorialisering og reterritorialisering.....	120
<b>3.6</b>	<b>Fire historier – to generasjoner.....</b>	<b>121</b>
<b>4</b>	<b>Verk fra samisk samtidskunst.....</b>	<b>123</b>
<b>4.1</b>	<b>Aage Gaup: <i>Gimme shelter</i> 2004 .....</b>	<b>125</b>
4.1.1	Tre objekter – to verk – en tittel.....	126
4.1.2	Modernistisk skulptur – stedsløs og selvreferensiell .....	129
4.1.3	Modernismens praksiser og sivilisasjonskritikken.....	130
4.1.4	Primitivismen – den vestlige konstruksjon av det primitive .....	133
4.1.5	Kritikken av primitivismen .....	139
4.1.6	Modernismen – en renessanse for det primitive?.....	141
4.1.7	<i>Gimme shelter</i> og primitivismen .....	145
4.1.8	Skulptur i et utvidet felt.....	147
4.1.9	Et minne – eller noe som blir? .....	148

<b>4.2</b>	<b>Synnøve Persen: <i>Njuohtamat – Malerier, Artist book 2009</i></b>	<b>151</b>
4.2.1	Maleriene	152
4.2.2	Maleriene og modernismens tradisjoner	155
4.2.3	Rutenettet – et temporært og romlig kjennetegn	156
4.2.4	Serialitet og repetisjoner – ikke det samme, men noe nytt hver gang	159
4.2.5	Skyen – forskjellen	160
4.2.6	Artist books	163
4.2.7	Jenny-Marie Johnsen: <i>El Mar 2002</i>	164
4.2.8	John Persen: <i>biekkakeahtes bálggis, 2009</i>	165
4.2.9	En sanseblokk av perceptor og affekter?	166
<b>4.3</b>	<b>Stein Erik Wouthi: <i>Wouthi 2002 / 2004 / 2005 / 2007</i></b>	<b>167</b>
4.3.1	<i>Wouthi</i> i samisk visuell og religiøs tradisjon	168
4.3.2	Tromsø 2002 – malerier på dyrehud	169
4.3.3	Karasjok 2004 – brenning og transformasjon	170
4.3.4	Köln 2005 – kunstfilm	171
4.3.5	Karasjok 2007 – installasjon og nye rom	172
4.3.6	Mellom det hellige og det profane	174
4.3.7	Erkjennelse av hva?	175
4.3.8	Ikonoklasme – en kamp om makt og bilder	176
4.3.9	Ikonoklasme som samtidskunstpraksis	181
4.3.10	Kombinasjon eller rhizom?	183
<b>4.4</b>	<b>Kristin Tårnesvik: <i>Hot Spots 2007</i></b>	<b>185</b>
4.4.1	Bilder og tekster	187
4.4.2	Eldorado – for hvem?	188
4.4.3	Gi gass	189
4.4.4	Alltid beredt	191
4.4.5	Fisk og rett	192
4.4.6	Hvem kan eie isen?	193
4.4.7	Nighthawks i nord	194
4.4.8	Konseptfotografi	195
4.4.9	Kunstneren som antropolog	197
4.4.10	Kunstneren som produsent	198
4.4.11	Omfunksjonering eller kvasi-antropologi	201
4.4.12	Bildene som omfunksjonerte punctum?	204
<b>5</b>	<b>Sluttord</b>	<b>207</b>
<b>6</b>	<b>Kilder</b>	<b>211</b>
6.1	Litteraturliste	211
6.2	Internettkilder	223
6.3	Upubliserte kilder	224
6.4	Samtaler og e-post	224
6.5	Bideliste	225





# 1 Innledning

## 1.1 Mål, problemstilling og struktur

Målet med denne avhandlingen er å skrive fram forståelser av samisk samtidskunst. I første kapittel viser jeg at det finnes mange mulige perspektiver å velge og peker på utfordringer som tradisjonell, vestlig kunsthistorie og urfolksmetodologi byr på i møte med samisk kunst. Konklusjonen er at for å skrive fram forståelser for samisk samtidskunst som et kunsthistorisk felt, må det gjøres fra heterogene perspektiver. Dette innebærer å skrive fram ny empiri, kontekstualisere empirien innenfor kunsthistoriske forståelser og samtidig dekonstruere diskurser og metoder i den tradisjonelle, vestlige kunsthistorien.

Det dekonstruktive verktøyet jeg vil eksperimentere med befinner seg innenfor Gilles Deleuze og Félix Guattaris filosofi og tankeunivers. Ideen til eksperimentet ble lansert av Eli Høydalsnes, som i sin doktoravhandling *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge* i 1999 stiller spørsmålet om hvorvidt teorien om den mindre litteraturen, omskrevet til en mindre kunst, kunne få fram det kritiske potensial i samisk kunst og samtidig være et dekonstruktivt redskap i forhold til kunsthistorien. Kriteriene for en mindre litteratur, eller en mindre kunst, er at den deterritorialiserer den store kunstens språk gjennom fluktlinjers skapt av energi, til et mindre språk. Den har en politisk latent og uttrykker seg kollektivt. I kapittel 2 gjør jeg rede for begrepene i Deleuze og Guattaris tankeunivers, og eksperimenterer med å anvende dem på lesningene av utsmykningen i Láhpoluoppal og på forståelser av Samisk Kunstnergruppes praksis i årene fra 1978 til 1983.

Urfolksmetodologi er ett av flere mulige perspektiver på samisk samtidskunst som utforskes i kapittel 1. Et viktig prinsipp i urfolksmetodologien er at all forskning skal skje i samarbeid med og tilbakeføres til urfolksgruppa det

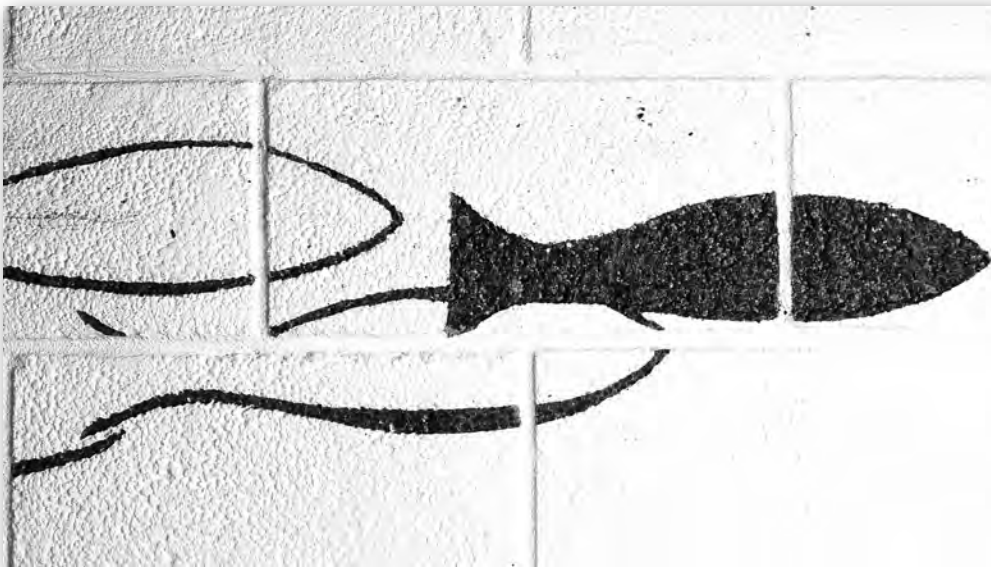
forskes i. Ut fra dette prinsippet, og et ønske om at avhandlinga og forskningsarbeidet skal være anvendbart ikke bare akademisk, men også for samiske kunstnere og kunstinstitusjoner, har jeg stått i en dialog med fire samiske kunstnere under arbeidet. Tredje kapittel baserer seg på dialoger med de fire kunstnerne; Aage Gaup, Synnøve Persen, Stein Erik Wouthi og Kristin Tårnesvik. Dialogene danner basis for fortellinger om hvordan de ble samiske kunstnere og hvilke konsekvenser dette har hatt for deres kunstneriske praksis.

Fjerde kapittel omhandler verk av de fire kunstnerne. Kunstnerdialogene og det kunstnerne sier om seg selv og sitt arbeid er én inngang til verkene. Andre innganger er de kunsthistoriske forståelsene og kontekstene verkene kan leses i både diakront og synkront. Aage Gaups *Gimme shelter* leses i lys av modernismens primitivismediskurs og tanker om postmodernistisk skulptur i et utvidet felt. Synnøve Persens malerier blir lest i sammenheng med rutenettets betydning i modernismen og skyen som forskjellsmarkør i vestlig kunst. Prosjektet *Wouthi* utforskes i forhold til samisk visuell og religiøs tradisjon og ikonoklasme som praksis i vestlig kunst. Kristin Tårnesviks utsmykking *Hot Spots* settes i forbindelse med diskursen omkring kunstneren som antropolog og med Walter Benjamins tekster om kunstneren og kunstverkets rolle i samfunnet.

Fluktlinjer og energier som oppstår når verkene settes inn i kunsthistoriske kontekster forsøker jeg å forstå med begreper fra Deleuze og Guattaris tankeunivers. Kan et slikt eksperiment få fram forståelser av samisk samtidskunst som en mindre kunst? Finnes deterritorialiseringer, politisk latens og kollektive utsigelser?

## 1.2 Utsmykkinga i Láhpoluoppal – et empirisk eksempel

På midten av 1970-tallet ble fem unge samiske kunstnere, Synnøve Persen (f. 1950), Aage Gaup (f. 1943), Josef Halse (f. 1951), Ingunn Utsi (f. 1948) og Maja Dunfeld (f. 1947), invitert av Norsk kulturråd til å lage utsmykking av den nye Láhpoluoppal skole i Kautokeino kommune. Den samiske kunstneren Iver Jáks (1932 – 2007) og skolens arkitekter sto bak initiativet.<sup>1</sup> Utsmykkinga sto ferdig i



Synnøve Persen: Utsnitt fra utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, meisling i lecastein. 60 x 200 cm.

1981, men før det hadde møtet mellom de fem og samarbeidet dem i mellom begynt på noe ingen av dem da visste betydningen eller konsekvensene av.

Utsmykkinga i Láhpoluoppal er en viktig historisk begivenhet, og samtidig utfordrer dette verket forståelsene av samisk kunst, både historisk og i vår egen samtid. For å peke på ulike perspektiver på samisk samtidskunst som forskningsfelt, får utsmykkinga og ulike lesninger av den spille rollen som empirisk eksempel. Deretter vil jeg drøfte ulike perspektiver på å skrive fram

---

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

forståelser for samisk samtidskunst innenfor kunsthistorien – en drøfting som fører fram til denne avhandlingens heterogene perspektiver.

### 1.2.1 Bilder av natur, fisk, fugl, dyr og sol

Utsmykkinga består av fire relieff og en billedvev på veggen i skolens korridor innendørs, og ett relieff på veggen i et leskur utendørs.<sup>2</sup> Veggen er bygget i lecastein som er slemmet og hvitmalt både innendørs og utendørs. Hele skolebygninga er på ett plan og skolens rom ligger på hver side av korridoren som løper fra inngangsdøra og gjennom hele skolebygninga. I enden av korridoren er det dør ut til skolegården hvor veggen til venstre fortsetter i et utendørs leskur. Relieffene er plassert mellom dørene, i øyehøyde for barn, ca. 1,5 cm opp på veggen. Når du kommer inn i korridoren møter du like innenfor døra det første



Aage Gaup: Utsnitt fra utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, meisling i lecastein, 120 x 180 cm.

relieffet på venstre side. Der strekker det seg et to meter langt horisontalt orientert relieff av tynne streker og noen større felt som er meislet og hugget inn i lecasteinen. Strekene og feltene som kommer fram er grå på den hvitmaltte veggen. Relieffet er utført av Synnøve Persen og framstiller en fiskestim som ser ut til å være i bevegelse innover i korridoren.

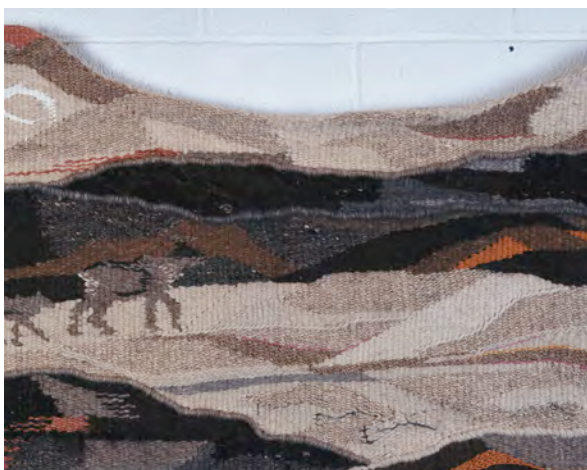
---

<sup>2</sup> Opplysninger om utsmykkinga og arbeidet med den er hentet fra Synnøve Persen (red.). 1993. *Sámi Dáiddárleksikona/Samisk Kunstnerleksikon*, Alta: Sámi Dáiddaguovddáš (SDG), og fra telefonsamtaler med Synnøve Persen 23.05.05, Aage Gaup 06.06.05, e-post fra Maja Dunfjeld 14.04.05, samt egne studier av utsmykkinga.

Noen meter lenger fram på høyre side, er et relieff meislet ut på samme måten. Dette relieffet framstiller en sverm, en flokk eller en stim som også er på vei innover i korridoren. Formen til de enkelte individene i svermen er åpen ved at streken ikke avslutter formen og heller ikke etterlater seg et bilde av en klar figur. Svermen kan minne om både en fiskestim, en reinflokk, fugler i flukt eller noe helt annet. Det er utført av Aage Gaup. Ingunn Utsi har laget neste relieff som er omriss av et rypepar. Siste relieff, også av Aage Gaup, er på høyre side ved utgangen til leskuret. Det viser to reinsdyrflokker på vei i hver sin retning.

Billedveven er laget av Maja Dunfjeld. Den henger på venstre side i korridoren, rett overfor relieffet til Aage Gaup av reinflokkene. Motivet i veven er landskap og dyr i Láhpoluoppal. Vi ser reinsimle med kalv, bjørn, fugler, fisk, fjell og vidde. Materialet er geitehårgarn, saueullgarn, tinntråd og lin. På veggen i leskuret er Josef Halses relieff som består av treplanker montert utenpå den hvitmaltelcaveggen. Treplankene er ubehandlet og de er montert horisontalt. Sammen danner plankene en stor sirkelform, hvor diameteren er nesten lik veggens høyde.

### 1.2.2 En kombinasjon av tradisjon og modernisme



Maja Dunfjeld: utsnitt fra utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, billedvev, 80 x 400 cm.

En måte å lese utsmykkinga på, er at den inngår i ei historisk utvikling for samisk kunst med opprinnelse i en flere tusen år gammel samisk visuell tradisjon som i vår tid kombineres med den vestlige modernismens form og uttrykk; som en kombinasjon mellom tradisjon og modernisme.

I en slik kontekst kan de fire relieffene meislet i lecastein forstås som at kunstnerne har vært inspirert av samisk visuell tradisjon når det gjelder teknikk, nemlig helleristninger som er meislet og hugget ut i berg eller av risseteknikken. Helleristninger fra det området som i dag regnes som Sápmi er eldre enn at de kan knyttes spesifikt til samisk kultur, mens risseteknikk regnes for å være den eldste kjente teknikken samer har brukt til å lage visuelle uttrykk. Etnografen Ernst Manker beskriver rissekunsten som kunsten å risse figurer med knivspissen eller annet skarpt redskap i objekter av skifer, ben og tre. Manker hevder dessuten at risseteknikken har en ubrutt tradisjon i samisk visuell kultur fram til vår tid. Rissing ble blant annet brukt til å dekorere bruksgjenstander. Slike gjenstander ble ikke rammet av de kristne misjonærenes ikonoklasme, slik de religiøse artefaktene, trommer og sakrale skulpturer ble.<sup>3</sup> Derfor har rissekunsten overlevd både misjonering og fornorskning. Kunstnernes meisling i det moderne materiale Leca, kan i en slik historisk kontekst forstås som appropriasjon eller oversettelse av en teknikk som samer har benyttet gjennom hele sin historie til anvendelse på nye materialer og med nye uttrykk i Láhpoluoppal.



Josef Halse: Utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, tre på lecavegg, 240 x 300 cm.

Selve streken, som er resultatet av meislingen, tegner omrisset av figurene. Denne måten å framstille figurer på finnes både i helleristninger i det som i dag regnes som samiske områder og i dekoren på de samiske trommene. Johan Turis tegninger i *Muitalus sámiiid birra* av samisk liv er også strektegninger.<sup>4</sup> Figurene som streken tegner i utsmykkinga;

<sup>3</sup> Ernst Manker. 1971. *Samefolkets konst*, Halmstad: Askild&Kärnekull, s. 73.

<sup>4</sup> Johan Turi. 1910. *Muitalus sámiiid birra*, København.

fugl, fisk og rein er kjent fra samme tradisjon. De samme figurene finnes både i helleristninger og på trommene. Teknikk og motiv i meislingene i Láhpoluoppal kan altså knyttes til tradisjon, mens særlig materialet utsmykkinga er utført i og bygninga som rommer utsmykkinga kan knyttes til modernismens uttrykksformer.



Ingunn Utsi: Utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, meisling i lecastein, 150 x 180 cm.

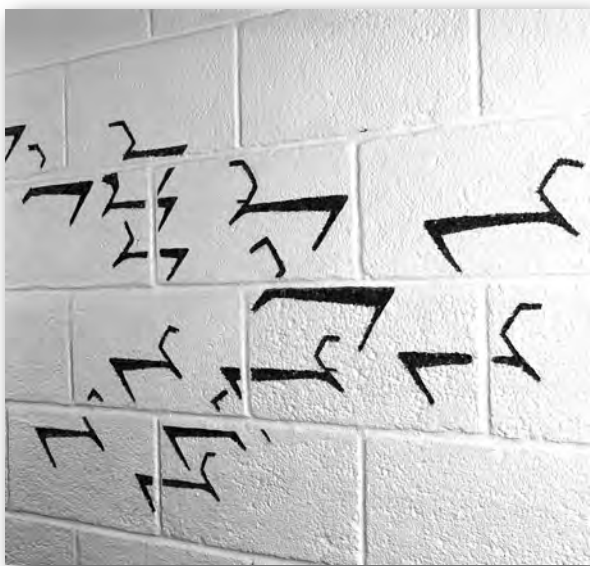
Meislingene i utsmykkinga kan altså være eksempel på at samisk samtidskunst kan forstås som en kombinasjon av tradisjon og modernisme, mellom gammelt og nytt, men billedveven og trerelieffet lar seg vanskelig lese på denne måten. Billedveven og plankerelieffet har også motiver hentet fra samisk visuell tradisjon; dyr, natur og sol, men teknikken og materialene i disse to arbeidene er svært forskjellig fra både risseteknikk og

strektegingene i helleristingene og på trommene. Verken billedvev eller plankerelieff kan knyttes til samiske håndverkstradisjoner slik Dunfjeld og Halse benytter teknikkene. Det er teknikker som heller hører til i kunstnernes egen samtid –1970-tallets kunstpraksis. Selv om deler av utsmykkinga kan leses som en kombinasjon av tradisjon og modernisme, er dette allikevel en lesning som vanskelig lar seg anvende på hele utsmykkinga.

### 1.2.3 Kristen skapelsesberetning

En annen lesning av utsmykkinga er mulig innenfor en kontekst av kristne billedkonvensjoner. Innenfor en slik kontekst kan bildene i utsmykkinga forstås

som illustrasjoner til deler av den bibelske skapelsesberetninga. Skapelsesberetninga som billedprogram i utsmykning av bygninger var vanlig blant annet i kirkenes glassmalerier og i kirkeportaler gjennom hele middelalderen i Europa. Også senere har motivet vært populært. Hensikten med bildene var å konkretisere en historie overfor en menighet hvor de fleste ikke kunne lese det skrevne ord.



Aage Gaup: Utsnitt fra utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, meisling i lecastein, 120 x 300 cm.

Hvis vi leser bildene som en illustrasjon av den kristne skapelsesberetninga, kan vi si at på Láhpoluoppal skole kommer vi inn i beretningas tredje dag hvor tørt land og vegetasjon ble skapt, noe som vises i Maja Dunfjelds billedvev. Fjerde dag ble sola skapt, som i Josef Halses relieff. Femte dag ble fiskene og fuglene skapt, sjette dagen dyrene. Disse skapningene finnes i meislingene.

På sjette dag ble også menneskene

skapet, men de er ikke avbildet i Láhpoluoppal. Utsmykkinga viser bare det som ble skapt før mennesket i den bibelske skapelsesberetning. Det går an tenke seg at menneskene allerede var tilstede på skolen. Det var de som brukte korridoren, og trengte derfor ingen representasjon for å gjøre den kristne skapelsesberetninga komplett.

#### 1.2.4 Samisk politikk og tradisjon

I en kontekst av samisk tradisjon og politisk opprør, spiller selve skolebygninga i Láhpoluoppal og det den representerte i sin samtid en rolle. Arkitekt Kjell Borgen, som var med å tegne skolen, hevdet at skolen i Láhpoluoppal var resultatet av et målbevisst arbeid for desentralisering av skolen både i Sápmi og andre steder.



Hensikten med å bygge skolen var å gi flyttsamebarn et undervisningstilbud så nær tilknyttet deres eget miljø som mulig.<sup>5</sup> Som Borgen forsiktig antyder var skolen både resultat av en ny, kritisk pedagogikk og av det samepolitiske opprøret som var i gang og som skulle øke i intensitet og omfang utover på 1970-tallet. Bedre skole- og utdanningsmuligheter for den samiske befolkning basert på samisk språk og kultur, var en av samebevegelsens viktige saker helt fra begynnelsen.<sup>6</sup>

Láhpoluoppal var før 1970-tallet ei veiløs, samisk bygd på vidda, stor sett befolka av reindriftssamer. Bygda fikk både vei og skole på begynnelsen av 1970-tallet, men før det måtte ungene i bygda reise over fire mil til kommunesenteret Kautokeino for å gå på skole. Dette innebar at de måtte flytte hjemmefra som syvåringer og bo på internat i lange perioder så lenge de gikk på skolen. Resultatet av kampen for en desentralisert skole, var at nå skulle de få gå på skole i bygda hvor de bodde. På skolen skulle de få snakke samisk og de skulle lære å lese og skrive samisk – sitt eget språk. Dette brøt med det som hadde vært offisiell norsk språk- og skolepolitikk – fornorskning av samene og sentralisering av skolene. At unge samiske kunstnere fikk utsmykkingsoppdraget var en logisk konsekvens av kampen for å hevde en ny form for samisk stolthet og identitet som var i gang.

Både skolebygg og utsmykkingsoppdrag i Láhpoluoppal, kan altså ses i sammenheng med det samepolitiske opprøret. I denne konteksten kan verket også leses som en visualisering av samisk visuell tradisjon, ikke som en kombinasjon av tradisjon og modernismen, men heller som en måte å uttrykke sider ved samisk livsverden på.

Flere av motivene kan vise til samiske opprinnelsesmyter, epistemologi og kosmologi. Sola i Josef Halses relieff kan vise til opprinnelsesmyten om samene som etterkommere etter solens sønn som giftet seg med jattedatteren. Da de giftet seg fikk de den første reinflokken i medgift fra sola som også lærte sønnen sin å

---

<sup>5</sup> Kjell Borgen. 1977. "Lappoluobbal barneskole", *Byggekunst*, nr. 5, s. 160.

<sup>6</sup> Harald Eidheim. 1997. "Ethno-Political Development among the Sami after World War II: The Invention of Selfhood", *Sami Culture in a New Era: The Norwegian Sami Experience*, Harald Gaski (red.), Kárášjohka/Karasjok: Davvi Girji, s. 38.

gjete flokken. I samme myten er landet de skal til, Sápmi, lagd av gull og sølv og elvene er fulle av fisk.

Fisk, fugl, rein, bjørn og natur, kan vise til samisk hverdagsliv og næringsutøvelse og samtidig til mytologiske figurer og allegorier knyttet til samenes religion og kosmologi. I den førkristne religionen til samene var det ikke noe skille mellom det hellige og det profane. Det guddommelige var tilstede i hverdagslivet både i form av guder, gudinner og dyr. Det åndelige var tilstede overalt og grep direkte inn i menneskers liv.<sup>7</sup> I samenes kosmologi var verden delt i tre; en underverden, en mellomverden hvor menneskene levde og en øvre verden. Den eneste som kunne reise mellom de tre verdener var noidien, men han trengte dyr som hjelpere for å gjøre disse reisene. Dyr spilte altså viktige roller i forholdet mellom det hellige og det profane. De største noidiene hadde en reinokse, en fugl og en fisk eller orm som hjelpere. Med fisken reiste han til underverden, med fuglen til den øvre og med reinoksen i mellomverden.<sup>8</sup>

Mennesker og dyr levde så tett sammen at de på et åndelig plan ble ett med hverandre.<sup>9</sup> Både rein, fisk og ryper er derfor ofte antropomorfe figurer i samiske fortellinger.<sup>10</sup> Fisk som trekkes opp av havet kan plutselig forvandle seg til menneske og bringe lykke og rikdom til sin redningsmann. Rypa blir ofte framstilt som et jieparas, eller utbor, hvor sjelen til barn som er satt ut i skogen tar bolig og oppsøker mennesker.<sup>11</sup> Det sies også at de rypene som trekker mot hus, skal man la være i fred, for det kan være avdøde slektninger som viser seg på denne måten. Rypa er dessuten mye brukt som metafor for kvinnelig skjønnhet i joiketekster.

I billedveven finnes mange referanser til samisk mytologi. Bjørnen som er framstilt i veven, har en egen kultisk posisjon i samisk kultur. Alle dyr ble ansett for å være hellige, men bjørnen var den mest hellige av alle. I ritualer knyttet til

---

<sup>7</sup> Anna Westman. 2005. "Den heliga trumman", *Efter föfädrarnas sed: Om samisk religion*, Åsa Virdi Kroik (red.), Stockholm: Boska – Föreningen för bevarande av samisk kultur och medicin, s. 59.

<sup>8</sup> Åsa Virdi Kroik. 2005. "Djuren: Beskyddare, budbärare och vänner", *Efter föfädrarnas sed: Om samisk religion*, Åsa Virdi Kroik (red.), Stockholm: Boska – Föreningen för bevarande av samisk kultur och medicin, s. 22.

<sup>9</sup> Ibid, s. 23.

<sup>10</sup> Brita Pollan (red.). 2005. *Samiske beretninger: I utvalg fra J.K. Qvigstads Samiske eventyr og sagn I-IV. 1927-1929*, Oslo: Aschehoug, passim.

<sup>11</sup> Ibid, se 197. "Ryper er utsending fra en død", s. 341 og 221. "Utbor", s. 367.

bjørnekulten skulle bjørnens styrke også bli samenes styrke.<sup>12</sup> Fugler hadde status som varslere om død. Tinntråden som er vevd inn i bildet kan også være en form for religiøs eller hellig samisk markør, da tinntråden i samisk tradisjon har hatt slik funksjon i ornamentikk.<sup>13</sup>

I tråd med den politiske konteksten for selve skolebygninga, kan alle bildene i utsmykkinga leses som en måte å hevde samisk identitet og stolthet på, gjennom synliggjøring av egne opprinnelsesmyter, kosmologi og epistemologi.

### 1.2.5 Et samtidskunstverk

En fjerde kontekst kan være utsmykkinga som et samtidskunstverk fra 1970-tallet. I likhet med annen kunst på den tida, kan utsmykkinga i en slik kontekst leses som et kritisk, samepolitisk utsagn og som en kommentar til sin egen tid. Poenget er ikke framstillinger av fugl, fisk, sol og dyr, men at verket og kunstnerens praksis uttrykker et politisk budskap. En slik kontekst kan også favne det spesifikke samepolitiske – at utsmykkinga kan leses som uttrykk for samisk livsverden og som del av en politisk prosess.

Som vi har sett, kan bilder av fugl, fisk, sol og dyr være en visualisering av samisk epistemologi, kosmologi, mytologi, visuelle tradisjoner og historie. Utsmykkinga kan også forstås som en understreking av at som urfolk har samer egenverd og rettigheter. De er ikke dårlige nordmenn, svensker eller finlendere, men noe annet og unikt. På 1970-tallet møtte en slik samepolitisk posisjon både kraftig motstand og entusiastiske tilhengere. Hvis vi leser verket slik, kan vi også si at de samiske kunstnerne og deres verk er knyttet til den politiske bevegelsen som vokste fram blant urbefolkninger over hele verden og til andre radikale, politiske

---

<sup>12</sup> Ulla-Maija Kulonen, Risto Pulkkinen og Irja Seurujärvi-Kari (red.). 2005. *The Sami: A Cultural Encyclopedia*, Helsinki: SKS, s. 33ff.

<sup>13</sup> Maja Dunfeld. 2001. *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, Tromsø: Avhandling for dr. art, Universitetet i Tromsø, s. 259.

bevegelser som engasjerte seg i spørsmål som angikk klasse, kjønn og etnisitet på slutten av 1970-tallet.<sup>14</sup>

Å lese utsmykkinga som et samtidskunstverk på denne måten, innebærer å plassere verket innenfor kunsthistoriens forståelser av samtidskunst og sette det fri fra historiske tradisjoner i en samisk *visuell* kultur.

### **1.3 Perspektiver på forskning i samisk kunst**

De fire kontekstualiseringene gir ulike lesninger og forståelser av utsmykkinga. De to første og den siste lesninga er alle forankret i kunsthistoriens kontekster, den tredje lesninga er innenfor en samisk urfolkskontekst. De fire lesningene kan i sin tur knyttes til metodiske utfordringer i kunsthistorisk forskning generelt, og i all forskning som har med urfolk å gjøre spesielt. Med de fire kontekstualiseringene som utgangspunkt vil det følgende avsnittet drøfte perspektiver som kan anvendes i forskning på samisk samtidskunst både innenfor kunsthistorien, innenfor samiske kontekster og innenfor dagens krav til urfolksforskning.

#### **1.3.1 Kombinasjon av tradisjon og modernisme – en etnifisering**

Den første lesninga av utsmykkinga i Láhpoluoppal legger til grunn den dominerende forståelsen av samisk kunst; en kombinasjon av samisk tradisjon og vestlig modernisme. I utallige tekster, og også i Sámi Dáiddačehpiid Searvi/Samiske Kunstneres forbund (SDS) sin egen definisjon av samisk kunst, legges denne forståelsen til grunn.<sup>15</sup> Et slikt perspektiv på lesninga av utsmykkinga legger vekt på at dette er kunst skapt av kunstnere som tilhører en etnisk minoritet med andre forutsetninger for kunstnerisk produksjon enn for eksempel en hvit, vestlig kunstner. Forsøket på å anvende dette etnifiserende perspektivet på hele utsmykkinga mislykkes imidlertid, men hvorfor har forståelsen av samisk

---

<sup>14</sup> Amina Mama. 1995. *Beyond the Masks: Race, Gender and Subjectivity*, London/New York: Routledge, s. 6.

<sup>15</sup> For en videre utdyping av dette, se Hanna H. Hansen. 2007. *Fortellinger om samisk samtidskunst*, Karasjok: Davvi Girji, s. 13–15.

kunst som en kombinasjon allikevel vært så dominerende, og hvorfor trenger vi andre forståelser?

En grunn til at det trengs andre forståelser er at samisk kunst, i likhet med annen kunst vanskelig kan forstås bare innenfor allerede gitte perspektiver. Som eksempelet Láhpoluoppal viser, skriver kunsten seg selv ut av den dominerende forståelsen. Halses trerelieff og Dunfjelds billedvev lar seg ikke forstå som en kombinasjon av tradisjon og modernisme. En annen grunn er konsekvensen kombinasjonsforståelsen får for samisk kunsts plass i kunsthistorien.

Kunsthistorikeren Harry Fetts artikkel "Finnmarksviddens kunst: John Andreas Savio" fra 1940 er den teksten som først tar til orde for at samisk samtidskunst er en kombinasjon av samisk tradisjon og vestlig modernisme. Fett skriver om den samiske kunstneren Nils Nilsson Skums (1872 – 1951) skisser som "...et mektig billede av dette moderne paleolittikum."<sup>16</sup> Artikkelen er preget av sin tids primitivistiske tankegods, men har allikevel på mange måter vært normgivende for det som har vært skrevet om samisk kunst siden.<sup>18</sup> På grunn av posisjonen denne teksten har hatt, er den viktig også for dagens forståelser av samisk samtidskunst. Den krever derfor en nærmere undersøkelse.<sup>19</sup>

Da Fett skrev artikkelen, hadde han i mange år vært en forkjemper for at norsk folkekunst skulle oppvurderes til å være kunst som var likeverdig med annen europeisk kunst. Han hadde skrevet doktorgrad om billedhuggerkunsten under Sverreætten hvor han arbeidet ut fra hypotesen om at norsk folkekunst hadde samme opprinnelse som gresk-romersk kunst, men at den hadde fulgt en annen utvikling i nord enn lenger sør i Europa. Gjennom systematisk arbeid for å verifisere sin hypotese ville han viske ut skillet som var skapt mellom norsk folkekunst og annen høykunst og gi begge status som estetiske og kunstneriske praksiser. Han "flyttet" middelalderens skulptur fra arkeologiens og etnologiens

---

<sup>16</sup> Harry Fett. 1940. "Finnmarksviddens kunst: John Andreas Savio". *Kunst og kultur*, nr. 26, s. 238.

<sup>18</sup> Eli Høydalsnes. 2003. *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*, Oslo: Forlaget Bonytt, s. 56.

<sup>19</sup> Primitivismen drøftes nærmere i forbindelse med Aage Gaups *Gimme shelter*, avsnitt 4.1.3, s. 130ff. her. For mer om Fetts artikkel og dens innflytelse på forståelser av samisk kunst, se Høydalsnes 2003, s. 64–69 og Hansen 2007, s. 19–42.

område til kunsthistoriens.<sup>20</sup> Det er viktig å forstå Fetts tekst om Savio og samisk kunst i denne konteksten. Han ønsker sannsynligvis å oppvurdere samisk visuell kultur og kunstnerisk praksis på samme måte som han ville oppvurdere norsk folkekunst, men han konstruerer samtidig en forskjell mellom samisk kunst og vestlig kunst, og det er dette skillet som er problematisk.

Artikkelen forankrer nemlig samisk kunst i en opprinnelse forskjellig fra annen vestlig kunst. I likhet med andre urbefolkninger i nord, "eskimoer" og "samojeder", hevder Fett at samene lever i "Nordpolkalottens kulturkrets" – et sted langt fra den gresk-romerske opprinnelsen til norsk folkekunst i Sør-Europa. I denne kulturkretsen av samer, "samojeder" og "eskimoer" hevder Fett at det dessuten finnes et "levende paleolittikum".<sup>21</sup>

I tråd med primitivismens ideer skriver Fett om at det fjerne i rom også blir det fjerne i tid.<sup>22</sup> Fra en fjern opprinnelse har samisk kunst siden utviklet en kombinasjon mellom det opprinnelige og det moderne. Fett skriver ikke så mye om det modernistiske ved Savios kunst, men trekker fram noen eksempler. Ett eksempel er at hans arbeider kan karakteriseres som "...en underlig blanding av lappisk kunstfornemmelse innfiltret i parisiske kunstopplevelser".<sup>23</sup> Et annet modernistisk trekk er at han har arbeidet i "...impresjonistisk paleolittisk stil" og at han finner sin stil "...bygget på egne primitive fornemmelser og Edvard Munchs tresnitt".<sup>24</sup> Vekten i kombinasjonen ligger ikke på det modernistiske, men på det Fett karakteriserer som "det paleolittiske" og tidløse hvor "...en tusenårig tradisjon lever igjen i hans [Savios] tresnitt".<sup>25</sup>

For å "flytte" norsk folkekunst til kunsthistorien og dermed gi den status som kunst, måtte Fett kunne vise til at den hadde en gresk-romersk opprinnelse. Arbeidet for å heve statusen til norsk folkekunst er altså influert av de

---

<sup>20</sup> Kristin Bliksrud. 1996. *Et kunsthistorisk språk: Jens Thiis', Harry Fetts og Hans Petter L'Oranges prosa*, Oslo: Norges Forskningsråd, Kults skriftserie nr. 50, s. 27.

<sup>21</sup> Fett 1940, s. 233.

<sup>22</sup> Høydalsnes 2003, s. 57 påpeker dette når det gjelder Fetts tekst. Se også Johannes Fabian. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press, s. 11f.

<sup>23</sup> Fett 1940, s. 246.

<sup>24</sup> Ibid, s. 240.

<sup>25</sup> Ibid, s. 246.

fundamentale, hegelianske ideene som vestlig kunsthistorie har vært basert på; kunst som utvikling bestemt av geografisk opprinnelse og sivilisasjoner som hierarki. Filosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel hevder at kunsten er et slags mål på utviklinga av menneskets ånd. Den laverestående kunsten klarer ikke å løsrive seg fra natur og materie, mens den høyerestående kunsten er uttrykk for at ånden har løsrevet seg fra det materielle og fått en bevissthet om seg selv.

Ånden uttrykker seg som nasjonens ånd (*Volksgeist*) og som tidsånden (*Zeitgeist*). Utviklinga av ånd skjer altså både i tid og sted. Tida deler han i tre epoker; den symbolske, den klassiske og den romantiske. Den stedlige utviklinga begynner i de orientalistiske sivilisasjoner i øst, via den gresk-romerske, klassiske verden, og frem mot Hegels egen tid, den germanske, kristne, romantiske perioden. Det høyeste nivå kunst kan oppnå, er fullbyrdelsen av åndens selvrefleksjon. Dette skjer etter en utvikling i tid og rom som ender der Hegel selv befinner seg.<sup>26</sup> Han hevder nemlig at kunstens utvikling når sitt høydepunkt i Europa – for "Europa ist schlechthin das Ende der Weltgeschichte, Asien der Anfang".<sup>27</sup>

Med Hegels begreper kan vi si at ideen om en kombinasjon av tradisjon og modernisme holder samisk kunst fast i en *Volksgeist* som ikke følger utviklinga via den gresk-romerske tradisjon, men utvikler seg i "Nordpolkalottens kulturkrets" – et sted for etniske minoriteter. Samisk kunsts *Zeitgeist* befinner seg i et "levende paleolittikum", det materielle, det opprinnelige og i natur – det primitive. Konsekvensen blir en etnifisering og primitivisering av samisk kunst fra et eurosentrisk perspektiv.

I en slik forståelse av opprinnelse og utvikling skjer det motsatte av hva som var Fetts mål for den norske folkekunsten – den samiske kunsten ekskluderes fra kunsthistorien. Kunsthistoriens objekter er nemlig ikke de laverestående, etniske eller primitive, men har hatt sitt utgangspunkt, som også var Fetts utgangspunkt, i

---

<sup>26</sup> Gisle Selnes. 2007. "Ibsens orientalisme: En hegeliansk historie", *Agora: Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 4, s. 11.

<sup>27</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. 1970. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 134.

vestlig kunst som har utviklet seg via en gresk-romersk tradisjon.<sup>28</sup> Et konkret eksempel på den faktiske, ikke bare ideologiske eksklusjonen av samisk kunst fra kunsthistorien, er at samisk kunst er utelatt fra verk om norsk kunsthistorie.<sup>29</sup>

Kunsthistoriske forståelser av samisk samtidskunst kan ikke skrives fram fra et etnifiserende perspektiv, slik det ble formulert av Harry Fett, som en kombinasjon av tradisjon og modernisme. Forståelsen springer ut fra et eurosentrisk perspektiv som igjen leder til en ekskludering og marginalisering av ikke-vestlig kunst fra kunsthistorien og dessuten til en primitivisering og konstruksjon av samiske kunsts annenhet som noe fjernt både i tid og sted.

### 1.3.2 Skapelsesberetning og vestlige billedkonvensjoner – en estetisering

Utsmykkinga i Láhpoluoppal kan innenfor en kontekst av kristne billedkonvensjoner, leses som en illustrasjon av den bibelske skapelsesberetninga. En slik estetiserende lesning har vært anvendt også på annen samisk kunst, og særlig når det gjelder resepsjonen av den samiske kunstneren Iver Jåks. Eli Høydalsnes trekker fram en retrospektiv utstilling av Iver Jåks på Museet for samtidskunst i Oslo vinteren 1998-1999 hvor det legges vekt på at verkene presenteres som "ren" kunst uten lettkjøpt politisering og lignende. I en presentasjon av utstillinga ble det hevdet at all betydning var borte. Arbeidene skulle framtre kun ved materiale og form – som materiale og form.<sup>30</sup>

I 2010 er det Nordnorsk kunstmuseum som lager utstilling av Iver Jåks' arbeider, ikke retrospektivt, men "rekonstruert". Museet ønsker med utstillinga *Iver Jåks: Rekonstruert* og katalogen som er laget til utstillinga å skape en ny

---

<sup>28</sup> Rasheed Araeen. 1991. "From Primitivism to Ethnic Art", *Myths of Primitivism: Perspectives on Art*, Susan Hiller (red.), London: Routledge, s. 168.

<sup>29</sup> Verken Gunnar Danbolt. 2001. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, [1997], Oslo: Det norske samlaget, Trygve Nergaard. 1993. "Mellomkrigstiden" eller Hans-Jakob Brun. 1993. "Etterkrigstid" og "Det siste 10-år", *Norges malerkunst*, Knut Berg (red.), Oslo: Gyldendal, nevner samisk kunst eller samiske kunstnere. Sidsel Helliesen. 2000. *Norsk grafikk gjennom 100 år*, Oslo: Aschehoug, nevner John Savio, men ingen andre samiske kunstnere.

<sup>30</sup> Høydalsnes 2003, s. 66. Hun refererer til Jørgen Lund. 1998. *Iver Jåks: Retrospektiv*, informasjonsark, Oslo: Museet for samtidskunst.



forståelse for Jåks' kunstnerskap.<sup>31</sup> Katalogen understreker at utstillinga søker å vise Jåks først og fremst som kunstner og at han var påvirket av fremtredende kunstnere og retninger i det 20. århundre.<sup>32</sup> Dette søker utstillinga å vise ved å stille ut Jåks' verk sammen med verk av Henry Moore, Louise Bourgeois, Henry Heerup og Jan Groth. Sammenstillinga av Jåks verk med slike store navn er absolutt vellykket og viser hans plass som modernistisk kunstner.

Problemet med å estetisere samisk kunst og lese både utsmykkinga i Láhpoluoppal og Iver Jåks som "ren" kunst er imidlertid at det krever en dekontekstualisering eller underkommunisering av at det er samisk kunst. Det er kanskje riktig at verkene tømmes for mening, slik Lund hevdet i forbindelse med utstillinga i 1998, men det som skjer er at de tømmes for mening som samisk kunst. Som modernistiske uttrykk kan de leses og kontekstualiseres og sammenlignes med annen kunst både diakront og synkront. På samme måte som etnifisering fører til eksklusjon av samisk kunst fra kunsthistorien, fører ren estetisering til eksklusjon av samisk kontekst fra kunsten – for å kunne estetiseres kan den ikke samtidig være samisk kunst. Et rent estetisk perspektiv uten samisk kontekst vil derfor være vanskelig å innta for å skrive fram kunsthistoriske forståelser for samisk kunst.

### **1.3.3 Urfolksforskning og urfolksmetodologi – en indigenisering**

I en samisk kontekst av både tradisjon og politisk opprør blir lesninga av utsmykkinga i Láhpoluoppal forskjellig fra lesninga både i en etnifiserende og en estetiserende kontekst. Dette er et eksempel på det selvsagte; at bilder og andre visuelle symboler ikke nødvendigvis leses på samme måte i ulike tradisjoner. Poenget med en slik selvsagthet, er at mitt noe spinkle eksperiment med ulike lesninger av utsmykkinga i Láhpoluoppal, viser det som urfolksforskere selv hevder; forskning på urfolk og deres virksomhet krever en annen metodologi enn

---

<sup>31</sup> Knut Ljøgodt. 2010. "Forord", *Iver Jåks: Rekonstruert*, utstillingskatalog, Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, s. 7.

<sup>32</sup> Charis Gullickson. 2010. "Iver Jåks: Rekonstruert", *Iver Jåks: Rekonstruert*, utstillingskatalog, Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 2010, s. 30.

det den tradisjonelt eurosentrisk forskninga har hatt å by på. Begrunnelsen fra urfolksforskere er ikke forankret i en dikotomi mellom vi og de andre, men i en ide om eksistens av forskjell og likeverd mellom ulike livsverdener. En slik kontekst kan karakteriseres som indigenistisk.<sup>33</sup>

Tankene om at en egen urfolksmetodologi må ligge til grunn for urfolksforskning, var i begynnelsen preget av tankene til den brasilianske pedagogen Paulo Freire (1921-1997) og hans bok *Pedagogia do oprimido* som utkom første gang 1968.<sup>34</sup> Som en strategi for frigjøring av fattige og undertrykte folk, hevdet Freire at de undertrykte ikke skulle fores med den rike verdens kunnskaper, men heller gis muligheter til å få bevissthet om seg selv. Den store menneskelige og historiske oppgave for de undertrykte er å frigjøre både seg selv og sine undertrykkere, hevdet Freire.<sup>35</sup> Freires ideer kan igjen oppfattes i lys av Hans-Georg Gadamers begrep om forståelseshorisont som innebærer at alle mennesker bringer sin forståelseshorisont med inn i enhver forståelsesprosess. Forståelseshorizonten består av alle de holdninger og oppfatninger man har, både bevisste og ubevisste.<sup>36</sup>

Freire hevdet at læring måtte ta utgangspunkt i folks egen forståelseshorisont, ervervet gjennom levet liv. Freire så altså ikke på folk som objekter for opplæring, som tomme hoder som måtte fylles, eller objekter for forskning, men som handlende og tenkende subjekter med egne forståelseshorisonter som all læring måtte bygge videre på gjennom dialog. Han hevdet at dialogen imidlertid bare kan eksistere dersom det finnes en dyp kjærlighet til verden og menneskene.<sup>37</sup> Ideen om skole i bygda for ungene i Låhpoluoppal baserer seg på samme filosofi, og på den samme kjærlighet.

---

<sup>33</sup> Et nyord i norsk lansert av Harald Gaski som en fornorsking av engelsk indigeniety, som kan oversettes med noe forstått i en urfolkskontekst eller knyttet til urfolksforståelser.

<sup>34</sup> Michael Yellow Bird. 2005. "Tribal Critical Thinking Centers", *For Indigenous Eyes Only: A Decolonizing Handbook*, Waziyatawin Angela Wilson & Michael Yellow Bird (red.), Santa Fe, NM.: School of American Research Press, s. 13. Bird viser til Paulo Freire. 1968. *Pedagogia do oprimido*, oversatt til norsk med tittel *De undertryktes pedagogikk* 1974.

<sup>35</sup> Paulo Freire. 2003. *De undertryktes pedagogikk*, [1974], Oslo: De norske bokklubbene, s. 12.

<sup>36</sup> Hans-Georg Gadamer. 2007. *Sandhed og Metode: Grundtræk af en filosofisk hermeneutikk*, Århus: Academica, s. 286–292.

<sup>37</sup> Freire 2003, s. 63.

Utdanning, forskning og høyere utdanning har vært viktige politiske saker for urfolksbevegelsen både blant samer og i resten av verden. Egne utdannings- og forskningsinstitusjoner, som skolen i Láhpoluoppal og Nordisk samisk institutt i Kautokeino, er som piloter å regne i denne sammenhengen. De ble begge etablert i løpet av 1970-tallet. I tiårene som er gått siden, har norske samer gått fra å være objekter for andres forskning til selv å ha et stort antall akademikere, samiske læreplaner for grunnskole og videregående skole og også en egen samisk høyskole, hvor Nordisk samisk institutt i dag inngår som en forskningsinstitusjon.<sup>38</sup>

Alf Isak Keskitalo var en av forskerne på Nordisk samisk institutt fra opprettelsen i 1973. Han hevdet i et foredrag i 1974 at samer måtte få institusjonelle og økonomiske muligheter for selv å utføre forskning.<sup>39</sup> Egne institusjoner var imidlertid ikke nok, for dersom disse institusjonene kun ble strukturer uten innhold, kunne de virke marginaliserende og etablere en form for institusjonalisering av den eksisterende asymmetrien mellom majoritet og minoritet, hevdet han.<sup>40</sup> I tillegg til institusjoner mente han derfor at det var viktig å stille spørsmål om hvilke kunnskaper og forståelser som skulle ligge til grunn for institusjonenes arbeid. Keskitalos svar på spørsmålet var at det finnes fenomener i samisk kultur som ikke er tilgjengelige og ikke kan beskrives av andre enn de som selv er medlemmer av gruppen. Derfor hevdet han at samer selv må være de som forsker på samiske forhold.<sup>41</sup>

Keskitalos utsagn har blitt tolket som at han ikke bare argumenterer for et eget samisk vitenskapsparadigme, og en egen metodologi, bygd på en samisk teori om kunnskap og samisk epistemologi, men også at han definerer samisk vitenskap som et kultur-bundet fenomen.<sup>42</sup> Keskitalo reiser to viktige spørsmål. Det ene spørsmålet er hvordan samisk forskning og forskning på samiske forhold skal

---

<sup>38</sup> Vigdis Stordahl. 2008. "Nation Building Through Knowledge Building: The Discourse of Sami Higher Education and Research in Norway", *Indigenous Peoples: Self-determination Knowledge Indigeneity*, Henry Minde (red.), Delft: Eburon Academic Publishers, s. 249.

<sup>39</sup> Foredraget ble holdt på det syvende Nordisk etnografmøte i Tromsø 29. August 1974. Teksten ble siden publisert av Tromsø Museum i *Acta Borealia, B. Humanoria*, nr. 13, 1976. I 1994 ble teksten utgitt på nytt i *Diedut* nr. 7, 1994.

<sup>40</sup> Alf Isak Keskitalo. 1994. "Research as an Inter-Ethnic Relation", *Diedut* nr. 7, s. 22.

<sup>41</sup> Ibid, s. 24.

<sup>42</sup> Stordahl 2008, s. 257.

forholde seg til ulike vitenskapsparadigmer. Det andre spørsmålet er hvem som kan utføre samisk forskning og forskning på samiske forhold.

### **Prinsipper for urfolksforskning og samisk forskning**

Spørsmålene Keskitalo stiller når det gjelder samisk forskning, er de samme spørsmålene som både andre urfolk og andre marginaliserte grupper har stilt til prinsipper for forskning. Spørsmålene inneholder en kritikk av et eurosentrisk verdensbilde og konsekvensene dette har fått for forskning. Sett fra den kolonisertes og fra urfolks perspektiv, har begrepet forskning vært forbundet med europeisk imperialisme og kolonialisme.<sup>43</sup> Edward Said refererer til den eurosentriske konstruksjonen av et skille mellom Orienten, som stedet for de andre og Occidenten, hvor vi befinner oss. Konstruksjonen av skillet har vært en vestlig måte å legitimere makt og autoritet overfor de andre på. Forskning har blitt brukt som redskap for å bekrefte, legitimere og understreke skillet, hevder han.<sup>44</sup>

Frenologiens interesse for samiske hodeskaller, både døde og levende, vil være et nærliggende eksempel på forskning som skulle bekrefte skillet mellom vi og de andre.<sup>45</sup> Men også tekster om samisk kunst, som eksempelet med Harry Fetts artikkel viser, legger vekt på annenheten. Teksten konstruerer, som tidligere nevnt, et skille mellom samisk kunst og annen kunst som fungerer marginaliserende.

Urfolksmetodologien innebærer kritikk av eurosentriske perspektiv, og tar for gitt at urfolks filosofier og kunnskaper er rasjonelle og at de er mulige å artikulere. Dette innebærer at urfolk har en logisk måte å forstå og systematisere verden på. Deres forståelseshorisont er basert i deres egen erkjennelsesteori og epistemologi. Derfor har også urfolks måte å forstå verden på en selvsagt plass i akademia. Dette innebærer en forståelse av urfolks filosofier – ikke som rare ting

---

<sup>43</sup> Linda Tuhiwai Smith. 2004. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, [1999], London/New York: Zed Books, s. 1.

<sup>44</sup> Edward Said. 1991. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, [1978], London: Penguin Books, s. 2f.

<sup>45</sup> Om frenologisk forskning på samer, se Nils M. Knutsen og Per Posti. 2002. *La Recherche: En ekspedisjon mot Nord*, Tromsø: Angelica, s. 118–123.

folk har trodd på tidligere – men som verktøy for forskning og utvikling av ny kunnskap.<sup>46</sup> Med dette som utgangspunkt, kan urfolksmetodologi beskrives som metoder hentet fra tradisjoner og epistemologier som finnes hos urfolk. Tradisjoner og epistemologier omfatter viten om kosmologier, verdier, kulturelle forestillinger og nettverk av relasjoner og forbindelser som eksisterer innenfor de enkelte urfolkssamfunn.<sup>47</sup>

Den samiske forskeren Jelena Porsanger hevder at urfolksmetodologier hjelper til med å stille forskningsspørsmål som er relevante for urfolk. Hensikten er å sikre at forskning på urfolksspørsmål blir utført på en respektfull, etisk, deltagende, anvendbar og fordelaktig form, sett fra urfolkssynspunkt.<sup>48</sup> Med grunnlag i prinsipper formulert av maori og forsker Linda Tuhiwai Smith, som er en ledende teoretiker på dekolonisering og urfolksmetodologi på New Zealand, mener Porsanger at urfolksmetodologier bør utformes slik at de:

- Beskytter urfolkskunnskap fra mistolking og misbruk.
- Demystifiserer kunnskap om urfolk.
- Forteller urfolks historier med deres egen stemme.
- Krediterer de virkelige eierne av urfolkskunnskap.
- Kommuniserer resultatene av forskninga tilbake til eierne av kunnskapen for slik å støtte dem i kampen for å være subjekter heller enn objekter for forskning og for at de på slikt grunnlag kan ta avgjørelser som gjelder egen samtid og framtid og bestemme egen plassering i verden.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Eva Marie Garroutte. 2003. *Real Indians: Identity and the Survival of Native America*, Ewing, NJ: University of California Press, s. 113.

<sup>47</sup> Norman K. Denzin og Yvonna S. Lincoln. 2008. "Preface", *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*, Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, Linda Tuhiwai Smith (red.), Thousand Oaks, Cal./New Dehli/London/Singapore: SAGE Publications 2008, s. x.

<sup>48</sup> Jelena Porsanger. 2005. *Bassejoga čáhci: Gáldut nuortasámiid eamioskkoldaga birra álgoálbmotmetodologiijaid olis*, Dr.art.-gráda dutkamuš, Tromsø: Romssa universitehta, humanisttalaš fakultehta, s. 12.

<sup>49</sup> Smith 2004, s. 10ff.

Ved å følge disse metodologiske prinsippene, vil urfolksforskninga styrke urfolks identitet, noe som igjen vil styrke urfolks mulighet til å bli selvstendige – ikke bare rettslig, politisk og økonomisk – men først og fremst intellektuelt.<sup>50</sup>

En annen samisk forsker, Rauna Kuokkanen, hevder at urfolksforskning ikke bare dreier seg om en egen metodologi, men også om et eget vitenskapsparadigme. Hun hevder at et urfolksparadigme er en måte å dekolonisere urfolks tanker på gjennom å sette egne kulturelle verdier og praksiser i sentrum, samt å plassere urfolk og deres spørsmål inn i dominante vitenskapsdiskurser som til nå har degradert urfolk til marginale posisjoner.<sup>51</sup>

Blant samiske forskere har den vitenskapsteoretiske debatten om samisk forskning og forskning på samiske forhold pågått kontinuerlig siden Keskitalo reiste spørsmålet på 1970-tallet. Samfunnsviteren Vigdis Stordahl stiller spørsmål ved om det egentlig er snakk om en egen metodologi eller et eget vitenskapsparadigme, men heller er snakk om hvilket perspektiv som ligger til grunn for forskninga. Hun advarer mot at samisk forskning som politisk virkemiddel i nasjonsbygging kan havne i den essensialistiske fella og avskjære muligheter for akademisk dialog med resten av verden. Slik forskning kan bli god politikk, men risikerer samtidig å bli dårlig forskning, antyder hun.<sup>52</sup>

Filosofen Nils Oskal stiller spørsmål ved om det er mulig, rent vitenskapelig, å utvikle metodologi på grunnlag av epistemologi, og om det er mulig å rettferdiggjøre en bestemt metodologi for samisk forskning som samtidig antas å ha en á priori holdbarhet. Han hevder at det som trengs i samisk forskning og forskning på samiske forhold er vitenskapelig ydmykhet, åpenhet og mot, heller enn etablering av nye ortodoksier.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Jelena Porsanger. 2004. "An Essay About Indigenous Methodology", *Nordlit: Special Issue on Northern Minorities*, nr. 15, 2004, s. 117. <http://uit.no/getfile.php?PageId=977&FileId=188> lest 23.02.2010.

<sup>51</sup> Rauna Kuokkanen. 2000. "Toward an Indigenous Paradigm From a Sami Perspective", *The Canadian Journal of Native Studies* XX, nr. 2, s. 412.

<sup>52</sup> Stordahl 2008, s. 262f.

<sup>53</sup> Nils Oskal. 2008. "The Question of Methodology in Indigenous Research: A Philosophical Exposition", *Indigenous Peoples: Self-determination Knowledge Indigeneity*, Henry Minde (red.), Delft: Eburon Academic Publishers, s. 344.

Freires ideer om folks egen forståelseshorisont og kunnskap som redskap i en frigjøringsprosess, stiller imidlertid ingen av de samiske forskerne spørsmål ved. Den vitenskapsteoretiske debatten blant samiske forskere dreier seg heller om hva denne kunnskapen omfatter og hvordan den kan anvendes i prosessen.

### **Urfolksmetodologi i praksis**

Enkelte samiske forskere har forsøkt å anvende urfolksmetodologi ved å ta i bruk sin egen kunnskap og kulturkompetanse i forskning innenfor vestlige vitenskapsparadigmer. Ett eksempel på forsøk med denne strategien, er duojár og forsker Maja Dunfjeld som har forsket på duodji som et kunsthistorisk felt. I sitt doktorgradsarbeid anvendte hun egen og andres traderte kunnskaper i sin tolkning av form og innhold i sørsamisk ornamentikk.<sup>54</sup> En av metodene hun benyttet seg av, var samtaler med ulike informanter. Fortellingene som kom ut av samtalene ble lagt til grunn som empiri for fortolkning av ornamentikken. Dunfjeld brøt på den måten ned flere skiller som vestlige vitenskapsparadigmer har konstruert i en hierarkisering av ulike kunnskapsformer, en hierarkisering mange i dag stiller spørsmålstegn ved.<sup>55</sup> Ett skille er konstruert mellom historier (*stories*) og historien (*history*), altså mellom folks egne fortellinger, som var det Dunfjeld benyttet, og historien som empirisk vitenskap. Andre konstruerte skiller, som mellom høy og lav kultur, mellom objektiv og subjektiv kunnskap og mellom det hellige og det profane, brytes også ned i avhandlingen.<sup>56</sup>

Andre eksempler på hvordan samiske forskere anvender urfolksmetodologi er litteraturforsker Harald Gaskis arbeid med å anvende terminologi fra joiketekster i litterær analyse. I en lesning av Nils-Aslak Valkeapääs tekster *Ruoktu váimmus* (*Vindens veier*) og *Beaivi, áhčážan* (*Solen min far*), forklarer han med utgangspunkt i sine kunnskaper om samisk språk og kultur, hvordan et dikt kan

---

<sup>54</sup> Dunfjeld 2001, s. 23.

<sup>55</sup> T. Minh-ha Trinh. 1998. *Women, Native, Other*, Bloomington: Indiana University Press, s. 125.

<sup>56</sup> Dunfjeld 2001, s. 13–51.

representere en reinsdyrflokk på flytting og hvordan innholdet i tekstene har relevans og betydning for urfolk i dag.<sup>57</sup>

Den amerikanske urfolksforskeren Dale Turner hevder at urfolksforskere og intellektuelle ikke bare skal være opptatt av forskning på og i egen kultur, men også må spille en kritisk rolle i forhold til å dekonstruere de vestlige eller europeiske filosofier som har fått en hegemonisk posisjon som følge av kolonialismen. Han definerer tre ulike felt som urfolksforskere kan operere på i forhold til hegemoniet. Ett felt er praktisering av urfolksfilosofi, et annet å anvende europeisk filosofi slik den brukes i hegemoniske diskurser. Det tredje feltet er å anvende europeisk filosofi for å forsvare urfolks rettigheter. Turner kaller de som opererer i det tredje feltet for ordkrigere.<sup>58</sup>

Ordkrigernes oppgave er å være en form for dobbeltagenter med kunnskaper og forankringer både i eget urfolkssamfunn og i det Turner kaller det europeiske samfunnet. Målet med deres virksomhet er ikke å føre en dialog mellom de to samfunnene for å nå fram til en forsoning, eller som Turner sier; en fredspipe, men heller å anvende kunnskapen både som filosofisk øvelse og som politisk aktivitet. Ordkrigerne må anvende europeisk filosofi kritisk for å vise hvordan denne filosofien har marginalisert og ignorert urfolks stemmer, hevder Turner. Dette innebærer at ordkrigerne blant annet må utforske kolonialismen som en viktig del av urfolks felles erfaringer i et intellektuelt urfolksfellesskap, og anvende europeernes egne våpen og idéhistorie i en indre dekonstruksjon av kolonialismen. Denne utforskingen kan foregå i en dialog mellom intellektuelle urfolk og ikke-urfolksforskere og kan føre til det Turner kaller en kritisk urfolksfilosofi.<sup>59</sup>

I tillegg til å være en kritikk av det vestlige, eurosentriske vitenskapsparadigme, er urfolksmetodologi også et verktøy i kampen for selvstyre

---

<sup>57</sup> Harald Gaski. 2008a. "Nils-Aslak Valkeapää: "Indigenous Voice and Multimedia Artist", *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples*. vol. 4, No. 2, 2008, s. 156. Nils-Aslak Valkeapää. 1985. *Ruokto váimmus*, Guovdageaidnu: DAT, og Nils Aslak Valkeapää og Esa Kotilainen. 1988. *Beaivi, áhčážan*, Guovdageaidnu: DAT.

<sup>58</sup> Dale Turner. 2006. *This Is Not a Peace Pipe: Towards a Critical Indigenous Philosophy*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, s. 96.

<sup>59</sup> Turner 2006, s. 101.



og selvhevdelse og for frihet fra undertrykkelse, som Freire formulerte det. Selvstyre for urfolk berører en rekke ulike spørsmål. De demokratiske rettigheter samer får ved å stå i samemantallet er bare en side av saken. I tillegg forutsetter et reelt selvstyre retten til å vedlikeholde uttrykk for kulturelle praksiser. En slik rett inkluderer at man også får tilbake sine spirituelle og intellektuelle områder.<sup>60</sup>

Med den negative erfaring som finnes både hos samer og andre urfolk med forskning slik den har vært praktisert, er det ikke til å undres over at også forskningsprosjektet om samisk kunst, finansiert av NFR, hvor mitt doktorgradsprosjektet inngår, blir møtt med skepsis. Tidligere leder i Samisk kunstnerråd, Mattis Hætta, uttalte til NRK Sámi Radio at det var galt at utenforstående skulle begynne å vurdere og skrive om samisk kunst, da nyheten om bevilgningen fra NFR på 8,2 millioner til forskning på samisk kunst ble omtalt i media. Forskningsprosjektet kunne spre feil informasjon om den samiske kunsten, som i neste omgang ble godtatt av storsamfunnet, hevdet han.<sup>61</sup> Skepsisen er velbegrunnet ut fra historiske erfaringer samer har med forskning. En utfordring for prosjektet blir å vise at ikke all forskning på urfolk eller på samisk kunst sprer feil informasjon, men heller søker å utvikle kunnskap i dialog med det samiske kunnskapssystemet, en kunnskap som i neste omgang kan legge grunn for ordkrigernes arbeid.

### **Hvem kan være samisk forsker?**

Alf Isak Keskitalo ved Nordisk samisk institutt i Kautokeino hevdet, som allerede nevnt, på 1970-tallet at samisk forskning og forskning på samiske forhold bare kunne utføres av de som selv var samer. Norman K. Denzin og Yvonna S. Lincoln definerer urfolksmetodologi på samme måte; som forskning utført av og for urfolk selv.<sup>62</sup> Jelena Porsanger inntar en annen posisjon, og hevder at urfolksmetodologi om nødvendig, både kan inneholde ikke-urfolks teoretiske tilnærminger, og at

---

<sup>60</sup> Kuokkanen 2000, s. 412.

<sup>61</sup> NRK Sámi Radio 28.10.2008, [www.nrk.no/kanal/nrk\\_sami\\_radio/1.6284451](http://www.nrk.no/kanal/nrk_sami_radio/1.6284451) lest 30.10. 2008.

<sup>62</sup> Denzin og Lincoln 2008, s. x.

forskere som selv ikke tilhører urfolksgruppen kan utføre forskning basert på urfolksmetodologi. Hun bruker to samiske begreper for å forklare ulike forbindelser mellom forsker og forskningsmateriale. *Gaskavuohta* er selve forbindelsen som må være et gjensidig forhold mellom to subjektposisjoner. *Oktavuohta* er et mangfold av forbindelser og kulturelt betingede insider – outsider relasjoner som skaper ulike former for fellesskap og samhørighet mellom forsker og urfolk.<sup>63</sup>

Inspirert av den afroamerikanske sosiologen James A. Banks kategorier for krysskulturelle forskere, identifiserer Porsanger tre posisjoner for en samisk forsker.<sup>64</sup> Den første posisjonen er den interne insider; en forsker som selv er oppvokst i det urfolkssamfunnet hun forsker i. Både Keskitalos, Denzins og Lincolns forsker må befinne seg i denne gruppen. Dunfjeld og Gaski tilhører denne gruppen. Den andre posisjonen er en ekstern insider som selv er same, men fra en annen samisk gruppe enn hun forsker i. Dunfjeld som forsker i nordsamisk duodji, ville hatt denne posisjonen. Tredje posisjon er en urfolks outsider. Hun er av samisk avstamning, men har vokst opp enten under sterk assimilering eller ikke lært den kunnskapen som finnes i samfunnet hun tilhører fra fødselen av.

Porsanger identifiserer også en fjerde posisjon, som hun kaller en intern outsider. En slik posisjon er posisjonen til en forsker som selv kommer fra et sted utenfor det samiske samfunnet. Denne forskeren kan oppnå posisjonen intern outsider gjennom opplæring og samarbeid som skaffer henne kunnskap og ferdigheter som er nødvendige for studien og for forståelsen av verdier, tro, perspektiver og tilnærminger til det samfunn hun skal studere. Den interne outsiders opprinnelige outsiderstilling vil forbli en del av hennes status i større eller mindre grad, men den oppnådde interne kunnskapen vil kunne være en døråpner inn til det hun skal studere.

Den interne insider, den eksterne insider og den interne outsiders opererer alle innenfor samiske *oktavuohta* -forbindelser i en form for fellesskap.

---

<sup>63</sup> Porsanger 2005, s. 41. Se også Smith 2004, s. 5.

<sup>64</sup> Se James A. Banks. 1998. "The Lives and Values of Researchers: Implications for Educating Citizens in a Multicultural Society", *Educational Researcher*, vol. 27, nr. 7, s. 4–14.

Urfolksoutsideren er i stor grad utenfor slike forbindelser, og i forskningsarbeidet må hun derfor inngå i slike forbindelser på samme måte som enhver annen outsider.<sup>65</sup>

Samisk forskning og forskning på samiske forhold stiller altså noen krav til forskerens egen relasjon til urfolket og til at *gaskavuolta* mellom forsker og urfolk er et forhold mellom gjensidige subjektposisjoner. Jeg kan derfor ikke komme utenom å reflektere over min egen posisjon og forståelseshorisont som forsker på samisk kunst. Hvor befinner jeg meg, både i forhold til lovbestemt, formell tilhørighet og i forhold til de fire posisjonene Porsanger definerer?

### **Er jeg en insider eller outsider som forsker?**

Urfolk har definert tilhørighet og legitimitet på ulike måter. I Norge er tilhørighet til den samiske urbefolkningen i lovverket definert ut fra formelle, objektive kriterier som avstamning og språk.<sup>66</sup> Alle som har samisk som dagligspråk, eller kan dokumentere at en av forfedrene i en av tre generasjoner bakover snakka samisk, kan melde seg inn i samemanntallet. Det samme kan barn av medlemmer av samemanntallet. I tillegg må den som søker om å bli oppført i manntallet, oppfylle et subjektivt kriterium; de må oppfatte seg selv som samer. Både objektive og subjektive kriterier må oppfylles for å være kvalifisert for å stå i manntallet.<sup>67</sup>

Medlemmer av samemanntallet er samer i juridisk forstand, og har stemmerett ved sametingsvalget. Mange som oppfyller de objektive kriteriene, velger allikevel å stå utenfor manntallet fordi de ikke oppfatter seg som samer. Andre oppfyller ikke de objektive kriteriene, men kan allikevel føle seg som samer. De står også utenfor manntallet. Alle i samemanntallet er altså samer, men alle samer er ikke i samemanntallet.

---

<sup>65</sup> Porsanger 2005, s. 42.

<sup>66</sup> Slik det er definert i *Lov om Sametinget og andre samiske rettsforhold* (Sameloven). Vedtatt 1987. [www.lovdatab.no/cgi-wift/wiftldles?doc=/usr/www/lovdatab/all/nl-20050617-085.html&dep=alle&kort+.+titt=finnmarksloven&](http://www.lovdatab.no/cgi-wift/wiftldles?doc=/usr/www/lovdatab/all/nl-20050617-085.html&dep=alle&kort+.+titt=finnmarksloven&)

<sup>67</sup> <http://www.sametinget.no/artikkel.aspx?Mid1=1&Aid=57&back=1>

Jeg vet at mine foreldre og besteforeldre ikke har snakka samisk. Om noen av mine oldeforeldre gjorde det, vet jeg ikke. De fleste av mine oldeforeldre var født og levde i det sørsamiske området i Nord-Trøndelag og Nordland. En oldemor kom fra det lulesamiske området i Vesterålen. Så vidt jeg vet, var de bofaste og levde av naturen som jordbrukere, sankere, jegere og fiskere. Flere av dem var også dyktige håndverkere. På deres tid hadde kristen misjonering, fornorsking og bureising pågått i flere hundre år. Samisk tilhørighet for andre enn dem som drev nomadisk reindrift i disse områdene, er derfor underkommunisert og glemt i stor grad. Noen av mine oldeforeldre kan ha hatt samisk som hjemmespråk, eller de kan ha hatt foreldre eller besteforeldre som hadde det, men jeg vet ikke verken om det var sann eller ikke var sann.

Besteforeldrene mine flyttet sørover som unge. De flyttet ikke tilbake. Spørsmålet jeg stiller, er om funn av samisk blod eller språk hos mine forfedre eller -mødre, hadde gjort meg til en annen en den jeg er, eller hadde vært bestemmende for min forståelseshorisont i forskning på samisk kunst. Jeg tror ikke det.

Det er altså mulig at jeg har et samisk opphav og derfor befinner meg i kategorien urfolks outsider. Som forsker setter denne posisjonen meg utenfor *oktavuohta* -relasjoner i det samiske samfunnet. Derfor anser jeg de subjektive erfaringene jeg har fra mitt eget liv for å være viktigere, og ikke minst sannere og bestemmende for min forståelseshorisont og for min relasjon eller *gaskavuohhta* som forsker på samisk kunst, enn min genealogi.

Jeg er født og oppvokst på Østlandet, snakker østlandsdialekt og har tidligere studert i hovedstaden. I 1984 flytta jeg til Sápmi og har bodd her siden. Da jeg flytta til Sápmi, var samespørsmålet i Norge satt på den politiske dagsorden. Altaaksjonene som pågikk fra 1971 til 1983, brakte den globale problemstillingen om forholdet mellom kolonier og kolonimakter langt inn over våre norske dørstokker. Det gjaldt ikke lengre de andre, langt borte, men oss. For en politisk aktivist som meg, var det blant annet ut fra en nysgjerrighet på dette spørsmålet, at jeg flytta fra sør til Sápmi i nord. Kunnskaper om Paulo Freires pedagogikk hadde jeg med meg i bagasjen som del av en pedagogisk utdanning og politisk

skolering på 1970-tallet. Min motivasjon var altså ikke så forskjellig fra motivasjonen til mange andre som har reist fra sør til nord; nysgjerrighet og oppriktig interesse.

Jeg søkte og fikk jobb midt i Finnmark, på et sted hvor kartet over området hadde samiske navn på alle bygder, fjell, fjorder og vann. Det må være i Sápmi, tenkte jeg, selv om det var et sted jeg aldri hadde hørt om. Da jeg flytta fra sør til nord visste jeg lite om hva jeg ville møte og hadde ingen planer om hvor lenge jeg skulle bli.

Folk møtte meg med en blanding av skepsis og nysgjerrighet. For å teste og terge meg, stilte mange spørsmålet; hvor lenge skal du bli? Når skal du reise? Underforstått at jeg egentlig hørte til et annet sted, at jeg var en fremmed. Dessuten var spørsmålet basert på erfaringa folk hadde med utdanna søringer; de kom – og de reiste igjen. Selv om jeg etter kort tid trivdes og opplevde en sterk tilhørighet, kunne jeg også føle meg både fremmed og dum. Folk kunne gjøre narr av meg når jeg kledde meg for tynt i kulda, venta på vårvarme i mai, lurte på hvorfor ikke folk var stolte av å være samiske eller ikke snakka samisk med ungene sine, men jeg flytta ikke sørover igjen.

Etter hvert fikk jeg klær som passa klimaet. En nabo sydde skaller til meg, en annen ga meg gistát (reinskinnsvotter), en tredje vevde bånd til skallene og viste meg hvordan jeg skulle kle dem på meg. Ullvotter og sokker av hjemmespunnet ull hørte også med. All denne omsorgen, gjestfriheten og gavmildheten dreide seg ikke bare om at jeg ikke skulle fryse, men det handlet også om å dele en kunnskap med meg og var samtidig en måte for mine nye venner å gjøre meg til sin gjest ved å gi meg en form for markører som knytta meg til dem.

En gang jeg kom til ei samisk bygd hvor ingen kjente meg fra før, opplevde jeg akkurat det. Vennene jeg var sammen med tok meg med til sine venner. Etter at vi hadde hilst, ble vertskapet stille, mens de så nøye på gjesten fra topp til tå.

–Du kommer fra Porsanger, sa den ene.

–Ja, sa jeg.

-Det er der de syr skallene på den måten, sa den andre. Er det Biret Ánne som har sydd til deg?

-Ja, svarte jeg, men lurte på hvordan hun visste det. Mange sydde skaller og jeg så ikke forskjellen.

- I hennes siida har mange dyr akkurat den gråfargen, fikk jeg til svar på mine tanker.

Jeg skjønnte etter hvert at alt jeg hadde fått for å kle på meg i kulda ikke bare skulle holde meg varm, men hadde en helt bestemt betydning. Klærne fortalte nemlig noe om hvor jeg kom fra, og hvem som hadde laget klærne. Dermed fortalte også klærne noe om hvilket nettverk jeg tilhørte, hvem sin gjest jeg var. De som kjente kodene kunne lese mye om meg og min plass på denne jorda. Utstyrt med disse markørene var jeg allikevel ikke fremmed når jeg kom til en fremmed bygd. Noen hadde satt et visittkort rundt føttene og på hendene mine. Jeg fikk erfare at det fantes en kunnskap på tvers av bygder, over store avstander, om hverandre og om vaner og farger på skinn, som jeg ikke visste noe om, men som jeg forsto at jeg allikevel var en del av og inkludert i – som gjest.

Å få være en gjest omfattet av det kunnskapsuniverset, følte som den store gaven. Med fare for å eksotisere hendelsen, vil jeg allikevel si at erkjennelsen ga meg en ro og følelse av trygghet i kjøkkenet til mine venners venner som jeg sjelden hadde kjent blant folk med samme bakgrunn og kunnskaper som meg selv. Jeg lærte sikkert noen av kodene som de brukte etter hvert, men hadde samtidig en sterk fornemmelse av at denne kunnskapen og måten å lese verden på ikke var noe jeg skulle spørre om eller forsøke å utforske. Jeg kunne være i det, som den jeg var, motta gjestfriheten, men kunne ikke selv være den som iverksatte og anvendte slik kunnskap. Det fantes også klare grenser for hvilke markører jeg kunne bruke. Kofta var for eksempel utelukket. Jeg kunne ikke bære kofte, men jeg kunne lære å sy kofte til mine barn. De vokste opp i Sápmi, de var ikke gjester og kunne kle seg i kofte.

Tilstedeværelsen av en ikke-materiell og åndelig verden opplevde jeg som en selvfølgelig del av hverdagslivet til folk. Ingen forklarte meg hvorfor

månefasene styrte når ulike aktiviteter kunne foregå og når de ikke kunne foregå, sånn var det bare. At det fantes steder hvor du kunne bygge hus og hvor du ikke kunne, var bestemt av andre ting enn kommunale reguleringsplaner. Jeg opplevde at folk kunne stoppe både blod og tårer, og jeg har sett hva enkelte gjør når de sløyer fangsten etter å ha dratt laksegarn i sjøen. Det jeg så var kanskje ikke helt i tråd med mattilsynets regler, men var basert i et helt annet regelverk. Jeg har også sett hva tvangsforforskning har ført til av selvforakt og utrygghet, og hvor redde folk kan bli for ikke å være bra nok. Jeg har sett styrken som vokser i folk som frigjør seg fra fornedrelse og undertrykking.

Alt jeg har lært og erfart i livet i Sápmi, preger meg som menneske. Jeg tviler på at en bekreftelse på et blodsband som kunne gjort meg til same i objektiv forstand, ville hatt samme sterke innflytelse. I følge formale definisjoner er jeg altså ikke en samisk forsker, men livet jeg har levd i Sápmi har gitt meg noen erfaringer og kunnskaper om et samisk kunnskapsunivers, menneskesyn og åndelighet som for alltid vil prege meg. Etter Porsangers gruppering av posisjoner, gir mine erfaringer meg en *gaskavuohhta* som intern outsider. Men la meg presisere – dette gjør meg ikke til en bedre forsker enn andre forskere på feltet – det gir meg plass innenfor et *oktavuohta* som både åpner og lukker dører.

Livet i Sápmi har også vist meg at Keskitalo har rett i at det finnes enkelte koder, kunnskaper og erfaringer som er eksklusivt samiske, og som jeg aldri vil få tilgang til som intern outsider. En kode jeg kunne fått tilgang til er språket, som jeg ikke har lært. Men selv om jeg hadde lært språket, vet jeg at det ville vært en kjerne, en form for intertekstualitet som Harald Gaski kaller det, et samisk arvesølv som ingen noensinne ville ha delt med meg.<sup>68</sup> Gjestfrihet har sine begrensninger. Det har jeg både stor forståelse og respekt for.

At det finnes et perspektiv på samisk forskning som er forbeholdt forskere som selv er samisk, vil jeg forstå og respektere på samme måten. Å gjøre forsøk på å anvende et urfolksmetodologisk perspektiv på samisk samtidskunst som en intern outsider, ville være som om jeg tok på meg kofta. Det ville være å trække

---

<sup>68</sup> Harald Gaski. 2008b. " Yoik: Sami Music in a Global World", *Indigenous Peoples: Self-determination: Knowledge: Indigeniety*, Henry Minde et al. (red.), Delft: Eburon, s. 351.

over grenser som ingen forteller om, men som jeg har erfart at finnes. Som gjest kan du rydde av bordet etter et måltid, men du begynner ikke å rydde i skapet hos vertskapet, eller fortelle hvor skapet skal stå. Et indigenistisk perspektiv kan jeg derfor heller ikke anvende på samisk samtidskunst.

### **De forskningsetiske utfordringene**

Et indigenistisk perspektiv på samisk samtidskunst er jeg altså utelukket fra, men de forskningsetiske utfordringene som dette perspektivet byr på er allikevel gyldige. Urfolk i Australia, Aotearoa/New Zealand, USA og Canada krever at forskning på urfolk skal skje i samarbeid med og etter konsultasjon med urfolk. Mange forskningsinstitusjoner krever dessuten at forskeren må redegjøre for sin egen forskningsetikk for å få sitt forskningsprosjekt godkjent. Dette gjelder uansett hva det forskes på ved de fleste universiteter i New Zealand, Australia, Canada og USA, og i særdeleshet når det gjelder forskning som angår urfolk.<sup>69</sup>

Slike formelle krav til forskningsetikk i forhold til samisk forskning finnes ikke i Norge. De uformelle imperativer finnes allikevel til samisk forskning og til forskning på samiske forhold eller samisk kunst. Jeg anser urfolksmetodologi for å være både en legitim kritikk av et vestlig vitenskapsparadigme og en strategi for samisk selvstyre og frihet fra undertrykking. Hvilke forskningsetiske utfordringer står jeg da overfor i forskning på samisk kunst?

For Paulo Freire var dialogen grunnlag for all læring, og altså for å komme til nye erkjennelser og ny kunnskap.<sup>70</sup> Nødvendigheten av dialog ligger også bak Linda Tuhiwai Smiths formuleringer av kritiske spørsmål som ofte stilles til forskere i urfolksdiskurser. Hvem eier forskningen? Hvilke interesser tjener den? Hvordan vil resultatene publiseres?<sup>71</sup> I forlengelsen av disse spørsmålene stilles det også krav om at resultatene av forskningen skal tilbakeføres til og gjøres tilgjengelig for samfunnet og personer som har deltatt i prosjektet. For å svare på de kritiske spørsmålene Smith formulerer og å være i stand til å tilbakeføre

---

<sup>69</sup> Porsanger 2004, s. 115.

<sup>70</sup> Freire 2003, s. 61-101.

<sup>71</sup> Smith 2004, s. 10.



resultater, må forskeren være i en form for gjensidig dialog. Denne dialogen er ikke alltid enkel, og jeg har selv fått erfare det Linda T. Smith understreker overfor egne forskere hun veileder; at urfolksforskning er en ydmyk og samtidig kan være en ydmykende aktivitet.<sup>72</sup>

Dialogen oppfatter jeg ikke først og fremst som en form for politisk eller metodisk korrekthet, men som et metodisk verktøy som gir meg informasjon basert på tillit som ellers ville vært utilgjengelig. Akkurat som at skallene mine i sin tid skapte en dialog mellom meg og andre og fortalte noe om min plass på kloden for de som kunne lese kodene, åpner dialogen for en muntlig kommunikasjon hvor det som fortelles og snakkes om ikke styres av forskerens spørreskjema, men heller av gjensidig nysgjerrighet.

Å spørre direkte, strukturerte spørsmål er ikke en del av tradisjonelle samiske koder for kommunikasjon, mens historiefortelling og uformell konversasjon er en del av det tradisjonelle kunnskapssystemet og også en viktig del av kommunikasjonssystemet.<sup>73</sup> Samtalene jeg har hatt med fire kunstnere, er en del av dette prosjektets utforskning av samisk samtidskunst, og er samtidig en måte å være i dialog med de samiske kunstnerne på som inngår i prosjektet.

For å oppsummere mitt forskningsetiske ståsted vil jeg si at det baserer seg på "The Four R's – Respect, Relevance, Reciprocity, Responsibility" slik de er formulert som prinsipper for høyere utdanning for urfolk i Canada og USA.<sup>74</sup> Dette innebærer at jeg i arbeidet vil vise respekt for det materialet jeg arbeider med og de menneskene jeg er i dialog med. Forskninga skal ha relevans i forhold til problemstillinger som er aktuelle i samisk kunst. Jeg søker en gjensidighet gjennom dialog med både kunstnere og andre aktører innenfor samisk kunst og samisk forskning, og vil sørge for at forskninga blir ført tilbake til og kan anvendes av dem som søker slik kunnskap. Det betyr at jeg står i en dialog med de samiske

---

<sup>72</sup> Ibid, s. 5.

<sup>73</sup> Elina Helander og Kaarina Kailo. 1998. "No beginning, No End", *No Beginning, No End: The Sami Speak Up*, Elina Helander og Kaarina Kailo (red.), *Circumpolar Research Series* nr. 5, s. 11.

<sup>74</sup> Verna J. Kirkness og Ray Barnardt. 2001. "First Nations and Higher Education: The Four R's – Respect, Relevance, Reciprocity, Responsibility", *Alaska Native Knowledge Network*, s. 1. <http://www.ankn.uaf.edu/IEW/winhec/FourRs2ndEd.html>

lest 16.02.10.

kunstnerne jeg skriver om, med andre samiske forskere og med de institusjonene som forvalter samisk kunst; Sámi Dáiddaguovddáš / Samisk Kunstnersenter (SDG) og Riddu Duottar Museat (RDM).<sup>75</sup> Ansvarlighet innebærer en erkjennelse av at det er mitt ansvar å forvalte den kunnskapen jeg besitter og utvikler som forsker, og samtidig være villig til å ta den risikoen som kan følge.

Som forsker fra en intern outsiderposisjon vil jeg også forsøke å opptre på en måte som gjør meg fortjent til *oktavuohta* relasjonene gjennom prinsippene som Nils Oskal mener bør ligge til grunn for samisk forskning; vitenskapelig ydmykhet, åpenhet og mot – ikke etablering av nye ortodoksier.<sup>76</sup>

#### **1.3.4 Samisk samtidskunst som kritikk – en politisering**

Av de fire kontekstualiseringene av utsmykkinga i Láhpoluoppal og perspektivene de representerer, står ett alternativ igjen; samisk samtidskunst som en samtidskunstpraksis. Dette er også en kunstvitenskapelig kontekst, men ikke en ren estetisering. Lesninga av utsmykkinga i Láhpoluoppal som samtidskunst evner å behandle verket som kunst med politisk innhold, og det tømmes derfor ikke for mening som samisk kunst. Samtidig setter det verket fri fra historiske tradisjoner knyttet til samisk *visuell* kultur.

Dette perspektivet innebærer å kontekstualisere samisk samtidskunst innenfor det kunstvitenskapen kaller modernismen og postmodernismen. Poenget med å lese samisk samtidskunst som en del av modernismen og postmodernismen er ikke å plassere kunstnerisk praksis og verk av samiske kunstnere inn i låste, historiserende epokebegreper som har med form og stil å gjøre, det fører som jeg tidligere har vist til en ren estetisering. Poenget er heller å utforske sider ved samisk samtidskunst i lys av ulike forståelser eller diskurser fra vår tid som også favner kritiske perspektiver på kunst og på kunsthistorie. Kritiske perspektiver

---

<sup>75</sup> Sámi Dáiddaguovddáš/Samisk kunstnersenter (SDG) i Karasjok er Sámi Dáiddačehpiid Searvi/Samiske kunstneres forbunds (SDS) eget galleri og informasjons og formidlingscenter for samiske kunst og kunstnere. Riddu Duottar Museat (RDM), tidligere Sámiid Vuorká-Dávvirat/De samiske samlinger i Karasjok (SVD), forvalter de offentlige innkjøpene av samisk kunst. Et samisk kunstmuseum planlegges i tilknytning til RDM.

<sup>76</sup> Oskal 2008, s. 344.

søker å utfordre og gjerne endre på gjeldende diskurser og maktforhold. Derfor har slike perspektiver også med politiske forhold å gjøre.

Begrepene modernisme, postmodernisme og samtidskunst kan brukes på mange måter. Noen vil kanskje også reagere på eller opponere mot at begrepene kan brukes kritisk. Dette krever en kort forklaring og avgrensning av hvordan begrepene vil anvendes her og hvordan de forholder seg til hverandre.

Det finnes ulike oppfatninger av både avgrensning i tid og innhold når det gjelder begrepene modernisme og postmodernisme. James Elkins nevner fem ulike oppfatninger av modernismens begynnelse. Oppfatningen spenner i tid fra at vi finner modernismens begynnelse i høgnessansen, fra slutten av 1700-tallet, fra generasjonen med Manet og Baudelaire, fra Cézanne og Picasso eller fra Nord-amerikansk abstrakt ekspresjonisme på midten av 1900-tallet.<sup>79</sup> Hvor modernismen avgrenses i tid, vil selvfølgelig være avhengig av hvilke kriterier som legges til grunn for modernisme.

Når det gjelder postmodernismen, vil den i tradisjonell epoketenkning naturlig nok følge etter modernismen, og bety at modernismen er slutt. Rosalind Krauss skriver for eksempel i sine tidlige tekster om at postmodernismen betydde et brudd med modernismen.<sup>80</sup> Dette bruddet blir av andre teoretikere plassert historisk på ulike tidspunkt, fra Duchamps *Fontene* 1917 eller Andy Warhols *Brillo Boxes* 1964. Andre hevder bruddet skjedde med pop-art, performancekunsten på 1960-tallet, land art, eller med den multimediale kunsten.<sup>81</sup> Men var det egentlig snakk om et brudd?

I senere tekster går Krauss bort fra tanken om at postmodernismen betyr brudd med modernismen, og karakteriserer heller postmodernismen som en form for motstand eller kritikk som hele tida finnes innenfor modernismen. Hun nytenker den modernistiske kunstens historie og selvforståelse i tekster hvor hun skriver om den kunstneriske vendingen mot det frastøtende eller abjektale og

---

<sup>79</sup> James Elkins. 2005. *Master Narratives and Their Discontents*, New York/London: Routledge, s. 45–81.

<sup>80</sup> Et eksempel på denne tanken om brudd, se Rosalind Krauss. 1979a. "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8, vår, s. 30–44.

<sup>81</sup> Elkins 2005, s. 85ff.

fascinasjonen ved det skrekkelige som i surrealistisk fotografi.<sup>82</sup> Krauss skriver også om at kunstens politiske potensial etablerer seg igjen med postmodernismen. Hennes poeng er at de nye, postmoderne strømningene ikke må forstås som en motsetning til eller et brudd med modernistisk kunst, men heller kaster lys over glemte eller til og med fortrenkte sider ved den modernistiske kunsten selv.<sup>83</sup>

Elkins støtter denne oppfatningen, og hevder at postmodernismen ikke er navnet på en kunsthistorisk epoke eller periode som neoklassisisme eller postimpresjonisme, men heller en tilstand av motstand som kan reise seg overalt hvor modernistiske ideer finnes. "Postmodernismen arbeider som en sovende sykdom i modernismens kropp; når modernismen fallerer og feiler, så blomstrer postmodernismen", hevder han.<sup>84</sup> Modernismen og postmodernismen kan altså forstås som parallelle diskurser som pågår samtidig og står i et gjensidig og synkront forhold til hverandre.

I drøftinga av et etnifiserende perspektiv på samisk samtidskunst, hevder jeg at kunsthistorien ekskluderer all ikke-vestlig kunst fra sin kanon. Edward Saids kritikk av den vestlige vitenskapen støtter opp om en slik argumentasjon om vestlige vitenskapsparadigmers eurosentrisme.<sup>85</sup> Kunstner og kunstkritiker Rasheed Araeen fremmer en mer spesifikk kritikk av kunstinstitusjonens eurosentrisme og hevder at de andre, altså ikke-hvite, har vært ekskludert fra subjektposisjoner i modernismen og postmodernismen. Denne eksklusjonen er logisk i henhold til selve kjernen i ideen om en eksklusiv europeisk modernitet som etablerer seg ved hjelp av dikotomien mellom oss og de andre, hevder han. Konsekvensen er at kunstnere ikke defineres etter produksjon eller kunstnerisk praksis, men etter posisjon. Det som er avgjørende for om du omfattes av kunstens institusjoner og kunsthistorien er hvor du befinner deg. Om det er i sentrum eller i

---

<sup>82</sup> Se for eksempel Rosalind E. Krauss. 1997. "Jeu Lugubre", *Formless: A User's Guide*, Yves-Alain Bois og Rosalind E. Krauss (red.), New York: Zone Books, s. 109–116.

<sup>83</sup> Kristin Gjesdal. 2002. "Etterord", *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, Oslo: Pax, s. 222.

<sup>84</sup> Elkins 2005, s. 89, forfatterens oversettelse.

<sup>85</sup> Said 1991, s. 3.

periferi.<sup>86</sup> Å skrive om samisk samtidskunst som en modernistisk eller postmodernistisk samtidskunstpraksis ville være en selvmotsigelse i følge denne kritikken.

Men dersom samisk samtidskunst kan leses som at den kaster lys over glemte eller til og med fortrenge sider ved den modernistiske kunsten selv, slik Krauss påstår at postmoderne kunst gjør, eller som det Elkins kaller en tilstand av motstand, vil postmodernisme som kritisk perspektiv være mulig å utprøve i et eksperiment med å skrive fram kunsthistoriske forståelser av samisk samtidskunst.

### **1.3.5 Samtidskunstens heterokroni – en altermodernisme?**

Samtidskunst, altså samtidas kunst, forholder seg til modernismen og postmodernismen på ulike måter, og ikke nødvendigvis som en videre "utvikling". Kunstner, kurator og kunstkritiker Nicolas Bourriaud kuraterte i 2009 en stor utstilling på galleriet Tate Britain i London. På Tate Britains hjemmeside presenteres utstillinga som at den er sammensatt av de fremste britiske samtidskunstnerne og internasjonale kunstnere som arbeider med liknende temaer som de britiske kunstnerne.<sup>87</sup> Utstillinga hadde tittelen *Altermodern*. Utstillingskatalogen har en innledning av Bourriaud hvor han redegjør for tittelen og at den gir navn både til utstillinga og til en ny form for modernisme som er forskjellig fra 1900-tallets modernisme som i hovedsak var et vestlig fenomen. Altermodernitet og dens modernisme er imidlertid ikke en periode etter noe. Den overtar ikke for noe som har vært, og skuer heller ikke tilbake på en tidligere periode. Karakteristisk for den modernismen vi ser i dag er nemlig at den betyr en form for kulturell exodus, en flukt fra begrensningene som fulgte med modernitetens nasjonalisme og vekt på identitet, hevder han.

Dagens kunstnere går på tvers av kulturelle landskap og skaper nye forbindelser, nye uttrykk og former for kommunikasjon, hevder Bourriaud.

---

<sup>86</sup> Rasheed Araeen. 2000. "A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics". *Third Text*, nr. 50, s. 6.

<sup>87</sup> <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/> lest 05.05.2010.

Kunstnerne beveger seg altså i rom, men også i tid, for kunsten i vår tid opererer i og er sammensatt av flere tider samtidig, den er heterokron. Bourriaud hevder videre at for første gang i historien er kunsten i vår tid et resultat av globale dialoger. Sentra finnes ikke og kunsten viser til en erfaring med desorientering som utforsker alle dimensjoner av samtida, trekker linjer i alle retninger og rom. Dette fører til at kunstnerne i dag blir kulturelle nomader, uansett hvor de kommer fra. Det som gjenstår av Baudelaires modell for modernismen er utvilsomt denne formen for flanering som vi kan si at de kulturelle nomadene praktiserer, riktignok i vår tid forvandlet til en teknikk for å skape kreativitet og frambringe kunnskap.<sup>88</sup>

Bourriaud påpeker at i tida etter den kalde krigen er det ideen om globalisering av kunsten som har vært dominerende, og hva kan bedre karakterisere denne perioden enn en samtidig mytifisering av opprinnelse, spør han. Identifikasjon med opprinnelse, eller andre karakteristika som genre, seksuell orientering eller nasjon setter i gang et kraftfullt maskineri, en multikulturalisme som har blitt et system av tildelte meninger og anvisninger på hvor individer har sin plass i et verdens- og verdihierarki. Multikulturalismen reduserte kunstens væren og betydning til utelukkende å dreie seg om identitet. Denne multikulturalistiske versjonen av kulturelt mangfold stiller Bourriaud spørsmål ved, ikke til fordel for en ny universalisme av prinsipper eller en ny modernistisk esperanto, men innenfor en ny, moderne bevegelse basert på heterokroni, en felles tolkning og frihet til utforsking.<sup>89</sup>

I denne bevegelsen finnes ikke faste identiteter knyttet til individer eller territorier. Kunstneren blir til en *homo viator*, en som reiser i tid og mellom steder, som transformerer ideer og tegn, transporterer dem fra et sted til et annet, heller enn å knytte dem til spesifikke steder eller opprinnelser. Bourriaud refererer til utstillinga *Altermodern* og viser at mange kunstnere arbeider i dag i rom og tid preget av forsinkelse. De leker med det anakronistiske, med multitemporalitet – at

---

<sup>88</sup> Nicolas Bourriaud. 2009. "Altermodern", *Altermodern: Tate Triennial*, London: Tate Publishing, s. 20.

<sup>89</sup> Ibidem.

flere lag av tid er tilstede samtidig, eller at det eksisterer en form for time-lag. Målet med dette, hevder Bourriaud, er å vise vår egen samtid, hvor temporaliteter og nivåer av virkelighet er vevet inn i hverandre.

Bourriauds perspektiv på samtidskunsten bryter ned skillene som den hegelianske, eurosentriske kunsthistorien har basert seg på. Samtidskunsten baserer seg ikke i sentra, men i globale dialoger mellom kunstnere fra hele verden, hevder han. Hans perspektiv vil derfor være mulig som et utgangspunkt for å skrive om samisk samtidskunst som en samtidskunstpraksis.

Hvorvidt utstillinga *Altermodern* faktisk viser kunstens heterokroni og en desentrert, global dialog uavhengig av identiteter og geografiske posisjoner, er et annet spørsmål. Presentasjonen av utstillinga som "...de fremste britiske samtidskunstnere og internasjonale kunstnere som arbeider med liknende temaer", antyder dog at vi har å gjøre med et forhold mellom vi (fremste britiske samtidskunstnere) og de andre (internasjonale kunstnere), altså allikevel et senter og en periferi.

Perspektivet på samtidskunsten som Bourriaud tegner, er anvendelig, men navnet han har gitt både utstillinga og tida vi lever i *Altermodern*, vil jeg ikke benytte. Navnet har sin rot i ideen om den andre (latin *-alter*). Selv med den engelske konnotasjonen av *alter* som *forskjellig*, eller en norsk avledning *alternativ*, lyder begrepet i mine ører som en ny form for dikotomisering mellom noe og noe annet, mellom noen og noen andre, akkurat som presentasjonen av utstillinga også gjenspeiler. At kunstnere fra ikke-vestlige land skaper modernistisk og postmodernistisk kunst er ikke noe som kun hører det 21. århundre eller vår tid til. Det kan imidlertid være at denne kunstproduksjonen først nå "oppdages" av den europeiske kunsteliten, og blir synlig som resultat av kritikk mot multikulturalismens marginalisering av de andre. Jeg bruker derfor heller begrepene modernisme og postmodernisme, vel og merke som synkrone begreper i tid om samtidskunsten, enn Bourriauds begrep *altermodern*.

Anvendt på det verket jeg til nå har presentert, utsmykkinga i Láhpoluoppal, kan Bourriauds tanker om samtidskunstens heterokroni vise til at også i dette verket er flere nivåer av tid tilstede samtidig. Streken og figurene kan

være historiske "lån" fra helleristinger, fra samiske myter og kosmologier, men samtidig som dette historiske er tilstede utsier verket også noe i sin samtid og om sin samtid – som samisk kunst.

### **1.3.6 Heterogene perspektiver – empiri og dekonstruksjon**

Kunsthistorien har som sagt blitt kritisert for sitt eurosentrisk perspektiv og sine eksklusjonsmekanismer av blant annet Rasheed Araeen. Kunsthistorikeren James Elkins går så langt som å hevde at kunsthistorie som disiplin er et uforbederlig vestlig konsept.<sup>90</sup> Jeg har vist at samisk kunst har vært ekskludert fra verk om norsk kunsthistorie. Eurosentrismen og eksklusjonsmekanismene har imidlertid blitt kritisert, og kritikken har nærmest blitt en del av selve den kunsthistoriske diskursen. Siden 1970-tallet har feminisme, litteraturteorier og psykoanalyse, fått kunsthistorikere til å se med nye øyne på tidligere ignorerte eller marginale kunstnere og kunstverk, men resultatet av dette nye arbeidet har så langt kun ført til små justeringer, og egentlig ingen endringer i kunsthistoriens kanon.<sup>91</sup> Svaret på kritikken har nemlig vært å skrive inn nye kapitler i en allerede historiserende og kanoniserende ramme, heller enn å gjøre noe med rammene.<sup>92</sup>

Å skrive fram kunsthistoriske forståelser for samisk samtidskunst som noe annet enn et nytt kapittel innenfor gamle rammer, byr derfor på noen spesielle utfordringer, og flere alternativer når det gjelder å møte utfordringen. Forsøket på å lese utsmykkinga i Láhpoluoppal som en kombinasjon mellom tradisjon og modernisme, viser at dette etnifiserende perspektivet vanskelig lar seg anvende, fordi det vil understreke og forsterke marginalisering av samisk kunst, og vil ikke være i stand til å gjøre noe med rammene for kunsthistorien.

Et estetiserende perspektiv med utgangspunkt i vestlige, kristne billedkonvensjoner, står i fare for å bli et nytt kapittel i kunsthistorien, et tillegg som heller ikke vil utfordre eller kritisere rammene. Forsøkene på å rendyrke et

---

<sup>90</sup> James Elkins. 2002. *Stories of Art*, New York/London: Routledge, s. 147.

<sup>91</sup> Elkins 2005, s. 35, se også Elkins 2002, s. 120–123.

<sup>92</sup> Charlotte Bydler. 2004. *The Global ArtWorld Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, s. 168.



estetisk og modernistisk perspektiv på Iver Jåks er eksempler på slik innskriving i kunsthistorien. Et indigenistisk perspektiv vil være problematisk for meg som forsker, fordi jeg oppfatter dette perspektivet som et eksklusivt perspektiv for den interne insider.

Det jeg imidlertid kan anvende fra den kunsthistoriske diskursen, er det kritiske potensialet som Krauss og Elkins påpeker finnes i postmoderne kunst og kritikken som blant annet feministisk teori retter mot kunsthistorien. Feministisk kritikk av kunsthistorien har lansert en strategi for at de tidligere marginaliserte faktisk kan inkluderes som noe mer enn et tillegg eller som et nytt kapittel. Det som må til for å oppnå dette, er at synliggjøring og innsamling av empiri, må foregå parallelt med dekonstruksjon av fagets egne diskurser og metoder.<sup>93</sup> Fra et slikt perspektiv, og med en slik strategi, vil det være mulig å eksperimentere med å skrive fram kunsthistoriske forståelser for samisk samtidskunst.

Denne strategien finner jeg på mange måter sammenfallende med det Dale Turner hevder er ordkrigernes oppgave; å være en form for dobbeltagenter som har solid bakgrunn både i urfolks- og i vestlige filosofier, og som benytter denne kunnskapen i en kritikk og dekonstruksjon av hegemoniske, vestlige diskurser. Felles for kritikken og strategien fra både feminisme og urfolksmetodologi, er at de legger vekt på at forskning må ha heterogene perspektiver. Forskeren må gjøre flere ting samtidig og hente ideer og redskaper fra flere steder. Det er ikke spørsmål om en etnifisering eller en estetisering.

I mitt forskningsarbeid vil heterogene perspektiver bety å utføre flere oppgaver. Den ene oppgaven vil være å kontekstualisere både verk og annen kunstnerisk praksis fra samisk samtidskunst innenfor modernismens og postmodernismens diskurser. Målet med en slik kontekstualisering er imidlertid ikke å undersøke om samisk kunst "passer inn", men heller undersøke om verk og praksiser kan forstås som modernismens kritiske potensial, et av modernismens mange ansikter, eller former for motstand innenfor modernismen. Det innebærer å sette verk og praksiser i forbindelse med kontekster fra flere tider og fra flere

---

<sup>93</sup> Roszita Parker og Griselda Pollock. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Harper Collins, s. 3.

steder på en måte hvor flere lag av tid kan være tilstede og vevet inn i hverandre på samme tid. Tekster av blant andre Rosalind Krauss, Hal Foster, Robert Goldwater, James Elkins, Hubert Damisch, Dario Gamboni, Roland Barthes og Walter Benjamin vil inngå i eksperimentet med ulike kontekstualiseringer av samisk kunst fra vår tid.

Den andre oppgaven; å dekonstruere fagets diskurser og metoder krever også andre, dekonstruktive verktøy. Eli Høydalsnes stiller i sin doktoravhandling *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*, spørsmålet om samisk kunst kan forstås som en mindre kunst som til en viss grad motsetter seg sortering under størrelser som stil, sjanger og nasjon – til fordel for noe mikropolitisk og kollektivt.<sup>94</sup> Begrepet mindre kunst er en omskriving av begrepet mindre litteratur som er hentet fra Gilles Deleuze og Félix Guattaris filosofi og tankeunivers og deres bok *Kafka: Pour une littérature mineure (Kafka: for en mindre litteratur)*.<sup>95</sup> Høydalsnes peker på at et slikt perspektiv samtidig kan være et dekonstruktivt redskap fordi

...slik kan andre, gjerne oversette sider ved arbeidene – eksempelvis deres funksjonelle og foranderlige aspekter – bli synliggjort, noe som i neste omgang kan virke som en frigjørende, ja, kanskje omveltende kraft også for annen kunst.<sup>96</sup>

Høydalsnes antyder altså at teorien om den mindre litteraturen bør prøves ut i forhold til samisk kunst for å få fram forståelser som er forskjellige fra de enten estetiserende eller etnifiserende. Jeg vil forsøke å prøve ut hennes hypotese ved å eksperimentere med å anvende begreper fra Deleuze og Guattaris tankeunivers og teorien om den mindre litteraturen i forståelser av samisk samtidskunst. Kan dette verktøyet få fram et kritisk potensiale i kunsten? Ved å eksperimentere med dette verktøyet vil jeg samtidig undersøke hvorvidt et slikt eksperiment kan utfordre

---

<sup>94</sup> Høydalsnes 2003, s. 69.

<sup>95</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari. 1975. *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Les Éditions Minuit.

<sup>96</sup> Høydalsnes 2003, s. 69.

rammene for kunsthistoriske diskurser og metoder. Dette verktøyet og eksperimentering med å bruke det, vil jeg komme tilbake til i kapittel 2.

## 2 Samisk kunst – en mindre kunst?

Filosofen Gilles Deleuze og psykiateren Félix Guattaris er opptatt av å formulere den evig pågående, levende prosessen av endringer og endrede betingelser for kunst og liv, heller enn statisk formulerte sannheter.<sup>97</sup> De to er mer opptatt av hvordan kunst kan være med å forandre vår måte å tenke på, enn å plassere kunsten innenfor rammer av epoker, stil eller sjangre. I Deleuze og Guattaris tankeunivers er det særlig deres teori om den mindre litteraturen som de utleder fra og anvender på Franz Kafkas forfatterskap, jeg vil eksperimentere med å anvende som et dekonstruktivt redskap i forhold til kunsthistorien. Ideen til eksperimentet kommer som tidligere nevnt fra Eli Høydalsnes' doktorgradsarbeid hvor hun omskriver begrepet mindre litteratur til mindre kunst og peker på at et slikt perspektiv på samisk kunst samtidig kan være et dekonstruktivt redskap.<sup>98</sup> Begrepene i teorien om den mindre litteraturen hører imidlertid sammen med resten av deres tankeunivers, og det er derfor nødvendig å gjøre rede også for andre sentrale begreper enn dem som er knyttet til teorien om den mindre litteraturen.

Dette kapitlet vil først gjøre rede for begrepene i tankeuniverset, deretter eksperimentere med å anvende begrepene på de ulike lesningene av utsmykkinga i Láhpoluoppal og på ulike perspektiver på forskning i samisk kunst. Til sist vil jeg skrive om etableringa av Samisk Kunstnergruppe og eksperimentere med å forstå etableringa og praksisen til gruppa både som en form for indre kritikk av modernismen og med begreper fra Deleuze og Guattaris tankeunivers.

---

<sup>97</sup> Rosi Braidotti. 2001. "Toward a New Nomadism: Feminist Deleuzian Tracks; or Metaphysics and Metabolism", *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*, Vol III, Gary Genesco (red.), London/New York: Routledge, s. 1418.

<sup>98</sup> Høydalsnes 2003, s. 69, se også avsnitt 1.3.6, s. 46ff. her.

## 2.1 Deleuze og Guattaris tankeunivers

Gilles Deleuze og Félix Guattaris filosofi og tankeunivers har influert teoretikere og forskere på mange områder så vel innenfor samfunnsvitenskap og filosofi som kunst- og filmteori. De to møttes i Paris i 1968, og skrev etter det flere bøker i felleskap. Den delen av tankeuniverset som omhandler teorien om den mindre litteraturen, presenteres i hovedsak i tre verk de to har skrevet sammen i årene fra 1972 til 1980.<sup>99</sup> To av verkene har undertittelen kapitalisme og schizofreni (*Capitalisme et schizophrénie 1: L'anti-Œdipe* 1972, og *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux* 1980). Mellom de to verkene, som er store i volum, kom et mindre verk med tittel *Kafka: Pour une littérature mineure* i 1975. Deres siste felles verk, *Qu'est-ce que la philosophie?* fra 1991, omhandler blant annet deres syn på forholdet mellom filosofi, kunst og forskning, og er en inspirasjon for mitt eksperiment; å bruke begreper fra filosofi for å skrive fram nye forståelser av kunst i et forskningsprosjekt.<sup>100</sup> I tillegg til det de to har skrevet sammen, er også Gilles Deleuzes bok om film, *Cinéma 2: l'image-temps*, fra midten av 1980-tallet, relevant for forskningsprosjektet.<sup>101</sup>

Verkene de to har skrevet bygger egentlig ikke på hverandre, men de henger sammen på den måten at de samme begrepene benyttes, de samme temaene behandles på ulike måter. Vi kan tenke oss at begrepene er biter som hører til i større sammenhenger. Hver av bitene blir introdusert i forbindelse med et spesielt problem i ett arbeid, og deretter reintrodusert og sett fra nye perspektiver, på nye plataer i neste arbeid.<sup>102</sup> Det er vanskelig å følge en utvikling eller årsakssammenheng i deres tekster, fordi tekstene selv blir et eksempel på tankeuniverset hvor ingenting har begynnelse eller slutt. Ingen kumulativ erkjennelse overføres fra ett verk til det neste. Hver gang begynner de fra

---

<sup>99</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et schizophrénie 1: L'anti-Œdipe*, Paris: Les Éditions de Minuit. Gilles Deleuze og Félix Guattari. 1975. *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Les Éditions de Minuit. Gilles Deleuze og Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit.

<sup>100</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.

<sup>101</sup> Gilles Deleuze. 1985. *Cinema 2: l'image.temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.

<sup>102</sup> John Rajchman. 2000. *The Deleuze Connections*, Cambridge, Mass., London: MIT Press, s. 21.

begynnelsen, og tvinger leseren til å gjøre det samme. De bringer begrepene i bevegelse og tegner nye fluktlinjer.<sup>103</sup> Det er nemlig fra midten (le milieu) at en tanke oppstår, som fra en kilde eller et oppkomme, hevder de to.<sup>104</sup>

I bokverkene introduserer de begreper og måter å tenke på som er grunnleggende forskjellig fra, og som kritiserer det som har vært dominerende tenkning i vestlig filosofi. Helt siden Platon og Aristoteles har den dominerende måten å tenke på i vesten vært årsaksrelatert, hierarkisk og strukturert som motsetninger eller binariteter; en versus mange, mann versus kvinne, oss versus dem, minoritet versus majoritet. Den ene, eller selvet, og dens andre. Kritikken av denne binære tankegangen kritiseres også i urfolksmetodologien og i kritisk kunsthistorie, som viser til at konsekvensen av dette skillet er marginalisering av alle som kommer i kategorien andre.

Deres kritikk av vestlige tenkemåter og lansering av alternativer setter dem imidlertid ikke fri fra deres egen posisjon som vestlige tenkere. Heller ikke Deleuze og Guattari klarer å oppheve kausalitet eller fjerne binariteter. Prosjektet med å lansere et alternativt tankeunivers er i seg selv en dikotomisering i forhold til eksisterende paradigmer. Verdien i tankeuniverset er ikke at det er et nytt universalverktøy, en "swissknive" som kan åpne opp for alt, men at det gir noen nye måter å tenke på. Eksperimentet med å anvende deres begreper og tankeunivers har da heller ikke som mål å finne en ny sannhet om samisk samtidskunst, men heller å åpne for nye innganger og forståelser, samt å dekonstruere kunsthistoriens tradisjonelle diskurser og metoder.

### **2.1.1 Filosofi, vitenskap og kunst – en heterogenese**

I forståelser og anvendelser av Deleuze og Guattaris begreper som dekonstruktivt verktøy, går jeg eklektisk og pragmatisk til verks. Jeg henter de begrepene jeg har nytte av, og bruker dem der de gir mening til mitt materiale og til mitt

---

<sup>103</sup> Arnfinn Bø-Rygg. 1995. "Forvandlinger: Filosofi og kunst hos Gilles Deleuze", *Deleuze og det Æstetiske*, Niels Lehmann og Carsten Madsen(red.), Aarhus: Aarhus University Press, s. 26f.

<sup>104</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari. 2003. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, [1987], London: Continuum, s. 21.

eksperiment. Begreper, ideer eller biter som finnes i tankeuniverset, men som ligger utenfor det som brukes i eksperimentet, blir liggende utenfor. Denne bruken av begreper finnes det støtte for i deres siste felles verk *Qu'est-ce que la philosophie?* hvor de skriver om forholdet mellom filosofi, vitenskap og kunst.

Filosofi, vitenskap og kunst er tre ulike former for tenkning, hevder de. Filosofien tenker ved å skape begreper som er sammensatt av ulike komponenter. Vitenskapen tenker ikke gjennom begreper, men gjennom å konstruere funksjoner som fremsettes som utsagn i diskursive systemer.<sup>105</sup> Kunsten tenker ved å oppfinne sansinger, ved å berøre betrakteren, og føre oss til erkjennelser og bevegelser i form av det de kaller en sanseblokk.<sup>106</sup> Slike erkjennelser kan i neste omgang gi nye komponenter til filosofiens begreper.

Deleuze og Guattari benytter seg både av kunstens sanseblokker og vitenskapens utsagn for å sette sine egne filosofiske begreper i bevegelse eller vibrasjon. De tre måtene å tenke på krysser hverandre, flettes sammen, men blir ingen syntese, hevder de. De fortsetter å være heterogeniteter, og kan forbindes med hverandre i en vev hvor trådene hentes fra ulike plan: tanken som heterogenese.<sup>107</sup> I tråd med deres tankeunivers er forholdet mellom de tre måtene å tenke på altså ikke kausalt.

De tre ulike formene for tenkning som Deleuze og Guattari hevder finnes i filosofi, vitenskap og kunst, er de samme i mitt arbeid. Jeg vil benytte filosofiens begreper i et vitenskapelig arbeid om kunst. Når jeg tillater meg å låne begreper fra filosofien og deretter sette dem i forbindelse med kunst som et salg eksperiment, praktiserer jeg noe av den samme heterogenesen som Deleuze og Guattari gjør, men fra en annen inngang. De bruker kunst for å utvikle begreper til filosofien. Jeg bruker begrepene i deres filosofi for å si noe om kunst, og som et dekonstruerende verktøy i forhold til kunsthistoriens diskurser og metoder. Denne måten å benytte deres begreper på finner jeg støtte for i deres eget syn på vitenskapens bruk av funksjoner eller utsagn. De sier nemlig om vitenskapen at

---

<sup>105</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari. 1994a. *What Is Philosophy?*, New York: Columbia University Press, s. 117.

<sup>106</sup> Ibid, s. 182.

<sup>107</sup> Ibid, s. 199.

det ikke er noen grunn til å vende tilbake til de samme komponenter som vitenskapsmannen arbeidet med for å komme fram til en funksjon eller et utsagn. Det er ingen grunn til å gå den samme veien en gang til, for man gjennomgår ikke en anerkjent ligning, man betjener seg av den, slår de fast.<sup>108</sup> Min pragmatiske og eklektiske bruk av Deleuze og Guattaris filosofiske begreper er den samme. Jeg verken utvikler eller drøfter begrepene, det har de to allerede gjort. Jeg eksperimenterer med å anvende dem.

Tekstene til Krauss og de andre teoretikerne jeg benytter meg av inngår i heterogenesen som kunstvitenskapens utsagn i diskursive systemer. Kunstnere og kunstverk, kunstvitenskapelige tekster, teoretiske og historiske tekster og Deleuze og Guattaris begreper og tankeunivers, vil utgjøre veven hvor tanker hentet fra ulike steder krysser hverandre og forhåpentligvis vil resultatet av eksperimentet skape nye forståelser for samisk samtidskunst som igjen kan framsettes som utsagn i en vitenskapelig diskurs.

### 2.1.2 Kritikken av treet

I Deleuze og Guattaris første felles bok, *Capitalisme et schizophrénie 1: L'anti-Œdipe*, formuleres tankeuniverset deres i form av en kritikk, først og fremst mot psykoanalysen. De kritiserer psykoanalysens hypotese om at hvis du som menneske får nevroser eller andre psykiske problemer, finnes både årsaken og løsningen et sted i fortida, i den borgerlige families ødipale trekant som består av mamma, pappa og meg.<sup>110</sup> De sammenligner psykoanalysens årsaksrelaterte tenkning med et tre. Hvis et tre ikke blir sterkt og sunt, er det fordi det er noe galt med røttene. Når det gjelder et tre, kan det være riktig at årsaken til manglende vekst finnes i røttene, men er dette også gyldig for mennesker? Nei, sier de to, og hevder at en slik søken etter årsaker vil være en evig reterritorialisering som ikke kan produsere endring, kun gjenopprette status quo.

---

<sup>108</sup> Ibid, s. 125.

<sup>110</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari. 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, s. 51.



Sammenligningen mellom treet og årsaksrelaterte måter å tenke på, er ikke basert kun på sammenhengen mellom frøet og treet – at det ene kommer fra det andre, men også på den genealogiske lineariteten som hører hjemme i et slektstre med stamme, greiner og røtter. Treet viser den åpenbare årsakssammenhengen mellom et punkt for opprinnelse – stamfaren – og alle hans etterkommere. Etterkommerne er greinene, forfedrene er røttene. Alt kan spores tilbake til en opprinnelse i et tre. Det som har skjedd før er årsaken til det som skjer etterpå.<sup>111</sup> Faller frøet i god jord, kan treet vokse seg stort. Faller det på stengrunn, får det dårlige vekstforhold.

En årsakssammenheng og forestilling om utvikling som forholdet mellom frø og tre også når det gjelder familie, historie eller kunst, har lang tradisjon i vestlig tenkning. Som jeg har vist i kapittel 1 repeterer tekster om samisk kunst ideen om kunstens utvikling. Ideen går ut på at det kan spores en opprinnelse for samisk kunst i en meget fjern fortid, og at kunsten i dag er en videreutvikling og kombinasjon av samiske visuelle tradisjoner og modernistiske former. At det finnes en samisk visuell tradisjon er hevet over tvil, men årsakene til at utsmykkinga i Láhpoluoppal ser ut som den gjør og at den i det hele tatt finnes ligger neppe i en form for evolusjon. Eksempelet utsmykkinga i Láhpoluoppal viser at samisk samtidskunst krever andre innganger enn det ideen om opprinnelse og utvikling har å by på for å få fram nye forståelser. Deleuze og Guattaris kritikk av treet som modell for tenkning og evolusjon kan altså også anvendes i forhold til et evolusjonistisk perspektiv på samisk kunst.

### **2.1.3 Rhizom**

Rhizomet er Deleuze og Guattaris alternativ til treet som modell for tenkning. Rhizomet er ikke utvikling, men heller ekspansjon som springer ut av og skaper energier. Begrepet er sentralt for min tilnærming og forståelse av Deleuze og Guattaris filosofi. I første linje i første kapittel i boka *Kafka: Pour une littérature*

---

<sup>111</sup> Damian Sutton og David Martin-Jones. 2008. "What is a rhizome?", *Deleuze Reframed: A Guide for the Arts Student*, Damian Sutton & David Martin-Jones, London: I. B. Tauris, s. 3.

*mineure*, stiller forfatterne spørsmålet: "Hvordan tre inn i Kafkas verk?" Svaret de gir er: "Det er et rhizom, et hi".<sup>112</sup> Å tre inn i Deleuze og Guattaris tankeunivers oppleves litt på samme måten. I biologien er rhizom betegnelsen på en form for vekster som vokser og danner nye planter gjennom et underjordisk nettverk som sammenlignes med et uregjerlig "system" av røtter, forbindelseslinjer, rotskudd eller lignende.<sup>113</sup> Rhizomet har altså en struktur som er grunnleggende forskjellig fra treets struktur. Treet er vertikalt, hierarkisk, hypotaktisk, og står alene. Rhizomet er ikke enkelte trær, men hele skogen. Det er horisontalt, desentrert og en av mange, ikke en og dens mange andre, men en flerfoldighet.

Rhizomet som struktur er noe forfatterne selv anvender i sine tekster. For Deleuze og Guattari er denne strukturen også en form for metode. Metoden går ut på å skape et heterogent, desentrert sett av forbindelser mellom ting, relasjoner, prosesser, intensiteter, hastigheter eller tregheter, flyt, knoppskytinger eller overflateforbindelser. En rhizomatisk metode står altså i motsetning til psykoanalysen, men også til hermeneutikk og semiotikk, som på forskjellige måter forsøker å forbinde et objekt med en dypereleggende årsak, forklaring eller betydning. Målet for en rhizomatisk metode er ikke å finne slike forklaringer, men er heller en form for pragmatikk som er opptatt av hva som kan gjøres, hvordan objekter og begreper kan bli satt i virksomhet for å skape nye forbindelser.<sup>114</sup> Nye forbindelser vil igjen kunne skape nye erkjennelser.

I *Kafka: Pour une littérature mineur*, er rhizomet et bilde Deleuze og Guattari bruker på Kafkas arkitektoniske beskrivelser og detaljerte forklaringer om systemer for innganger og utganger, korridorer og ganger, nivåer og etasjer.<sup>115</sup> Et eksempel forfatterne trekker fram, er hotellet i romanen *Amerika*.<sup>116</sup> Hotellet har utallige dører, hoveddører så vel som sidedører. I tillegg finnes det innganger

---

<sup>112</sup> Deleuze og Guattari. 1975, s. 7. "Comment entrer dans l'œuvre de Kafka? C'est un rhizome, un terrier."

<sup>113</sup> Se for eksempel Knut Stene-Johansen. 1994. "Innledning", *Kafka: For en mindre litteratur*, Gilles Deleuze og Félix Guattari, Oslo: Pax, s. 15.

<sup>114</sup> Elizabeth Grosz. 2001. "A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics", *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*, Vol III, Gary Genesco (red.), London/New York: Routledge, s. 1418.

<sup>115</sup> Stene-Johansen 1994, s. 15.

<sup>116</sup> Franz Kafka. 1927. *Amerika: Roman*, München: K. Wolff.

og utganger uten dører. I novellen *Hiet*, kan det se ut som det finnes bare en inngang, men dette er imidlertid en felle arrangert av dyret og forfatteren selv. Poenget er nemlig, i følge Deleuze og Guattari, at et rhizom kan vi tre inn i fra hvilken som helst ende.

... aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par autre point.<sup>117</sup>

Det desentrerte, horisontale, heterogene rhizomet er altså ekspanderende og labyrintisk. Poenget er nemlig ikke hvordan rhizomet er, men at det stadig forandrer seg etter som ulike punkter forbindes med hverandre. Samtidig er rhizomet i stand til å åpne opp nye horisonter og å skape utveier og fluktruter for de som går i nye retninger. Tanken om rhizomets heterogenitet gjelder også forholdet mellom kunst, vitenskap og filosofi slik jeg anvender det. Veven eller heterogenesen av de tre er både en rhizomatisk metode og har samtidig et mål om å åpne opp for nye forståelser. Bourriauds tanker om samtidskunstens heterokroni; at en vev av flere lag av tid kan være tilstede samtidig i samtidskunsten, er også en form for rhizomatikk.

Begrepet rhizom som både metode og mål, slik Deleuze og Guattari anvender det i kafkaboka, tas opp igjen i innledningen til *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*.<sup>118</sup> "Vi er lei av trær", og må slutte å tro på trær og røtter, skriver de. Heller enn treets modell for årsakssammenheng og avstamning,

---

<sup>117</sup> Deleuze og Guattari 1975, s. 7. Norsk oversettelse ved Knut Stene-Johansen: "...ingen er bedre enn noen annen, ingen inngang står i noen særstilling, selv om det skulle dreie seg om en blindgate, en smal gang, et avløpsrør osv. Vi skal bare se etter hvilke punkter vår inngang knytter an til, hvilke veikryss og passasjer vi går igjennom for å forbinde to punkter med hverandre, hvordan rhizomets kart ser ut, og hvordan det straks forandrer seg om vi går via et annet punkt." Gilles Deleuze og Félix Guattari. 1994b. *Kafka: For en mindre litteratur*, Oslo: Pax, s. 22.

<sup>118</sup> Deleuze og Guattari 1980, s. 9–37.

som de hevder finnes i tankegang hos alt fra biologer til lingvister, i tillegg til i psykiatrien, skriver de her om rhizomet.<sup>119</sup> Rhizomet beskrives poetisk, "...fordi ingenting annet er vakkert, fylt av kjærlighet eller politikk enn stammer under og røtter over bakken, dristig, uforutsigelig vekst og rhizomer."<sup>120</sup> De holder seg imidlertid ikke bare innenfor botanikken når de gjør rede for rhizomets karakter, for et rhizom, skriver de, kan også skapes av en dyreflokk i flukt eller en rottesverm i bevegelse. Et dyrehi, med alle sine innganger og utganger, funksjoner og muligheter både for hvile og flukt, kan være rhizomatisk.<sup>121</sup> Disse anvendelsene av begrepet viser også til at rhizomet er i bevegelse, alltid på vei et sted og kan egentlig aldri ta slutt.

Å skape forbindelser krever en måte å tenke på som setter eksperimentering foran absolutt viten, og foran *er*. Spørsmål vi må stille til oss selv er "Hva skjer hvis....?", heller enn "Hva finner jeg hvis....?". Altså mer interessant å skape forbindelser og se hva som blir, i en evigvarende, rhizomatisk prosess, enn å etterspore forbindelser som allerede finnes og slik finne ut hvordan verden henger sammen.

Men eksperimentet å skape forbindelser krever en handling – "Le multiple, *il faut le faire...*", hevder forfatterne.<sup>122</sup> En slik handling betyr å krysse grenser, og bryte ut av rammer for hva som anses for å være vanlig allment aksepterte sannheter. Å skape forbindelser er å åpne opp for nye muligheter. Man trenger egentlig ikke vite så mye, være så sikker. Det som trengs er en tro på at noe kommer ut av eksperimentet, selv om man ikke på forhånd er helt sikker på hva.<sup>123</sup>

For å forsøke et nærliggende eksperiment: Hva skjer med forståelsene av utsmykkinga i Låhpoluoppal i en rhizomatisk forståelse? I kapittel 1 viser jeg fire eksempler på lesninger. De ulike lesningene er sett fra ulike perspektiver eller kontekster. Disse perspektivene utelukker hverandre eller forholder seg til

---

<sup>119</sup> Deleuze og Guattari 2003, s.15.

<sup>120</sup> Deleuze og Guattari 1980, s. 24. Forfatterens oversettelse av "... rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines, et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome."

<sup>121</sup> Deleuze og Guattari 2003, s. 6f.

<sup>122</sup> Deleuze og Guattari 1980, s. 13.

<sup>123</sup> Rajchman 2000, s. 6f.

hverandre som dikotomier. Det er ikke mulig å lese utsmykkinga både som en etnifisering og en estetisering. I en rhizomatisk forståelse, derimot kan vi si at noe i verket kan peke bakover mot samiske tradisjoner og helleristninger. Noe kan peke mot kristne billekonvensjoner, noe mot en samisk livsverden og noe kan peke mot annen samtidskunst og postmodernistisk kritikk. Hver av lesningene forteller ikke det hele om det hele, men alle kan fortelle noe. Et slikt eksperiment åpner for å skape en flerfoldighet, og det viser at verket kan settes inn i mange kontekster og forstås som en heterogenitet. Vi kan ane at en rhizomatisk lesning setter verket fri fra monotonien i hver av de fire lesningene, og lar verket tale friere og med flere stemmer enn det noen av perspektivene eller kontekstene som de fire lesningene i kapittel 1 byr på.

#### **2.1.4 Deterritorialisering, reterritorialisering og bliven**

Det store poenget med rhizomatikken for Deleuze og Guattari knytter an til et annet av deres sentrale begreper – bliven (*devenir*). Rhizomet er ikke en gitt struktur, men noe som hele tida blir til. I tradisjonell filosofi er begrepet væren satt i kontrast til bliven. Væren er det som varer, som er underliggende og forblir konstant. Væren er kilden og grunnlaget, fiksert og uforanderlig. Gud er væren, naturen er væren. Bliven er flyktig, foranderlig, og derfor mindre håndgripelig og vanskeligere å fatte.<sup>124</sup> Deleuze og Guattari konstruerer ikke en slik motsetning mellom væren og bliven. De hevder derimot at bliven er helt nødvendig, og må erkjennes som et stadium av kritisk selvbevissthet. For å kunne bryte ut av fordomsfulle systemer basert på identiteter bestemt av kjønn, rase eller etnisitet, må man nemlig forstå innenfra hva som skaper forskjell, og selv passere gjennom denne forskjellen for å få til forandring.<sup>125</sup> I denne prosessen blir man ikke *som* noe, eller lik noe allerede gitt, men til noe som enda ikke finnes.

---

<sup>124</sup> Todd May. 2005. *Gilles Deleuze: An Introduction*, Cambridge/NewYork: Cambridge University Press, s. 59.

<sup>125</sup> Damian Sutton. 2008. "Introduction: What Is Becoming?", *Deleuze Reframed: A Guide for the Arts Student*, Damian Sutton & David Martin-Jones (red.), London/New York: I. B. Tauris, s. 45–50.

Et eksempel de selv bruker på at bliven ikke er å bli som noe, henter de fra Kafkas fortelling *Die Verwandlung* (*Forvandlingen*) hvor hovedpersonen Gregor Samsa en dag våkner i sengen og er blitt til et digert, uhyrlig kryp.<sup>126</sup> Forvandlingen er beskrevet som en form for flukt eller utvei fra Gregors håpløse økonomisk situasjon, og hans triste relasjon til sin far. Kafka beskriver imidlertid ikke at Gregor Samsa blir *som* et dyr – han *blir* et dyr, et bliven-dyr, som Deleuze og Guattari kaller det.<sup>127</sup> Dyret er altså ingen metafor for sider ved et menneske, men en forvandling eller bliven som faktisk finner sted. Deleuze og Guattari så på litteratur som ord og bilder i sin egen rett og med egen tyngde. Et eventuelt skille mellom metaforisk og bokstavelig mening fant de derfor meningsløs.<sup>128</sup>

For å beskrive bliven-prosessen anvender de begrepet deterritorialisering, som er et annet sentralt begrep jeg låner fra dette tankeuniverset. Deterritorialisering er en form for spredning, ekspansjon og endring av rhizomet. Det kan være i form av et nytt rotskudd som skyter ut fra eksisterende strukturer, eller det kan være å skape nye forbindelser mellom eksisterende linjer. En deterritorialisering kan også være å bryte ut fra et sted for å etablere seg på nytt et annet sted, å finne utveier når rommet blir for trangt og grensene for handling og tenkning for snevre. Det handler om å skape noe nytt og forlate noe gammelt. Deterritorialisering har dessuten med de kollektive og politiske sidene av livet å gjøre. En deterritorialisering har konsekvenser utover det individuelle og personlige.

Parallelt med en deterritorialisering og bliven vil det alltid samtidig være en komplementær bevegelse til stede, en kraft som forsøker å gjenopprette stabilitet og orden – å reterritorisere, søke tilbake til det som har vært. Det kan være den familiære trekant man søker tilbake til, eller det kan være en annen historisk tid. Reterritorialisering er alltid knyttet til det individuelle og personlige, og fører ikke til konsekvenser eller endringer for andre enn individet selv. De to

---

<sup>126</sup> Franz Kafka. 1915. *Die Verwandlung*, Leipzig: Kurt Wolff Verlag.

<sup>127</sup> Deleuze og Guattari 1994b, s. 34.

<sup>128</sup> Bø-Rygg 1995, s. 35.

forfatterne knyter denne prosessen til verbet *souvenir* på fransk.<sup>129</sup> På norsk kan det oversettes med at reterritorialisering er knyttet til et minne, eller en hukommelse omkring hva som har vært, og en søken tilbake til opprinnelsen der dette minnet kommer fra.

Anvendt på utsmykkinga i Láhpoluoppal kan vi si at å lese verket som en kombinasjon mellom det paleolittiske og det modernistiske, er en reterritorialisering som plasserer verket inn i en utvikling som kan sammenlignes med et tre. I en slik forståelse stammer verket fra en fjern opprinnelse som er sporbar, fra samisk visuell kultur og tradisjon. De andre lesningene kan forstås som deterritorialiseringer, som en bliven eller noe som blir til akkurat der, på veggene i korridoren på skolen i Láhpoluoppal. Meislingen av figurer i lecastein kan forstås som et rotskudd som skyter ut fra eksisterende strukturer for å etablere seg på nytt, ikke fortsette noe. Det viktige er kanskje ikke hvor verket har røtter eller opprinnelse, men hvor det er på vei. En rhizomatisk lesning av verket kan antyde en slik deterritorialisering, hvor verket settes fri fra gamle forståelser og skaper noen nye, basert på veven av mange tråder, en heterogenitet.

Samtidig kan verket være en deterritorialisering av kunsthistorien og dens forståelser av samisk kunst. Som et samtidskunstverk tar det med seg modernismens indre kritikk og motstand ved å benytte tradisjonelle symboler og samisk epistemologi for å si noe om sin egen samtid. Verket benytter et majoritetsspråk, samtidskunsten, men på en måte hvor dette "språket" får nye betydninger, og blir forskjellig fra majoritetsspråket. Mange av de "store fortellinger" kan leses inn i verket, som den kristne skapelsesberetninga og samiske opprinnelsesmyter. Men der de store europeiske katedralenes glassmalerier viser sol, fisk og fugl som i en feiende mars spilt i dur når skapelsesberetninga visualiseres, klinger de varsomme meislingene i den moderne, myke lecasteinen heller som en blues – eller kanskje en joik.

---

<sup>129</sup> Deleuze og Guattari 1980, s. 356.

### 2.1.5 Fluktlinjer

Rhizomet består av linjer, og den maksimale dimensjonen en linje kan få, er i form av en fluktlinje.<sup>130</sup> Å bryte ut fra det kjente og skape noe nytt krever energi, og en fluktlinje er en form for energi eller intensitet som skapes i rhizomet. Det er denne linjen som gir potensiale til deterritorialisering. Fluktlinjer skapes i ytterkanten av den rhizomatiske formasjonen, hvor den samtidig kommer i kontakt med en utside, det som ikke er en del av rhizomet, men egentlig et annet rhizom. I slike møter skjer en dobbelt bliven som forandrer både rhizomet og det som det møter og erfarer. Deleuze og Guattari forklarer denne prosessen med et eksempel: hva som skjer når vepsen bestøver en orkidé.

Nært orkideens forplantningsorganer finnes tegninger på kronbladene som ligner på tegningene på vepsens rygg. Disse tegningene forleder vepsen til å søke mot orkideen fordi den forveksler blomsten med sin make. Vepsen tror den foretar en reterritorialisering – den søker "hjem" (det er vel der maker er), og det er dit vepsens begjær styrer. Tegningen som vepsen ser er ingen veps, men en deterritorialisering av orkideen til bliven-veps. Vepsen finner altså ingen make, men begjæret bringer allikevel vepsen videre fra blomst til blomst. I sin evige søken etter maken bringer den med seg pollen fra en orkidé til en annen og inngår på denne måten i orkideens forplantningssystem – vepsen deterritorialiseres til bliven-orkidé – noe annet enn den var. I samme prosess reterritorialiseres orkideen av vepsen fordi den transporterer pollen og skaper nye orkideer.<sup>131</sup>

Som heterogene elementer kan orkideen og vepsen på denne måten skape et rhizom. Vi ser at deterritorialiseringer er det som skaper noe nytt (vepsen som bliven-orkidé, orkideen som bliven-veps). Reterritorialiseringer søker tilbake til noe som har vært og reproducerer det (vepsens make, reproduksjon av nye orkideer som er lik dem som var).

Deterritorialiseringer skjer altså ved hjelp av fluktlinjer som skapes i rhizomets ytterkanter når det kommer i kontakt med en utside. Overført til forskning på samisk kunst kan vi si at å sette samisk kunst i forbindelse med

---

<sup>130</sup> Deleuze og Guattari 2003, s. 21.

<sup>131</sup> Ibid, s. 10.



postmodernismens kritikk også kan forstås som at samisk kunst settes i forbindelse med en utside, noe som er forskjellig både fra kunsten og forståelser av den. Fluktlinjen som skapes i dette møtet kan også føre til en dobbelt bliven. Et eksempel på slik dobbelt bliven kan være at samisk samtidskunst blir en del av kunsthistorien, den blir postmoderne. Postmodernismen blir et begrep som også rommer samisk kunst. Kunsthistorien endrer seg fra være ekskluderende til å bli inkluderende – til å bli forskjellig fra hva det var, til bliven-kunsthistorie.

### 2.1.6 Minoritær og majoritær

Deleuze og Guattari knytter begrepene deterritorialisering, reterritorialisering og bliven til prosesser hvor mennesker søker etter identitet. Uansett hvor godt rotfestet eller fiksert en identitet er – identitet er allikevel en evigvarende prosess av bliven. I *Mille plateaux* introduserer de begrepsparet majoritær (*majoritaire*) og minoritær (*minoritaire*) som har å gjøre med identitetsprosesser hvor det skjer en bliven. Begrepsparet beskriver to ulike perspektiver og situeringer i verden.<sup>132</sup>

Det majoritære er den allment aksepterte standarden for hvordan maktforhold er og bør være. Faren til Gregor Samsa som Kafka skriver om i *Die Verwandlung*, leser jeg som et eksempel på en person som representerer et majoritært perspektiv. I Gregors øyne er det faren som handler moralsk og etisk "korrekt". Han har en posisjon både i samfunnet og familien som er uoppnåelig for Gregor – en posisjon som krever at Gregor selv må underordne seg. Det eneste alternativet til underordning under farens posisjon, er for Gregor å gjennomgå forvandling til å bli noe annet. Slik jeg forstår det majoritære kan vestlige vitenskapsparadigmer være et annet eksempel på majoritært perspektiv. Imperialistisk neglisjering og marginalisering av urfolk et tredje.

Det majoritære perspektiv er ikke nødvendigvis perspektivet til en tallmessig majoritet, eller som Deleuze og Guattari selv skriver, så er det ikke et spørsmål om hvorvidt det finnes flere mygg eller fluer enn menn, men å vite

---

<sup>132</sup> Ibid, s. 291. De franske begrepene i parentes fra Gilles Deleuze og Félix Guattari 1980, s. 356f. Oversettelse til norsk: majoritær og minoritær, er gjort av forfatteren. Jeg har ikke funnet andre norske oversettelser av begrepene.

hvordan Mann konstituerer standarden i universet. Mann er nemlig majoritær *par excellence*, uansett hvor mange det er av dem.<sup>133</sup> Skandinaviske prester og embetsmenn, bureisere eller misjonærer har aldri utgjort noen majoritet i Sápmi, men det er de som har representert en sentralmakt og vært i posisjon til å framholde sine tanker, posisjoner og sin makt som det eneste gyldige, altså framholde det majoritære perspektiv.

Å være minoritær er heller ikke det samme som å være i minoritet slik dette begrepet vanligvis brukes, med alle sine konnotasjoner av økonomisk, kjønnsmessig, rasemessig og etnisk status. Begrepet minoritær er nemlig knyttet til bliven og deterritorialisering – til handlende subjekter som skaper sine identiteter. Å være en tallmessig minoritet gjør ingen minoritære. Deleuze og Guattari eksemplifiserer denne påstanden ved å skrive at svarte må, som Black Panther-bevegelsen sa, *bli* svarte.<sup>134</sup> Til og med kvinner må *bli* kvinner for å kunne være minoritære.<sup>135</sup> For Deleuze og Guattari er denne bliven forstått som politiske så vel som personlige prosesser. Du blir svart, kvinne – eller same for den saks skyld – gjennom en deterritorialisering.

Deterritorialiseringen fra det majoritære til det minoritære innebærer å bryte ut av stereotyper, ut av en underlegen minoritetsposisjon, en gitt eller medfødt identitet. Denne bevegelsen behøver ikke å være en form for uttalt opposisjon, men kan like gjerne være en subversiv kraft som også kan gjøre den blivende umerkelig og nesten usynlig. Gjennom å bli usynlig oppheves forskjell mellom seg selv og den andre, men på samme tid oppstår det de kaller å bli forskjellig fra seg selv. Forskjell dreier seg nemlig verken om "forskjell mellom" eller "forskjell fra", men forskjell per se.<sup>136</sup>

Utsmykkinga i Láhpoluoppal kan leses som en slik bevegelse, som et verk forskjellig både fra annen samisk kunst og fra annen samtidskunst. En rhizomatisk lesning kan vise verkets heterogenitet og viser samtidig det monotone i forsøket

---

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> De refererer til Black Panther bevegelsen i USA.

<sup>135</sup> Deleuze og Guattari 2003, s. 291.

<sup>136</sup> Bø-Rygg 1995, s. 29.

på å lese verket innenfor gitte perspektiver eller kontekster. Dette kan være fordi verket er et eksempel på bliven-samisk kunst som skriver seg ut av majoritære perspektiv og flykter over til noe annet som er forskjellig fra det som har vært. Det kan være et verk som peker nettopp mot identiteter i endring og at kunstnerne selv var i en slik endringsprosess mot å bli minoritære samtidig som de arbeidet med verket.

### 2.1.7 En mindre litteratur

Slik jeg leser *Kafka: Pour une littérature mineur*, finner jeg en slags syntese og anvendelse av begrepene bliven, reterritorialisering og deterritorialisering. I *Mille Plateaux*, som kom fem år etterpå, tar de opp igjen mange av ideene fra kafkaboka, og de introduserer begrepene majoritær og minoritær. Jeg oppfatter dette som et typisk eksempel på at begreper i tankeuniverset ikke egentlig utvikles, men begynner fra begynnelsen igjen. Begrepene reintroduseres fra nye perspektiver, på nye plataer. Forholdet mellom det majoritære og det minoritære kan derfor være med å utvide begrepsapparatet omkring den mindre litteraturen. Å hente disse begrepene fra "framtida", sett fra perspektivet til kafkaboka og teorien om den mindre litteraturen, er et eksempel på hvordan deres egne ideer også er rhizomatiske. Det ene (begrepene minoritær og majoritær), bygger ikke nødvendigvis på det andre (teorien om den mindre litteraturen), men de to kan forbindes med hverandre.

Deleuze og Guattari hevder at en mindre litteratur ikke er det samme som et mindre språks litteratur, men er den litteratur en minoritet skaper i majoritetens språk.<sup>137</sup> Teorien både utledes fra og anvendes på Kafkas forfatterskap. Kafka var tsjekkisk jøde, bosatt i Praha og skrev på tysk. Tsjekkia var på hans tid en del av det Ungarsk- Østerrikske rike, hvor tysk var det offisielle språket, hoffspråket og majoritetsspråket – det store språket i denne sammenhengen. Kafka skriver altså på majoritetsspråket. Hvordan kan han samtidig skrive en mindre litteratur? Det er måten han anvender det tyske språket

---

<sup>137</sup> Deleuze og Guattari 1994b, s. 39.

på, hevder Deleuze og Guattari. Det de kaller en mindre litteratur innebærer å bruke det store språket på en annerledes måte. Mindre eller større språk, er ikke et spørsmål om to forskjellige språk, men om hvordan språket brukes, snakkes, eller skrives.<sup>138</sup>

Det Kafka gjør fra sin posisjon, er ikke å skrive på tsjekkisk i opposisjon til majoritetsspråket, men å skrive sitt eget pragertysk, som er forskjellig fra tysk slik det snakkes i Wien og Berlin. I *Mille plateaux* skriver Deleuze og Guattari at Kafka konstruerer et tysk språk med en uendelighet av variasjoner, hvor konstantene innsnevres og variablene utvides. Ved å bruke språkets egne muligheter og begrensinger, får han det til å stamme, stotre og nærmest jamre seg. Ut av teksten kan vi så høre gråt, skrik, klang, aksenter og intensiteter.<sup>139</sup>

Teksten til Kafka, slik han anvender det tyske språket, blir altså uttrykk for noe annet og representerer noe annet enn det rent språklige. Deleuze og Guattari siterer Kafka som skriver at "Nesten hvert eneste ord jeg har skrevet passer sammen med det påfølgende ord, jeg hører konsonantene gnisse mot hverandre som bly og vokalene synge som utstillingsnegre".<sup>140</sup> Språket er ikke lenger representerende, men spennes mellom ytterpunkter eller grenser og blir til noe annet – til klang og forkledninger. Det er dette andre de hevder er en bliven kunsten kan skape, og som de i *Qu'est-ce que la philosophie?* kaller en sanseblokk.

Begrepene mindre (*mineur*) og større (*majeur*) har flere betydninger på fransk, som var Deleuze og Guattaris språk, enn på norsk. De kan blant annet være musikkbegrepene dur (*majeur*) og moll (*mineur*). Tenker vi begrepene i relasjon til musikk, kan vi si at et mindre språk spiller den samme melodien som et større, men der det store språket klinger i dur, er det mindre mollstemt som i en blues.

Minoriteters bruk av majoritetsspråk har ofte blitt karakterisert som feil bruk, et fattig språk fullt av mangler. Dette er ikke riktig, hevder Deleuze og Guattari. Det fattige i språket er ikke mangel, men en omvei eller utvei som gjør

---

<sup>138</sup> Deleuze og Guattari 2003, s. 103.

<sup>139</sup> Ibid, s. 104.

<sup>140</sup> Deleuze og Guattari 1994b, s. 49. Sitat fra Kafkas *Tagebücher*, 15. desember 1910, s. 130, hvor de skriver i en fotnote at Kafka skriver "Ausstellungsneger" som refererer til negere eller sortsminkede artister som synger i et varité-show.

det mulig å tre ut på siden av språket når det brukes, heller enn å plassere seg selv innenfor. Et mindre språk er ikke fattig og feilsnakket sammenlignet med et stort språk. Det er en deterritorialisering av det store språket, en bliven-mindre (*devenir-mineur*). Det er denne deterritorialiseringen av språket, forflytning av betydninger fra ett felt til et annet, fra det store språkets flyt, til det mindre språkets stamming som gjør Kafkas tekster til en mindre litteratur.<sup>141</sup>

Den mindre litteraturen har tre kjennetegn. Det ene er altså en deterritorialisering av språket – at et stort språk anvendes på en ny måte og får nye betydninger og nye klanger. I tillegg kjennetegnes en slik litteratur ved at ingenting i den er individuelt eller personlig. De snevre rom som finnes, gjør nemlig at ethvert individuelt anliggende umiddelbart kobles til politikken.<sup>142</sup> Dette betyr at det alltid finnes en politisk latens i den mindre litteraturen. Det tredje kjennetegnet er at utsigelser alltid er kollektive.<sup>143</sup>

### **2.1.8 En mindre film**

Ideen om Kafka og den mindre litteraturen var fokusert på måten et mindre språk kunne bli skapt i litteraturen, men ideene har siden blitt anvendt på mange andre kontekster, inkludert film og kino. Deleuze viser selv hvordan det mindre kan eksistere i film i boka *Cinéma 2: l'image-temps*.<sup>144</sup>

Moderne politisk film, som han kaller det i denne boka, har mange av de samme kjennetegn som den mindre litteraturen, men igjen setter han bitene fra den mindre litteraturen sammen på nye måter når han skriver om film. Bliven skjer ikke gjennom en deterritorialisering av språket i en mindre film, men heller gjennom at filmen gjør en deterritorialisering av folket. Slike filmer viser hvordan folk sloss for i det hele tatt å eksistere under politiske forhold som egentlig benekter deres eksistens. Det er i 3. verden slike filmer først og fremst finnes, for det er der undertrykte og utbyttede nasjoner fremdeles var i en situasjon med

---

<sup>141</sup> Deleuze og Guattari 2003, s. 104.

<sup>142</sup> Deleuze og Guattari 1994b, s. 40.

<sup>143</sup> Ibid, s. 42.

<sup>144</sup> Deleuze. 1985.

mange minoriteter i kollektiv identitetskrise, hevdet Deleuze, og refererte til situasjonen da han skrev om dette, på midten av 1980-tallet.

Kunst og filmkunst må bidra i kampen for at slike folk i det hele tatt kan bli til og få en identitet, hevder han. Måten å gjøre det på er ikke å henvende seg til et folk man tar for gitt at allerede finnes der, men ved å bidra til å finne opp og skape det folket som enda ikke finnes.<sup>145</sup> Hvis vi kan si at den mindre litteraturen skaper et språk og nye klanger, så skaper den mindre film et folk og nye bilder.

Den politiske latensen, det fraværende skillet mellom det politiske og det private, samt at den må produsere kollektive utsigelser, er felles kriterier for den mindre litteraturen og en mindre film. Når det gjelder å produsere kollektive utsigelser er dette imidlertid enda mer gyldig for filmen enn for litteraturen, i følge Deleuze. Grunnen er at filmen som medium i enda større grad enn litteraturen bringer kollektive vilkår sammen. Han understreker dessuten noen viktige poeng ved en mindre film, som kan ha gyldighet også for andre medier.

Det ene er at filmskaperen av en mindre film har å gjøre med et folk som fra kulturens perspektiv er dobbelt kolonisert. De er kolonisert av historier som har kommet fra andre steder, men også av sine egne myter som ble tatt fra dem for siden å bli levert tilbake, filtrert og i kolonisatorenes tjeneste. I en slik situasjon må filmskaperen ikke gjøre seg til sitt folks etnolog, ikke grave etter det tapte, eller det essensielle.<sup>146</sup> Han må ikke fortelle mytene til et tidligere folk fra en forgangen tid, men fortellingene til et folk som enda ikke finnes. Et folk som skal komme, som skal bli. Bare gjennom å knuse de gamle mytene fra innsida, å gå "gjennom" dem som i en prosess mot noe nytt, kan filmen lage mytene og fortellingene til et folk som enda ikke finnes, men som skal komme.

Hva skjer med forståelsene av samisk kunst når perspektivene ikke er enten etnifiserende eller estetiserende og begrepene blir forskjellig fra de kunsthistoriske? Kan også samisk kunst forstås som en mindre kunst, som en deterritorialisering av den store kunstens språk? Finnes en politisk latens? Kollektive utsigelser? For å utforske disse spørsmålene, vil jeg først sette arbeidet

---

<sup>145</sup> Gilles Deleuze. 2005. *Cinema 2: The Time-Image*, [1989], London/New York: Continuum, s. 209.

<sup>146</sup> Ibid, s. 213f.

til Samisk Kunstnergruppe i forbindelse med spørsmålene og begrepene i den mindre litteraturen.

## 2.2 Samisk Kunstnergruppe – deterritorialisering og indre kritikk



Samisk Kunstnergruppe 1980, f.v: Aage Gaup, Ranveig Persen, Josef Halse, Britta Marakatt Labba og Synnøve Persen. Forside på katalog til jubileumsutstilling 2004/2005.

Utsmykkinga i Láhpoluoppal begynte som sagt en prosess ingen av kunstnerne den gang visste rekkevidden og konsekvensen av. Som en del av prosessen ble Samisk Kunstnergruppe, også kalt Masigruppa/Mázejoavku, etablert i 1978.<sup>147</sup> Tre av kunstnerne som samarbeidet i Láhpoluoppal fortsatte i kunstnergruppa; Aage Gaup, Synnøve Persen og Josef Halse. De andre medlemmene var Hans Ragnar Mathisen (f. 1945), Trygve Lund Guttormsen (f. 1933), Ranveig Persen

(f. 1953) og Berit Marit Hætta (f. 1948). Britta Marakatt Labba (f. 1951), ble tilknyttet gruppa i 1980.<sup>148</sup> Noen av kunstnerne kjente hverandre, og hadde altså samarbeidet tidligere, men de fleste møttes første gang i 1978, da de deltok på utstillinga Sami Albmud på Norsk Folkemuseum i Oslo. Da kunstnerne møttes i forbindelse med utstillinga i Oslo, ble det klart at flere av dem hadde et ønske om å danne ei kunstnergruppe, slik andre kunstnere med felles politiske mål gjorde både i norsk og internasjonalt kunstliv på 1960- og 1970-tallet. Dessuten var de

---

<sup>147</sup> Gruppa har flere navn, og navnene har flere skrivemåter. I begynnelsen skriver de navnet *Sámi Dáidojoavku*. Jeg bruker heretter navnet Samisk Kunstnergruppe, Masigruppa eller omtaler dem som kunstnergruppa.

<sup>148</sup> Synnøve Persen (red.). 1993. *Sámi Dáiddárleksikona/Samisk kunstnerleksikon*. Alta: Sámi Dáiddaguovddáš/Samisk kunstnersenter, s. 17, og *Sámi Dáidojoavku. Husmøteprotokoll 1979-1983*, privat arkiv.

begeistret over å være samer, og ville derfor starte ei samisk kunstnergruppe – i Sápmi.<sup>149</sup>

Et annet, mer langsiktig resultat av prosessen, var at samiske kunstnere etablerte seg som et eget nasjonalt senter i tråd med modernitetens nasjons- og organisasjonsbygging. Slik skapte de også en samisk kunstinstitusjon og dermed en ny arena for samisk kunst og et nytt felt innenfor samtidskunsten. I det følgende vil jeg eksperimentere med å anvende begreper fra Deleuze og Guattaris tankeunivers i forståelsen av det som skjedde. Kan praksisen til ei gruppe samiske kunstnere i årene etter etableringa av Samisk Kunstnergruppe forstås som et moderniseringsprosjekt med kritisk potensiale og som en måte å finne opp et folk som ikke fantes? Kan praksisen forstås som en deterritorialisering og forflytning av betydninger? Finnes politisk latens eller kollektive utsigelser?

### **2.2.1 Modernisering eller marginalisering?**

For å undersøke om Samisk Kunstnergruppes praksis var del av et moderniseringsprosjekt med kritisk potensiale, legges sosiologen Anthony Giddens karakteristikk av moderniteten til grunn. I følge Giddens er nasjonsbygging et av de mest framtreddende trekkene ved modernitetens sosiale konstruksjoner. Et mer generelt trekk ved moderniteten, hevder han, er organisasjonsbygging og det faktum at moderne institusjoner på ulike måter representerer en diskontinuitet i forhold til mange premoderne kulturer og samfunn.<sup>150</sup>

I undersøkelsen om det er mulig å forstå Samisk Kunstnergruppes praksis i årene fra etablering i 1978 til den gikk i oppløsning i 1983 som et moderniseringsprosjekt, vil jeg se etter elementer av nasjonsbygging, organisasjonsbygging og diskontinuitet i praksisen til gruppa. Til slutt vil jeg stille spørsmålet om denne praksisen på samme tid innebærer en indre kritikk av moderniteten og modernismen.

---

<sup>149</sup> Hansen 2007, s. 89.

<sup>150</sup> Anthony Giddens. 1991. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford Cal.: Stanford University Press, s. 15f.



### 2.2.2 Samisk Kunstnergruppe 1978

Kunstnerne som etablerte Samisk Kunstnergruppe var ingen homogen forsamling, men de hadde det til felles at de var samer og at de var kunstnere. Britta Marakatt Labba kom fra Øvre Soppero på svensk side av Sápmi. De andre kunstnerne hadde familie i Finnmark. Noen av dem var oppvokst i Finnmark, mens andre av ulike årsaker, var vokst opp andre steder i Norge. Alle hadde kunstutdannelse fra utdanningsinstitusjoner i Oslo, Trondheim eller Göteborg.



Trygve Lund Guttormsen: *Eahket (kveld)*, 1979, linoleumssnitt, 43 x 28,5 cm. Innkjøpt av SVD på Samisk Kunstnergruppes utstilling 1979.

I søknad om økonomisk støtte i brev til Norsk Kulturråd formulerer Synnøve Persen at det er "...en forutsetning for vår eksistens som samiske kunstnere å komme tilbake til vår eget miljø".<sup>151</sup> Derfor kontaktet kunstnergruppa flere kommuner i Finnmark med spørsmål om det fantes mulighet for å leie boliger og atelierplass. De fikk positivt svar fra Kautokeino kommune som hadde ledige lokaler på skoleinternatet i Máze.<sup>152</sup> Den lille samiske bygda Máze ligger nord for kommunesenteret Kautokeino på veien til Alta. Det var her den første demonstrasjonen mot utbygging av Alta-Kautokeinovassdraget ble arrangert på begynnelsen av 1970-tallet, og bygda skulle siden bli et senter for

---

<sup>151</sup> Synnøve Persen. 1978. "Søknad om økonomisk støtte til etablering av kollektivt verksted for samiske kunstnere", brev til Norsk kulturråd 28. juli 1978, arkiv SDG, ut 1/78.

<sup>152</sup> På norsk het bygda tidligere Masi. Derav kunstnergruppas norske navn. I dag har bygda kun samisk navn, Máze. Jeg bruker derfor det samiske stedsnavnet. Der et finnes både norsk og samisk stedsnavn, som Guovdageaidnu/Kautokeino, bruker jeg det norske navnet.

demonstrasjonene som skulle komme.

Synnøve Persen og Aage Gaup hadde begge avsluttet kunstutdanning i henholdsvis Oslo og Trondheim. Da det ble klart at de fikk lokaler i Máze, flyttet de dit for å starte oppbygginga av verksteder og atelierer høsten 1978. Trygve Lund Guttormsen bodde allerede i bygda. Han var kunstinteressert lærer og internatbestyrer og det var derfor naturlig at han ble medlem.<sup>153</sup> Berit Marit Hætta var den eneste av kunstnerne som var oppvokst i Máze. Hun bodde i Oslo, men flyttet tilbake til hjembygda i april 1979. Josef Halse og Ranveig Persen kom til Máze etter at de var ferdige med utdannelsen samme år. Hans Ragnar Mathisen reiste på studietur i Japan, Kina og Sørøst-Asia i årene 1979 – 1981, og ble heltidsmedlem av gruppa først i 1981.

Kunstnergruppa hadde et høyt aktivitetsnivå i begynnelsen. De viste bilder på tjuefem forskjellige steder i løpet av to år, hovedsakelig i Nord-Norge. I tillegg forsøkte de å svare positivt på henvendelser om illustrasjonsarbeid, plakater og plateomslag. Den samiske kulturblostringa og kulturelle og politiske revitaliseringa på 1970-tallet hadde stort behov for både utsmykkinger og illustrasjoner. I tillegg til kunstnerisk produksjonen arbeidet de for å sikre gruppa offentlig finansiering gjennom tilskudd og stipender.<sup>154</sup>

### **2.2.3 Kollektivutstilling og nasjonsbygging**

Høsten 1978 hadde kunstnergruppa ei utstilling på Galleri Alana i Oslo.<sup>155</sup> I februar 1979 åpnet de ei vandretstilling i Sápmi. Utstillinga ble først vist på Sámiid Vourká-Dávvirat /De samiske samlinger i Karasjok, (SVD).<sup>156</sup> Deretter vandret den til Lakselv, Hammerfest, Máze, Kautokeino og Alta. De samiske

---

<sup>153</sup> Aage Gaup. 1980. "Litt om Samisk Kunstnergruppe i Masi", udatert, usignert skriv, arkiv SDG, ut/80.

<sup>154</sup> Sámi Dáidojoavku. Referat fra årsmøte 7. februar 1980, i Husmøteprotokoll 1979–1983, privat arkiv.

<sup>155</sup> Aage Gaup, 1980.

<sup>156</sup> Sámiid Vourká-Dávvirat/De samiske samlinger i Karasjok (SVD). I dag er institusjonen del av et større museumsnettverk av samiske museer: Riddu Duottar Museat (RDM), og et nettverk for kunstmuseer i Norge.

samlinger kjøpte inn ett verk fra hver av de seks kunstnerne som deltok på utstillinga. Ellers finnes få verk fra denne perioden tilgjengelig eller dokumentert i offentlige samlinger og arkiver. Innkjøpet omfatter maleri av Synnøve Persen og av Aage Gaup, linoleumssnitt av Trygve Lund Guttormsen, akvarell av Britta Marakatt,<sup>157</sup> litografi av Hans Ragnar Mathisen og tegning av Berit Marit Hætta.<sup>158</sup>

Persen, Gaup, Mathisen og Marakatts bilder har landskap som motiv. Bildene varierer i stil fra Persens og Gaups abstrakte landskap til Mathisens nærmest topografiske studie av Tromsdalstind. Guttormsens grafikk viser en koftekledd mann og Hættas tegning en kvinne som bærer høy på ryggen. Motivene har et lokalt opphav i Sápmi, mens teknikker, form og stil i bildene er slik kunstnerne har lært det i kunstutdanninga; maleri, grafikk og tegning i ulike grader av naturalisme eller abstraksjon.

Det er vanskelig å spore noen opprinnelse for kunsten vi her presenteres for som er felles for de samiske kunstnerne, og samtidig forskjellig fra annen kunst på andre steder til samme tid. En tilhørighet i "Nordpolkalottens kulturkrets", eller som Fett sier; en kombinasjon mellom det paleolittiske og det modernistiske, skal godt gjøres å konstruere ut fra bildene. Utstillingskatalogen som er skrevet av Ailo Gaup, understreker det samme:

Her på denne utstillingen vises kunst laget av den samiske kunstnergruppa i Masi. Noen forventer vel ut fra dette en sann vrimmel av reinsdyr og koftekleddede mennesker på fjellet. Det er jo motivtradisjonen fra deres forgjengere Nils N. Skum, Johan Turi og John Savio, som har skildret samenes liv på vidda på en aldeles utmerket måte. Og selv om



SÁME DÁIDUJOAVKU  
SAMISK KUNSTNERGRUPPE

Forside på katalog for utstillinga i 1979.  
Illustrasjon av Aage Gaup.

<sup>157</sup> Bildet er signert Britta Marakatt. Hun tok siden også navnet Labba, og omtales ellers som Britta Marakatt Labba.

<sup>158</sup> Fullstendige opplysninger om bildene står i billedtekstene til de respektive bildene, samt i billedliste.

akkurat denne motivkretsen fortsatt er til inspirasjon, har kunstnerne billedframstilling forandret seg i takt med moderniseringen av samfunnet. Det som vises her er ikke museumskunst eller gjenspeiling av en fortidsidyll med tapt harmoni. Bildene har et innhold ut fra i dag.<sup>159</sup>

Teksten understreker det bildene viser; at dette er kunst i takt med moderniseringa. Dermed settes utstillinga inn i en politiske kontekst. Ikke bare Samisk Kunstnergruppe, men hele den vestlige kunstverden bar preg av radikaliserings både politisk og kunstnerisk, på 1970-tallet. Gaups tekst legger vekt på bildenes spesifikt samepolitiske kontekst.

Jeg vil hevde at en viktig drivkraft bak disse bildene er av politisk karakter. Bildene er laget ut fra en samtidig samfunnsforståelse. De har også en samfunnsfunksjon. Det er bare estetikere og svermere som først og fremst leter etter åndelig innhold. Denne kunst er konkret. Det kultur- og slektsfellesskap kunstnerne har til den samiske nasjon har gitt dem grunnlag for oppgaven. Hvert folk har rett til sin egen billedkunst, som de også har rett til sitt eget språk og kultur, rett til å styre seg selv i ordets videste forstand. Dette er altså billedkunstens bidrag så vi litt etter litt kan "gjenerobre hele vår menneskelighet og vår stolthet over å tilhøre urbefolkningen".<sup>160</sup>

Den samiske billedkunsten skal altså spille en politisk rolle i nasjonsbygginga på samme måte som språk og kultur. Kunst og liv skal knyttes sammen av de samiske kunstnerne i en politisk kontekst. Å "...gjenerobre hele vår menneskelighet og vår stolthet", er et ganske stort prosjekt.

---

<sup>159</sup> Ailo Gaup. 1979. "Om å gjenvinne hele vår stolthet", utstillingskatalog, *Sáme Dáidujoavku/Samisk Kunstnergruppe*, Masi: Sáme Dáidujoavku/Samisk Kunstnergruppe, s. 4.

<sup>160</sup> Ailo Gaup 1979, s. 5.

De unge samiske kunstnerne var på ingen måte ukjente med de internasjonale eller norske, radikale kunstbevegelsene. Som studenter på akademier og kunsthøgskoler i Norge hadde flere av dem deltatt i Kunstneraksjonen -74, en tverrfaglig koalisjon som ville samle utøvende kunstnere i kampen for å bedre sin sosiale og økonomiske situasjon blant annet gjennom vederlagsordninger.<sup>161</sup> I tillegg til å være inspirert av både nasjonale og internasjonale kunstbevegelser, spilte kunstnergruppa og verkstedene i Máze dessuten en viktig rolle lokalt i det samepolitiske opprøret som utviklet seg under demonstrasjonene mot utbygging av Alta-Kautokeinovassdraget.



Britta Marakatt: Uten tittel, 1978, akvarell, 20 x 29,5 cm.  
Innkjøpt av SVD på Samisk Kunstnergruppes utstilling 1979.

Landskapet som tema i mange av bildene kan leses som en støtte til det politiske kravet fra samebevegelsen om retten til land og vann som de sto midt oppe i med Alta-aksjonene, og samtidig som representasjoner av et romantisk og idyllisert Sápmi.

Bildene er langt fra noen form for annenhet eller kombinasjoner. Vandretstillinga er heller et bidrag til den samiske nasjonsbyggingsprosessen og derfor knyttet til en politisk og sosial bevissthet. I beste Hegel /Herder tradisjon forsøker kunstnerne å binde sammen kunst og nasjon. "...hvert folk har rett til sin egen billedkunst" og "Dette er altså billedkunstens bidrag...", som utstillingskatalogen slår fast.<sup>162</sup>

#### 2.2.4 Fagpolitisk organisasjon 1979

Etter at kunstnergruppa var etablert, opplevde kunstnerne stor interesse for samisk billedkunst, og de fikk kontakt med samiske billedkunstnere i Sverige og

<sup>161</sup> Halvor Haugen. "Kunstneraksjonen -74 – frihet, likhet og vederlag" *Billedkunst*, No.7. 2004, <http://www.billedkunstmag.no>

<sup>162</sup> Ailo Gaup 1979, s. 5.

Finland. Under Davvi Šuvva festivalen i Kautokeino i juni 1979 hadde flere samiske kunstnere et møte hvor behovet for fagpolitisk organisasjon ble diskutert. Målet for etableringa var samarbeid med andre kunstorganisasjoner i Norden, og at organisasjonen kunne bidra til å styrke samisk kultur generelt og billedkunstens situasjon spesielt.<sup>163</sup>

Kunstnergruppa tok initiativ til stiftelsesmøtet høsten 1979. Møtet ble holdt hjemme hos den samiske multikunstneren Nils Aslak Valkeapää (1943-2001) i Pättikkä, ei lita bygd på finsk side av Sápmi. Valkeapää var på den tida



Aage Gaup: *Duoddar I*, 1979, olje på papir, 41,5 x 60 cm.  
Innkjøpt av SVD på Samisk Kunstnergruppes utstilling 1979.

allerede en kjent stemme som samisk kunstner og debattant. Han hadde blant annet skrevet boka *Terveisiä Lapista*. Boka er en blanding av ironisk samepolitisk pamflett og historisk dokumentasjon av samiske livsvilkår som og hadde stor betydning politisk og ideologisk for den nye samebevegelsen.<sup>164</sup> En

redigert utgave av boka ble oversatt til norsk 1979 og ble dermed tilgjengelig også for sameaktivister som ikke leste finsk. I kapittelet om kunst i boka avslutter han med å hevde at "...ein vellukka kulturkamp kan berre førast dersom ein tileignar seg dei same våpna som andre alt har, og samtidig syter for å bruke dei slik ein sjølv vil."<sup>165</sup> Det var kanskje akkurat det de seks samiske billedkunstnere som deltok på møtet: Lars Johansson-Nutti, Britta Marakatt, Nils Aslak Valkeapää, Aage Gaup, Ranveig Persen og Synnøve Persen var i ferd med å gjøre. Nils Aslak Valkeapää ble valgt som den første lederen i organisasjonen, som fikk navnet Sámi

---

<sup>163</sup> Synnøve Persen. 1979. Brev til Nordisk Sameråd, arkiv SDG, ut 2/79.

<sup>164</sup> Nils Aslak Valkeapää. 1971. *Terveisiä Lapista*, Helsinki: Otava, passim.

<sup>165</sup> Nils Aslak Valkeapää. 1979a. *Helsing frå Sameland*, Oslo: Pax, s. 64.

Dáidočehppid Searvi (SDS).<sup>166</sup> De andre styremedlemmene var Synnøve Persen og Lars Johansson-Nutti.

Styret sendte ut ei pressemelding hvor det ble gjort klart at organisasjonen skulle arbeide for å fremme og utvikle samisk billedkunst, og sikre samiske billedkunstnere levekår på lik linje med andre kunstnere i Norden. Dessuten ville de arbeide for at samisk billedkunst ble anerkjent som likeverdig i forhold til andre nordiske nasjoners kunst.<sup>167</sup> Organisasjonsstruktur med styre og kunstnerisk råd ble etablert i tråd med organisasjonsstrukturen i andre nasjonale kunstnerorganisasjoner. De hadde altså tilegna seg et våpen andre kunstnere allerede hadde, men til forskjell fra tilsvarende organisasjoner på den tida, inviterte SDS også fotografer, filmarbeidere og kunsthåndverkere til å være med. Ved å åpne opp organisasjonen på denne måten viste de seg dessuten som et ektefødt barn av Kunstneraksjonen -74 – solidaritet og felleskap var viktige idealer også for kunstnere – de måtte derfor stå sammen på tvers av kunstverdenens hierarkier.

Det nyvalgte styret innkalte til årsmøte i februar 1980. Fjorten kunstnere deltok på møtet sammen med observatører fra Norske bildende kunstnerne (NBK) og fra Nordnorske Bildende Kunstnere (NNBK). Alle frammøtte kunstnere fikk medlemskap i SDS. I følge referatet var møtet preget både av entusiasme og optimisme.<sup>168</sup> Årsmøtet valgte Synnøve Persen til leder, Britta Marakatt og Rose-Marie Huuva til styremedlemmer. Kunstnergruppa er sentral i denne organisasjonsbygginga. Det er de som initierer det hele, de er i praksis sekretariat, og medlemmer fra gruppa er aktive i SDS helt fra begynnelsen.



Berit Marit Hætta:  
*Ravdna Suov'dne  
noaddin*, 1979, blyant på  
papir, 21 x 16 cm.  
Innkjøpt av SVD på  
Samisk Kunstnergruppes  
utstilling 1979.

---

<sup>166</sup> I dag heter organisasjonen Sámi Dáiddačehpiid Searvi/Samiske Kunstneres Forbund (SDS).

<sup>167</sup> Nils Aslak Valkeapää. 1979b. "Samisk billedkunstorganisasjon dannet" pressemelding, arkiv SDG, ut 1/79.

<sup>168</sup> SDS. 1980. Brev til Nordiska konstförbundet, signert Synnøve Persen, 13.mai 1980, arkiv SDG, ut 24/80.

Nasjonale kunstnerorganisasjoner forholder seg stort sett til myndighetene i de respektive nasjonalstater, men SDS gikk høyere opp i næringskjeden og forholdt seg til det overnasjonale, til Nordisk Ministerråd. SDS oppfordret blant annet Nordisk Ministerråd til å etablere et nordisk, samisk kulturfond for å styrke samenes kulturelle posisjon i Norden, "...og utvikle vårt felles kulturområde til alles nytte og glede."<sup>169</sup> Organisasjonen la vekt på kontakt med andre samiske organisasjoner, som den nyetablerte samiske forfatterforeningen Sámi Girječálliid Searvi (SGS), framfor kontakt med de nasjonale og regionale billedkunstorganisasjonene. Dette er en klar understreking av deres mål om å være likestilt andre nasjonale kunstnerorganisasjoner og ikke et vedheng til eksisterende nasjonale eller lokale strukturer som for eksempel Nordnorske Bildende Kunstnere (NNBK). Kunstnerne ville på denne måten understreke selvforståelsen som ett folk med felles kultur på tvers av landegrenser, ikke som representanter for en minoritet, men som en likeverdig nasjon – forskjellig og likeverdig andre nasjoner. For ytterligere å understreke at kunstnerne representerte en nasjon, reiste ei gruppe med representanter både fra SDS og SGS i mai 1980 på det de beskrev som "...kontaktskapende reiser til kulturministeriene i de nordiske land."<sup>170</sup>

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

---

<sup>169</sup> SDS. 1979.. "Etablering av Nordisk Samisk Kulturfond", brev til Nordisk Ministerråd, signert Nils Aslak Valkeapää 29. november 1979, arkiv SDG, ut 3/79.

<sup>170</sup> SDS. 1980. "Innkallelse til styremøte SDS", signert Synnøve Persen 28. april 1980, arkiv SDG, ut 17/80. De som var med på reisa var Britta Marakatt, Nils Aslak Valkeapää, John Gustavsen og Synnøve Persen.



sine krav og demonstrerte sin tilstedeværelse i offentligheten høyt, tydelig og synlig.<sup>171</sup>

### 2.2.5 Entusiasme og motstand

Energien ga resultater de første årene. I 1981 ble ett av målene med å etablere en samisk kunstnerorganisasjon oppfylt; SDS ble medlemmer av Nordisk Kunstforbund på lik linje med andre nasjonale kunstnerorganisasjoner i Norden.



Synnøve Persen: *Skábma*, 1979, olje på lerret 64,5 x 64,5 cm. Innkjøpt av SVD på Samisk Kunstnergruppes utstilling 1979.

Deres egen begeistring over å være samer smittet over både på andre kunstnere og på politikere og byråkrater de møtte på den kontaktskapende reisa i de nordiske hovedstedene.<sup>172</sup>

Suksessen de opplevde sto imidlertid i sterk kontrast til motstanden de møtte blant annet i Máze som var ei tradisjonsbundet, konservativ samisk bygd. Det var nemlig enklere å være same i verden enn hjemme. Flere av

kunstnerne opplevde å betale en høy personlig pris for engasjementet både i kunstnergruppa og i Altakampen. De ble mobbet, trakassert og truet på livet. Siden ble de overvåket og til slutt bøtelagt for å ha deltatt i demonstrasjonene mot utbygging av Alta-Kautokeinovassdraget. Slik var situasjonen ikke bare for kunstnerne, men for mange som arbeidet for samiske saker på 1970-tallet. De ble først møtt med overvåking og mistenkeliggjøring, siden med schæferhunder og

---

<sup>171</sup> Dette er forfatterens inntrykk etter å ha gjennomgått SDG sitt arkiv over dokumenter fra perioden 1978-1983, et inntrykk som bekreftes av kunstnere og andre.

<sup>172</sup> Per Adde. 1979. I leserinnlegg i *Altaposten*, 9. februar 1979, er han en av flere som hilser de samiske kunstnerne velkommen.

politi.<sup>173</sup> Dette var imidlertid langt fra hva de hadde drømt om – arbeidsfelleskap, nyskaping og kunstnerisk virksomhet i hjertet av Sápmi.<sup>174</sup>

Motstanden mot kunstnergruppa var først og fremst politisk motivert, men de fikk også kritikk for sin kunstneriske praksis – at de ikke kunne duodji, det tradisjonelle samiske håndverket. Motstanden de møtte hadde bakgrunn i en politisk kamp innenfor det samiske samfunnet hvor to ulike oppfatninger hadde stått steilt mot hverandre siden midten av 1960-tallet. Den ene oppfatningen var i tråd med norsk assimileringpolitikk og hevdet at samisk kultur allerede var dødsdømt og en hemsko for utviklinga. Den andre oppfatningen hevdet at det fantes utviklingsmuligheter for samisk kultur og samfunnsliv under forutsetning av at storsamfunnet ga det vekstvilkår.<sup>175</sup>

På 1970-tallet endret skillene seg i den samepolitiske kampen. Oppfatningene om hva som sto på spill i det samiske samfunnet var ikke lenger de samme som tidligere og det var særlig den generasjonen samer som medlemmene av Samisk Kunstnergruppe tilhørte som sto for denne endringen. Deres generasjon var på mange måter et resultat av gjenreisnings- og moderniseringsprosjektet til den sosialdemokratiske norske staten overfor Finnmark og den samiske befolkningen etter krigen. De hadde fått skolegang, økonomisk vekst og opplæring i norsk språk og kultur. Denne generasjonen ville ha noe mer enn likeverd mellom samer og nordmenn, mer enn utviklingsmuligheter finansiert av norske almisser. De ville bygge en ny nasjon – Sápmi.

Fra skolegangen bar de med seg to ryggsekker. I den ene lå erfaringen som undertrykt minoritet. Der lå selvforakt og mindreverdighetsfølelse innpoda av det norske skolesystemet som ikke møtte dem på deres eget språk, men i moderniseringas ånd hadde som mål å fornorske dem. I den andre ryggsekken hadde de inspirasjonen fra urbefolkningsbevegelser i resten av verden og fra

---

<sup>173</sup> Ole Henrik Magga. 2006. "Samisk aktivist i 40 år", *Samtiden*, nr. 6, 2006, [http://www.samtiden.no/06\\_2/art3.php](http://www.samtiden.no/06_2/art3.php) lest 11.12.2007.

<sup>174</sup> Synnøve Persen. 2004. "Ovdasátni / Forord / Foreword" i utstillingskatalog *Mázejoavku: Sámi Dáidojoavku/ Samisk Kunstnergruppe/ Sami Artist Group 1978-1983*, Geir Tore Holm og Ulf Carlsson (red.), Karasjok: Sámi Dáiddačehpiid Searvi, s. 6.

<sup>175</sup> Vigdis Stordahl. 2000. "Et samisk alternativ", *Ottar*, nr. 4, s. 14.

ungdomsopprøret i den vestlige verden.<sup>176</sup> De unge kunstnerne hadde dessuten med seg et kunstpolitisk engasjement fra Kunstneraksjonen -74, og var skolert i den politisk orienterte samtidskunsten. Oppvekst og utdanning gjorde at de var mer orientert mot modernitetens idealer enn mot samiske tradisjoner. Motstanden de ble møtt med av det ortodokse, tradisjonsbundne samiske samfunnet kan forstås som at de ble oppfattet som det Jelena Porsanger



Hans Ragnar Mathisen: *Sálašvaggis*, 1979. Litografi, 38 x 51,5 cm.  
Innkjøpt av SVD på Samisk Kunstnergruppes utstilling 1979.

karakteriserer som urfolks-outsidere.<sup>177</sup> Dessuten – fornorskingen av samene ble på mange måter et tveegget sverd for den hegemoniske moderniteten – kunnskap om norsk kultur og språk, om historie og modernitet gjorde de unge samene synlige og hørbare i offentlige rom, ikke kun

som de andre, men faktisk på samme måte som oss. Brevene, pressemeldingene og referatene som er skrevet i de første årene SDS eksisterte er håndfaste bevis på nettopp dette.

Sultestreikene i lavvo foran Stortinget som politisk aksjonsform i Alta-kampen er et annet eksempel. Sultestreik som en ikke-voldelig politisk kampform har ingen spesifikke tradisjoner i samisk kultur, men er en politisk kampform som blir gjenkjent og anerkjent i store deler av verden. Sultestreiken fikk derfor stor betydning internasjonalt, ikke som en protest fra periferien, men som en gjenkjennelig, legitim protest mot myndigheters overgrep mot urbefolkninger.

---

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> Porsanger 2005, s. 41f. Se også avsnitt 1.3.3. s. 23ff. for en presentasjon av de ulike posisjonene.

### 2.2.6 Nye samiske identiteter

Målet for den nye, radikale samebevegelsen som gjorde seg gjeldende utover på 1970-tallet, var ikke bare å skape en samisk nasjon. Den ville også skape et nytt samisk selvbylde, nye samiske identiteter, og nye relasjoner mellom det samiske og det norske samfunnet. Degraderende og passiviserende begrensninger samer hadde levd under som etnisk minoritet, ville man fri seg fra. Samiske fellesskap og samhørighet, *oktavuohta*, fant de unge samene blant annet i den politiske kampen de deltok i, ikke i identifikasjon med gamle stereotypier om hva det innebar å være same.<sup>178</sup> De fant også et globalt fellesskap med urbefolkninger i resten av verden. Nils Aslak Valkeapää deltok på den første verdenskongressen for urfolk i Port Alberni i Canada 1975 som representant for samene. Han forteller om opplevelsen av felles skjebne og felles politiske interesser med urfolk i resten av verden. En opplevelse av å være i samme båt, og som endret det å være same fra noe lokalt og marginalt til å spille en rolle i verden.<sup>179</sup>

Den nye, radikale samebevegelsen inkluderte samer som tidligere hadde vært ekskludert fra det som ble regnet som samisk kultur. Dette gjaldt samer fra kysten, fra andre næringer enn reindrift, og samer som bodde andre steder enn i Finnmark. I den nye samebevegelsen var det dessuten akseptert å være same uten å ha tradisjonell kulturell kompetanse. De som ble oppfattet som urfolks-outsidere av det konservative, tradisjonsbundne samfunnet, ble oppfattet som en del av samisk *oktavuohta* – fellesskapet i den nye bevegelsen. Kriteriene for samiskhet ble altså endret.<sup>180</sup> Samer kunne være hvem som helst – men hvem som helst kunne allikevel ikke være same.

De nye identitetene de praktiserte i Samisk Kunstnergruppe, både som samer og som kunstnere er typiske eksempler på det sosiologen Anthony Giddens hevder er mulig i moderniteten; å velge livsstil. Han hevder at jo mer tradisjoner mister sitt grep, og jo mer dagliglivet leves i et dialektisk samspill mellom det

---

<sup>178</sup> Harald Eidheim. 1992. "Stages in the Development of Sami Selfhood". Working paper no.7, Institutt for sosialantropologi, Universitetet i Oslo, s. 7.

<sup>179</sup> Se Valkeapää 1979a, s. 110–125.

<sup>180</sup> Eidheim 1992, s. 19.

lokale og det globale, desto mer tvinges individene til å treffe valg om livsstil blant mange forskjellige muligheter.<sup>181</sup> Valget er imidlertid risikabelt, for i valget vil du alltid risikere å sette noe på spill, hevder Giddens.

Det de unge kunstnerne og den nye, radikale samebevegelsen satte på spill, slik jeg ser det, var blant annet legitimiteten i sin samiskhet. De var samiske kunstnere, uten å kunne duodji. De hadde ikke rein, ikke kniv, og de var kanskje ikke så flinke til å tenne bål eller ro båt. Flere av dem kunne ikke snakke samisk, ingen kunne skrive språket. De fleste kom fra sjøsamiske distrikter, og de hadde det til felles at de som små barn enten ble evakuert eller sendt til barnehjem, sykehus eller skoleinternater for å vokse opp. De var ei gruppe mennesker hvor det de eventuelt hadde hatt av tilknytning til samiske tradisjoner, språk og livsstil var forsøkt tatt i fra dem, undertrykt, latterliggjort eller fortiet. De representerte derfor på mange måter en diskontinuitet i forhold til samiske tradisjoner, samtidig som de insisterte på å være samer.

Motstanden de møtte i Máze er forståelig, fordi de nye måtene å være same på som kunstnerne representerte, ble truende i ei lita, konservativ bygd. De var ikke lokale samer, men samer i verden. Det nye rommet de holdt på å skape ble kanskje truende fordi det flyttet grenser og stilte spørsmål ved tidligere klare skiller mellom oss og de andre fra et samisk perspektiv.

### **2.2.7 Trøtthet i Máze**

Etter to og et halvt år med hardt arbeid, medgang og motgang, begynte trøttheten å vise seg i kunstnergruppa som gradvis ble oppløst. Stadig måtte det argumenteres for å få offentlig støtte til investeringer. De måtte lage driftsbudsjetter og regnskaper, melde seg inn i firmaregistre, og forholde seg til byråkrater og økonomer som virket som de kom fra en annen planet. Kritikkk kom fra andre samiske kunstnere som mente at Samisk Kunstnergruppe verken visste hva det innebar å være same, eller hva det innebar å være kunstner.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Giddens 1991, s. 5.

<sup>182</sup> Hansen 2007, s. 90.

Mest krefter tok allikevel Alta-kampen. I 1981, etter flere år med store aksjoner og demonstrasjoner, ble det klart at Alta-kampen var tapt. Demningen ble bygd og Alta-Kautokeinovassdraget ble regulert. Nederlaget var en nedtur, og ga en knekk til entusiasmen og begeistring i gruppa. På lang sikt ble Alta-aksjonene en seier for den samiske bevegelsen, men i 1981 var det et perspektiv ingen kunne se.

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

Fortellinga om det som skjedde fra etableringa av Samisk Kunstnergruppe i 1978 til den gikk i oppløsning 1983, kunne ha vært en av mange fortellinger om kunstnergruppers vekst og fall som skjedde samtidig. Det som skiller Samisk Kunstnergruppe fra andre kunstnergrupper, er imidlertid at fortellinga om den inneholder elementer av nasjonsbygging, organisasjonsbygging og diskontinuitet. De skaper ikke bare kunst for kunstens skyld, men for at den skal bidra til å "...gjenerobre hele vår menneskelighet og stolthet", som Gaup formulerte det i 1979.<sup>183</sup> Med bakgrunn i Giddens karakteristikk av moderniteten, kan vi si at det var et moderniseringsprosjekt kunstnerne arbeidet med, like mye som et kunstnerisk prosjekt.

### **2.2.8 Kritikk av modernitet og modernisme?**

Slik jeg forstår kunstnerens insistering på deltagelse i moderniteten gjennom blant annet nasjonsbygging, representerer de samtidig modernismens indre kritikk. For

---

<sup>183</sup> Ailo Gaup 1979, s. 5.

å argumentere for dette vil jeg gå tilbake til Rasheed Araeens kritikk av kunsthistoriens eurosentrisk perspektiv, og vise at denne kritikken også kan anvendes i forholdet mellom Samisk Kunstnergruppes og deres rolle i nasjons- og organisasjonsbygging.

Araeen hevder at modernismens kunstinstitusjonelle makt i vesten er en bastion av hvit, intellektuell overlegenhet. Makten denne institusjonen har er først og fremst definisjonsmakt. Dette gjelder imidlertid ikke bare for kunstinstitusjonen, da produksjon av forskjeller, eksklusjoner og marginalisering i følge Giddens er et generelt trekk ved moderniteten.<sup>184</sup> Når det gjelder kunstinstitusjoner, har produksjonen av forskjell vært opprettholdt ved å ekskludere alle ikke-hvite, og nekte andre kulturer eller folk fra andre kulturer subjektposisjoner i modernismen.<sup>185</sup> At samisk kunst og samiske kunstnere er utelatt fra norsk kunsthistorisk skriving er et eksempel på dette.

Araeen påviser paradokset og den eurosentrisk tankegangen som ligger bak slik eksklusjon. Han hevder at moderniteten på mange måter var et hegemonisk prosjekt, distribuert og eksportert over hele verden gjennom europeisk imperialisme.<sup>186</sup> Modernitetens ideer ble først påtvunget den koloniserte verden, som så etter noen år gjorde ideene til sine egne. Da man ble fri fra kolonialisme betydde det ikke en retur til prekoloniale strukturer, men heller et forsøk fra de tidligere koloniserte på å omdefinere moderniteten til også å inkludere dem, og dermed gjøre moderniteten fri fra sine eurosentrisk strukturer.

Mange kunstnere fra tidligere kolonier kom til Europa på midten av 1900-tallet. Araeen kom fra Karachi i Pakistan til London. Både han og mange av de andre som kom, hadde fått kunstutdanning etter vestlige prinsipper om de kom fra Karachi, Caracas eller Cuba. De var oppvokst med modernitetens ideer, opplært på akademier i modernismen og klare til å kreve sin plass i modernismens sentra. Historien om disse kunstnerne, er historien om hva de ønsket å gjøre, og hva som

---

<sup>184</sup> Giddens 1991, s. 6.

<sup>185</sup> Araeen 2000, s. 4f.

<sup>186</sup> Ibid, s. 11.

ble nektet dem av den dominerende kulturen. Mens de sloss for å plassere seg selv i sentrum for hva som foregikk i modernismen, opplevde de allikevel at de konsekvent ble skjøvet ut på grunn av sin påståtte annenhet – en annenhet som ble trukket fram både rasemessig og kulturelt.<sup>187</sup>

Det faktum at kunstnere som kom fra utenfor Europa ikke opplevde å komme til en fremmed kultur, men en kultur de var mer enn kjent og fortrolig med på grunn av denne kulturens og modernitetens hegemoni, ble stående i skyggen av annenheten de ble konstruert inn i av ”den hvite bastionen”. Hvis de skulle ha noe håp om å inkluderes i modernismen som kunstnere, var det til nød i form av å være en slags hybrid, men ikke en hybrid som var resultat av samhandling eller kulturell utveksling, men en hybrid som kun oppstår der ikke-vestlige kulturer entrer den vestlige. Denne entreen er imidlertid betinget av at de som kommer fra andre kulturer må bære et ”etnisk identitetskort” som viser deres opprinnelse, og de må plassere seg i et spesifikt rom – et mellomrom – for å få tilgang til eller regnes med i den dominante kulturen. De må erklære seg som forskjellig, vise sin annenhet – etnisk, kunstnerisk eller kulturelt – for å få en posisjon. Resultatet, sier Araeen ”...is the power of the mule which always carries the burden and the sign of its breeding”.<sup>188</sup>

Historien Araeen forteller om eksklusjonen av de andre fra modernismen, og premissene for å bli inkludert, har mange paralleller til historien om Samisk Kunstnergruppe. I likhet med kunstnerne fra Karachi, Caracas og Cuba som kom til Europa på midten av 1900-tallet, hadde også kunstnerne i Samisk Kunstnergruppe vokst opp med moderniteten. På kunstutdanningene de hadde fra Oslo, Trondheim og Göteborg var de kunstnerisk skolert innenfor modernismens idealer. Det skandinaviske, europeiske eller globale samfunnet var på ingen måte fremmed for de samiske kunstnerne.

Kravet om ”etnisk identitetskort”, at de skulle kunne gjenkjennes ved sin annenhet, var krav som ble stilt til dem fra ”den hvite bastion”. Kravet stred

---

<sup>187</sup> Ibid, s. 6.

<sup>188</sup> Ibid, s. 9.



imidlertid for mange av kunstnerne med prinsippene de hadde lært om kunstens autonomi og kunstnerens frihet i modernismen.

Så langt likhetene mellom Araeen og hans kolleger som kom til Europa og Samisk Kunstnergruppe. Det finnes imidlertid også en viktig forskjell. Kunstnerne fra Karachi, Caracas og Cuba kom til Europa for å kreve sin plass innenfor modernismens sentra, mens de samiske kunstnerne reiste vekk fra de nasjonale sentra, hjem til Sápmi, for å skape sitt eget senter. Fordi, som Synnøve Persen skrev i søknaden til Norsk Kulturråd, å etablere seg i Sápmi var en forutsetning for fortsatt eksistens som samiske kunstnere.<sup>189</sup> De krevde likeverd med andre nasjoner og bygde de samme strukturer, nasjonalt og organisasjonsmessig, som gjaldt i andre moderne stater. De skapte og definerte sitt eget sted, som ikke var et "mellomrom" eller et rom i "Nordpolkalottens kulturkrets" – men et likeverdig nasjonalt senter. De hadde, i tråd med Valkeapääs samepolitiske pamflett, tilegnet seg de samme våpen som andre allerede hadde, og de ville bruke dem på sin måte.

Samisk Kunstnergruppes moderniseringsprosjekt gjennom nasjonsbygging, organisasjonsbygging og diskontinuitet bryter med modernitetens dikotomi mellom oss og de andre, fordi handlingene til disse kunstnerne samtidig er en insistering på deres rettmessige plass innenfor moderniteten og modernismen. Det er i denne insisteringen at de også representerer en kritikk. I sin praksis inntar de nemlig en subjektposisjon, de handler på modernitetens og modernismens premisser, når de territorialiserer seg selv i et sentrum. De iverksetter moderniteten – de moderniseres ikke. Dermed overskrides det hegemoniske modernitets- og fornorskningsprosjektet hvor samiske kunstnere aldri var ment å være annet enn de andre, eller være ikke-subjekter.

### **2.2.9 Samisk Kunstnergruppe og SDS – en deterritorialisering**

Rasheed Araeens kritikk av modernismens eksklusjon av de andre, forteller at inngangen til modernismens sentra var blokkert. Betingelsen for å slippe inn, var å vise et "etnisk identitetskort". Dette kravet er et uttrykk for at den majoritære

---

<sup>189</sup> Persen 1978, passim.

kulturen, som Araeen kaller "den hvite bastion", forsvaret sitt territorium ved å forlange at de andre reterritoraliseres, holdes på plass som etniske minoriteter i et allerede avgrenset og definert territorium – et mellomrom.<sup>190</sup> I fortellinga om kunstnergruppa viser jeg at de unge samiske kunstnerne fant en utvei selv om inngangen som Araeen skriver om var stengt.

Heller enn å gå rundt i modernismens sentra med et etnisk identitetskort, banke på lukkede dører, og oppholde seg i et mellomrom, reiste ei gruppe samiske kunstnere fra byer og utdanningsinstitusjoner i sør hjem til Sápmi. De reterritoraliserte seg geografisk. I denne reterritoraliserte, geografiske posisjon etablerte de så sitt eget senter i tråd med modernitetens idealer og modernismens institusjoner, først som kunstnergruppe, siden gjennom etablering av nasjonale institusjoner for samisk kunst. De skapte et nytt territorium, skapte et annet sted for sin kunstneriske praksis, enn det mellomrommet Araeen beskriver.

De tok med seg erfaring og kunnskaper som samer og kunstnere bort fra de etablerte sentra i sør. Med bagasje både som kunstnerisk og politisk skolerte mennesker, og med bagasje fra egen oppvekst som etnisk minoritet, skaper de noe nytt og et helt nytt sted. I sitt eget moderniseringsprosjekt tar de i bruk modernitetens redskaper og anvender dem på seg selv og sin virkelighet, slik Valkeapää hadde skrevet at kunstnerne burde gjøre. Dermed deterritorialiserer de både seg selv, modernismens kunst og modernitetens organisasjoner. Slik opphever de også en påstått forskjell mellom seg selv og majoriteten, en forskjell som kunne legitimere at de var ekskludert fra subjektposisjoner i modernismen.

Deterritorialiseringen innebærer også at de blir forskjellige fra stereotypien samisk kunstner. De beveger seg nemlig forbi det som definerte dem som forskjellig, deres annenhet og mangler, og blir både samer og kunstnere uten å være lik verken forestillingen om hva det innebar å være same eller hva det innebar å være samisk kunstner. De blir forskjellig fra seg selv.

I denne prosessen, eller i denne fluktlinjen, skjer en dobbel bliven, som i eksempelet med orkidéen og vepsen. Som kunstnere med en vestlig utdanning deterritorialiserer de modernismen – til bliven-samisk kunst. Som samiske

---

<sup>190</sup> Araeen 2000, s. 4ff. Se forøvrig avsnitt 1.3.4, s. 40ff her.

ungdommer, oppvokst i moderniteten, bryter de med stereotypier og snevre rammer og skaper nye samiske identiteter – de blir samiske eller bliven-samiske og dermed minoritære.

Energien som skaper fluktlinjen, som gjør det mulig å bryte ut av stereotypier både om modernisme og samiskhet finnes mange steder. Det ene stedet er det samme som Deleuze og Guattari hentet inspirasjon fra til sitt tankeunivers – studentopprøret i 1968. Det andre stedet er den globale urfolksbevegelsen som gjorde det mulig å være same i verden, og den retningen det samme opprøret tok i form av en samisk revitalisering og politisering omkring Altaaksjonene. Referater, notater og brev skrevet av kunstnergruppa eller SDS i de første årene spruter som sagt av energi, raseri og entusiasme.<sup>191</sup> Energien de hentet i dette opprøret gjorde det mulig å bryte ut til et sted de enda ikke visste fantes. De fant opp nye måter og være samer på – fant opp et folk som enda ikke fantes.

Sett i forhold til kriterier for en mindre litteratur, er det klart at det skjer en deterritorialisering i en energisk fluktlinje, over mot det som enda ikke finnes i kunstnergruppas praksis. Å lete etter politisk latens ville være en underkommunisering av den politiske praksisen de faktisk hadde som nasjons- og organisasjonsbyggere. Den er ikke latent, men eksplisitt. Det latente ligger heller i det kritiske potensiale, den indre kritikken av moderniteten og modernismen som deres praksis innebar. En politisk latens er altså til stede. Det samme er kollektive utsigelser. Det er ikke kunstnergenier eller individer som ytrer seg, men kollektivet. Det er ikke individuelle kunstnere, opptatt av egen karriere eller berømmelse som etablerer seg i Masi, men et kollektiv som utad snakker med en stemme, som sloss for "vår eksistens". På bakgrunn av disse kriteriene, kan Samisk Kunstnergruppes praksis i årene fra 1978 til 1983 forstås som en mindre kunst. Det er først og fremst praksisen deres som organisasjonsbyggere og etableringa av en samisk kunstinstitusjon som ligger til grunn for denne konklusjonen. I de følgende kapitlene vil jeg videre eksperimentere med bruken av Deleuze og Guattaris begreper på både livshistoriene til fire samtidskunstnere og på

---

<sup>191</sup> Se avsnitt 2.2.4 her.

utforskingen av deres verk som samtidskunstverk. Kan også samtidas samiske kunst forstås som en mindre kunst?

### 3 Fire livshistorier om å bli samisk kunstner

Et feministisk ordtak hevder at der kvinner kommer inn i maktens rom, forsvinner makten ut bakdøra. Som en omskriving av ordtaket kan vi si at da kunstnersubjektet som hvit mann ble utfordret mot midten av 1900-tallet, ble subjektet erklært død. De samiske kunstneres etablering som eget nasjonalt senter, var én måte den vestlige, modernismens kunstnersubjekt ble utfordret på. Før de samiske kunstnerne etablerte seg på 1970-tallet, hadde kunstnere andre steder i verden, som Adrian Piper, Carolee Schneemann og Rasheed Araeen vist at det ikke lenger var selvsagt at kunstneren var hvit og mann, men at kunstneren kunne ha både forskjellige kjønn og farger.

Både kunst- og litteraturhistorie har tidligere lagt stor vekt på kunstnersubjektet og kunstnerbiografier som kontekst for kunstneres verk. Kunstneren og hans liv har blitt oppfattet som nærmest innskrevet i verkene, og kunne derfor også avleses derfra. På 1960-tallet endret denne oppfatningen seg. En viktig tekst som viser denne endringen, er Roland Barthes tekst *La Mort de l'auteur* (*Forfatterens død*) fra 1968.<sup>192</sup> Teksten tar utgangspunkt i novellen *Sarrasine* av Honoré de Balzac hvor hovedpersonens kjønnsidentitet er uklar.<sup>193</sup> Vi har å gjøre med en kastrat forkledd som kvinne. Barthes peker på at i novellen er det uklart hvem som egentlig uttrykker seg; en forkledd kvinne, eller forfatteren selv? Han hevder at det ikke vil være mulig å oppklare hvem som snakker fordi skriften ødelegger enhver stemme, ethvert opphav.

---

<sup>192</sup> Roland Barthes. 1968. "La mort de l'auteur", *Manteia*, nr. 5, passim.

<sup>193</sup> Honoré de Balzac. 2001. *Sarrasine/Honoré de Balzac: présentation, notes, questions et après-texte établis par Jeanne Dupuy*, Paris: Magnard.

L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir - et blanc où vient se perdre toute identité. À commencer par celle-là même du corps qui écrit.<sup>194</sup>

Som jeg har hevdet, inntar samiske kunstnere en subjektposisjon som moderniteten i utgangspunktet utelukket dem fra å innta. De er altså ikke døde, men i høyeste grad levende, aktive subjekter som også skaper egne identiteter. Min argumentasjon omkring Samisk Kunstnergruppes praksis, viser at gruppa iverksatte moderniteten, og moderniserte seg gjennom nasjons- og organisasjonsbygging. De etablerte en samisk kunstinstitusjon med tilhørende organisasjoner og skapte dermed sitt eget senter i modernismen.

For å understreke de samiske kunstnernes posisjon som subjekter og medspillere i mitt forskningsprosjektet, noe urfolksmetodologien legger stor vekt på, har jeg valgt å gjennomføre dialoger med kunstnerne Aage Gaup, Synnøve Persen, Stein Erik Wouthi og Kristin Tårnesvik som en del av denne avhandlingens innsamling av empiriske materiale.

Valget av akkurat disse fire kunstnerne er en blanding av tilfeldigheter og bevisste valg. For det første representerer de fire to ulike generasjoner. Aage Gaup og Synnøve Persen deltok i utsmykkinga i Láhpoluoppal og tilhørte Samisk Kunstnergruppe. De har siden 1970-tallet arbeidet i Finnmark. Stein Erik Wouthi og Kristin Tårnesvik tilhører en yngre generasjon kunstnere. Begge to kommer fra Kåfjord kommune i Troms. De fire representerer altså et spenn i tid og i geografisk tilhørighet. For det andre kjente jeg til verk av alle fire og visste at de arbeidet i ulike kunstneriske medier. Deres verk representerte derfor et kunstnerisk mangfold som var interessant. For det tredje var de alle villige til å dele sine fortellinger og inngå i et samarbeid om mitt forskningsprosjekt. De fire er altså ikke et representativt utvalg av samiske samtidskunstnere, men de representerer noe av mangfoldet. Valget av disse fire er ikke styrt av et ønske om å kanonisere

---

<sup>194</sup> Barthes 1968, s. 49. "Skriften er dette intetkjønn, dette sammensatte, denne omvei, hvor vårt subjekt forsvinner, dette svarthvite rom, hvor all identitet mistes, først og fremst den skrivende kropps identitet." (Forfatterens oversettelse)

enkelte samiske kunstnere, og er heller ikke av et forsøk på å hierarkisere disse fire som ”de fire store”.

Det er like mange kvinner som menn, men en undersøkelse av kjønnsforskjeller mellom mannlige og kvinnelige samiske kunstner er ikke noe som omfattes av mitt arbeid. Det gjør heller ikke en undersøkelse av geografiske forhold.

### 3.1 Kunstnerdialoger som situering og metode

En åpen dialog mellom meg som forsker og de enkelte kunstnerne, gjør oss begge til subjekter. Vi inngår i en slags byttehandel eller *gaskavuolta*, hvor de forteller meg det de syns jeg bør vite, og jeg får i oppgave å formidle deres fortellinger fra den posisjon jeg sitter i. At gjensidige subjektposisjoner i forskerpraksis er viktig, har blitt påpekt blant annet av feministen og vitenskapeteoretikeren Donna Haraway. Hun bruker synssansen som en metafor for subjektposisjonen og insisterer på at alle blikk er kroppsliggjort av natur. Det er som subjekter vi ser. Derfor mener hun vi må kreve tilbake synet som det sansesystemet som har blitt brukt til å betegne et sprang ut av den merkede kroppen og inn i et erobrende blikk ingensteds fra. Hun kaller posisjonen for gudeblikket, og hevder at dette blikket krever makten til å se uten selv å bli sett, til å representere uten selv å være en representasjon. Det tilhører posisjonene Mann og Hvit – den kroppsløse, subjektsløse objektivitet.<sup>195</sup> Gudeblikket til Donna Haraway er blikket som ser verden fra det Deleuze og Guattari kaller det majoritære perspektiv.

Som alternativ til en slik posisjon argumenterer Haraway for at all kunnskap er situert, og at situerte kunnskaper krever at kunnskapsobjektet – i min forskning samisk samtidskunst og kunstnere– må være medspillere og aktører i forskningsarbeidet, ikke subjektsløse grunnlag eller ressurser for forfatterskap av

---

<sup>195</sup> Donna Haraway. 1995. ”Situerte kunnskaper: Vitenskapsspørsmålet i feminismen og det partielle perspektivets forrang”, *En Kyborg til forandring: Nye politikker i moderne vitenskaper og teknologier*, Kristin Asdal et al. (red.), TMV skriftserie, nr. 12, s. 50.

såkalt objektiv kunnskap.<sup>196</sup> I følge Haraway finnes det ikke noe uskyldig eller rent ståsted. Derfor hevder hun at vi må inn i den skitne materien. Byttehandelen mellom meg og de fire samiske kunstnerne kan være en skitten materie i Haraways bruk av metaforen.

Jeg har besøkt alle kunstnerne hjemme og bedt dem fortelle om sitt liv og sitt arbeid som kunstnere. Vi har snakket om hvordan de ble samiske kunstnere, og hvordan de eventuelt arbeider som kunstnere som en konsekvens av dette. Målet med dialogen fra min side, er å gi de samiske kunstnerne en stemme og mulighet til selv å formulere refleksjoner over sitt liv og arbeid. Som vitenskapsteoretisk perspektiv er dette et imperativ når det gjelder forskning på og om urfolk, blant annet formulert av Linda Tuhiwai Smith. Ett krav hun stiller til forskning i en urfolksdiskurs, er at forskninga skal skje i samarbeid med urfolk selv, og at den skal tilbakeføres og gjøres tilgjengelig for samfunnet og personer som har deltatt i prosjektet.<sup>197</sup> I motsetning til Roland Barthes legger Smith altså vekt på levende og handlende subjekter både blant forskere og urfolk og at de inngår i gjensidige forbindelser med hverandre.

Samtalene mellom meg og hver av de fire, blir her formidlet som historier. Empirien får dermed mer preg av å være historiefortellinger (*stories*), enn kvalitative data som kan legges til grunn for historie (*history*).<sup>198</sup> Dialogen har fortsatt også etter samtalene, i den form at kunstnerne har lest igjennom min nedskrivning og tolkning av historiene. De har kommet med kommentarer og forslag til endringer som jeg har tatt til følge.

Livshistoriene de fire kunstnerne forteller kan være forskjellige fra historier de har fortalt før, eller historier de vil fortelle i framtida. De handler mye om identitet og derfor er også fortellingene gjenstand for stadige endringer og forhandlinger. "Selvet som refleksivt prosjekt", har Antony Giddens kalt dette spillet som han hevder består i å opprettholde sammenhengende, men konstant

---

<sup>196</sup> Haraway 1995, s. 62

<sup>197</sup> Smith 2004, s. 9.

<sup>198</sup> For bruken av begrepene *stories* og *history*, se avsnitt 1.3.3, s. 23ff her.



reviderte biografiske fortellinger.<sup>199</sup> Livshistorien, eller den biografiske fortellinga, som Giddens kaller den, er altså under stadig forandring. Fortellingene til de fire kunstnerne må ses på samme måte. De er et glimt av hvordan deres livshistorier ser ut og kan fortelles og formidles – akkurat nå.

### 3.2 Aage Gaup

Aage Gaup bor i Karasjøk, på nordsiden av elva som renner gjennom bygda. Huset hans er av de store gjenreisingshusene som ble bygd i Finnmark etter krigen. Tidligere var huset doktorbolig. Det ligger i elveskråninga med utsikt sørover. Ved siden av huset har han bygget et stort atelier. I tillegg har han et atelier knyttet til Samisk Kunstnersenter.

Aage Gaup er født 1943 i Børselv i Porsanger, ei lita bygd på østsida av Porsangerfjorden. Han var ett år da tyskerne beordret evakuering og brenning av Finnmark i 1944 som del av "Den brente jords taktikk". Under evakueringa kom han bort fra sin mor og vokste opp i ei lita fjellbygd i Romsdalen. Seksten år gammel ville han søke seg inn på Statens håndverks og kunstindustriskole, men foreldrene nektet, og sendte gutten på gymnas. Etter gymnas jobbet han som buss- og trailersjåfør i mange år. Men ønsket om å bli kunstner ble ikke mindre.

I 1972 bestemte han seg derfor for å forlate livet som sjåfør og begynne på Nansenskolen på Lillehammer. Der hadde han Halvard Grude Forfang som lærer i kunsthistorie, noe som både motiverte og inspirerte til videre kunststudier. I 1973 kom han inn på kunstsolen i Trondheim. Han gikk i billedhuggerklassen og ble blant annet undervist av Karl Johan Flaathe. Det ble stort sett arbeidet med naturalistisk skulptur, og undervisningen skulle gi studentene opplæring i grunnleggende ferdigheter. Anatomisk forståelse og akttegning var både viktig og obligatorisk. I 1974 kom Siri Anker Aurdal som lærer til skolen. Hun forandret

---

<sup>199</sup> Anthony Giddens. 1996. *Modernitet og selvidentitet: Selvet og samfundet under sen-moderniteten*, København: Hans Reizels forlag, s.14.

undervisningen, og med henne ble studentene også introdusert for modernistisk skulptur.

### 3.2.1 Politisk engasjement

Studentene på Kunstscolen ble politisk engasjert på midten av 1970-tallet. Kunstneraksjonen ble etablert 1974 og Aage Gaup var med på å starte en studentorganisasjon (IFK), som del av Kunstneraksjonen. For kunststudentene var det ikke noe skille mellom den politiske og kunstneriske praksisen. De ville bruke kunsten politisk, og søkte mot uttrykk som lå langt unna den klassiske, naturalistiske skoleringen de hadde fått første året på Kunstscolen.



Aage Gaup under arbeidet med *Linjer* i IFK-galleriet i Trondheim 1976.

I samarbeid med medstudentene Håkon Grønlien og Per John Rolseth fikk Gaup benytte et nedlagt bad i Trondheim som galleri. Galleriet var IFK sitt utstillingssted. De tre jobbet kollektivt, diskuterte seg fram til løsninger og skapte objekter av tidligere bruksgjenstander satt sammen på nye måter. Inspirert av ulike retninger som minimalisme og artepovera, lagde de blant annet utstillingen *Linjer* i 1976 hvor de skapte verk og rom som var kritiske og som blant annet kommenterte den nystarta oljeutvinninga i Nordsjøen. Norge var på vei til å bli en rik oljenasjon, og de unge, radikale kunstnerne kommenterte det kunstnerisk.

Eksempel på en slik kommentar er *Oljeuhyre*. *Oljeuhyre* er et tredimensjonalt verk som ser ut som en oljeplattform hvor beina på plattformen er laget av eksosrøret fra traileren som Aage tidligere hadde kjørt. Det fantes ingen katalog til utstillinga. Publikum ble oppfordret til å uttrykke sine reaksjoner ved å skrive eller tegne direkte på veggene i et rom kunstnerne selv ikke hadde tatt i bruk. Det var

publikums kommentarer på veggene som til slutt skulle utgjøre det som ellers oppfattes som utstillingas katalog.

I Trondheim møtte Aage et radikalt samisk miljø og han ble medlem i lokallaget til NSR (Norgga sámiiid riikkasearvi / Norske samers riksforbund). Det var ganske populært å være en del av det samiske miljøet i Trondheim den gangen, og mange kunstnere kom på margebeinsfestene som NSR arrangerte. De første bildene han lagde med tilknytning til sin samiske bakgrunn var på transparenter til 1. mai toget i Trondheim på midten av 1970-tallet. Ellers hadde han ikke noe forhold til eller kunnskap om samisk kunst den gangen.

### **3.2.2 Kontakten med sin samiske bakgrunn**

Aage Gaup vokste opp langt fra det miljøet hvor han var født, og som han siden skulle vende tilbake til. Han lærte selvsagt ikke å snakke samisk i Romsdalen, men visste hele tida at han var same, og forskjellig fra familien han vokste opp i. Det kom onkler fra Finnmark og besøkte ham. De fortalte Aage om hans samiske familie og at mange av dem var reindriftssamer. I studietida reiste han hver sommer til Porsanger og ble oppfordret til å bli med reindriftssamene og leve livet med dem på fjellet. Hvis han gjorde det kunne han lære både samisk språk og livsform, men Aage returnerte til studiene.

I 1974 traff Aage Gaup for første gang Iver Jåks som allerede var en etablert samisk kunstner. På oppdrag for Norsk Kulturråd skulle Jåks være konsulent for utsmykking av den nye skolen i Láhpoluoppal. Han tok kontakt med samiske kunststudenter han visste om, for å diskutere oppdraget med dem. Som allerede nevnt i kapittel 1 var Aage Gaup en av studentene. Synnøve Persen, Ingunn Utsi, Josef Halse og Maja Dunfjeld de andre. Møtet med Iver Jåks, de andre samiske kunstnerne og utsmykkingsoppdraget, fikk avgjørende betydning for resten av hans kunstneriske praksis; han ble samisk kunstner. Han returnerte til Finnmark. Ikke som dreng i reindriften, men som kunstner.

### 3.2.3 Samisk Kunstnergruppe og annen kunstnerisk praksis

I 1978 flyttet Gaup til Máze sammen med Synnøve Persen hvor de etablerte Samisk Kunstnergruppe/Masigruppa. I den samiske revitaliseringa som kom med det samepolitiske opprøret, søkte både Gaup og de andre i kunstnergruppa mot skriftlige kilder om samisk kunst. De leste Nils Aslak Valkeapääs bok *Helsing frå sameland* og Ernst Mankers *Samefolkets konst*.<sup>200</sup> Det de leste overbeviste dem om at som samiske kunstnere hadde de som oppgave å få fram sin måte å se tilværelsen på innenfor en samisk tradisjon.

Gaup hadde flere store utsmykkingsoppdrag på 1980 og -90-tallet. Siden 1980 har han dessuten laget scenografi til det samiske teateret Beivváš, som ble etablert i Kautokeino 1979. I 1982 flyttet Aage Gaup fra Máze til Karasjok hvor han har bodd og arbeidet siden. Der etablerte han seg med atelier og fortsatte sitt kunstneriske arbeid både som scenograf og skulptør.

Gaup har vært opptatt av samisk mytologi og episk diktning som utgangspunkt for sine arbeider. Et eksempel er utsmykkinga på Bodø flyplass, *Flyversjamanen* fra 1992. Det tredimensjonale verket strekker seg over 100 meter oppe under taket i terminalbygninga. Det er i aluminium og tre og er sveiset og satt sammen på stedet. Verket har utgangspunkt i en forestilling i samisk mytologi om den kvinnelige flygende sjaman og hennes to hjelpere. Formen på de flygende objektene minner om jagerfly. Uten kjennskap til det mytologiske utgangspunktet, kan verket leses som en abstrakt skulptur som har med luftfart å gjøre.

Dette verket inneholder de to trekkene som ofte går igjen i Gaups arbeider fra 1980 og 90-tallet. Det ene er at de tar i bruk og aktiviserer rommet rundt seg. Du kan nærme deg verket fra hvor som helst, og det endrer seg når du som betrakter beveger deg i rommet. Det andre trekket er at det ofte finnes et skjult innhold eller form for intratekstualitet i verkene, som har opphav i samisk mytologi. Bare den som kjenner mytologien har tilgang til dette innholdet.

Verkene er ofte satt sammen av ulike materialer. Materialene er lite bearbeidet og overflater av stein, tre eller metall er tydelige i sin materialitet. Det

---

<sup>200</sup> Valkeapää 1979a, Manker 1971.

samme er sammenføyningene mellom deler eller ulike materialer i verkene, slik at arbeidet med selve konstruksjonen kommer tydelig fram. I *Flyversjamanen* er det for eksempel tydelige spor etter sveising.

### 3.2.4 Samisk kunst – en tvangstrøye

Det kunstneriske prosjektet som Masigruppa påbegynte i 1978, var basert på mange romantiske forestillinger om samisk kultur, og et utopisk ønske om å skape et samisk idealsamfunn. Å være kunstner og samtidig påta seg rollen som tradisjonsbærer og nasjonsbygger ble imidlertid etter hvert en kunstnerisk tvangstrøye for Gaup. Han opplevde at kravene som ble stilt til ham som samisk kunstner ble begrensende i forhold til hans kunstneriske idealer, og formen han arbeidet med.



Aage Gaup: *Bønnehus for Sarajevo*, 1994, furutre, H. 500, B. 232, D. 231. SVD, Karasjok.

Etter hvert har det blitt mindre viktig for ham å relatere sine arbeider til en spesifikt samisk sammenheng, og han har rettet blikket utover mot resten av verden. Han benytter en materialkunnskap om tre og sammenføyninger som kan relateres til samisk duodjitradisjon, men han bruker det for å kommentere noe helt annet. Et eksempel er skulpturen *Bønnehus for Sarajevo* fra 1994, en kommentar til krigen i Bosnia. *Bønnehus for Sarajevo* står sentralt plassert utenfor De Samiske Samlinger i Karasjok, og er en del av museets

samling av samisk kunst. Det tredimensjonale verket er fem meter høyt. Det er satt sammen av grove treplanker som utgjør en transparent, kvadratisk konstruksjon.

Alle sammenføyninger er synlige. Horisontale og vertikale konstruksjoner føyes sammen og gjøres stabile av treplugger og trekiler. Kunnskaper om trekonstruksjoner og sammenføyninger som har vært brukt i samisk tradisjon, benyttes i dette verket, mens verket selv kommenterer en virkelighet langt borte fra Sápmi.

### 3.2.5 Deterritorialisering og reterritorisering

*—Hvis jeg hadde fulgt onklenes råd om å komme tilbake til Porsanger og bli med på fjellet, hadde mye vært annerledes. Da hadde jeg blant annet lært språket. Jeg valgte isteden å bli kunstner, og flytte til Masi. Nå ser jeg at jeg kunne ha valgt annerledes, men da var det ene for seint og det andre for tidlig å gjøre, sier Gaup.*

Han beskriver her at han egentlig sto ovenfor et valg mellom reterritorisering eller deterritorialisering. Å vende tilbake til en samisk livsform i reindrifta ville ha vært en reterritorisering av seg selv som same. Det ville ha vært en individuell prosess uten videre politiske konsekvenser eller endringer i noe utover ham selv og familien han valgte å vende tilbake til. Det ville vært en gjenoppretting av evakueringen han var utsatt for tretti år tidligere.

Når valget faller på å bli kunstner, flytte til Máze og etablere Masigruppa, er dette en deterritorialisering. Det er et politisk valg som har med de sosiale og kollektive sidene av livet og av det å være same å gjøre. Ingen kunne garantere Gaup hverken en lysende karriere som kunstner, eller legitimitet som same i Máze. Han kunne ikke språket, hadde ikke kulturell kompetanse og var vokst opp i en norsk kultur. Deterritorialisering følger aldri eksisterende linjer, men en fluktlinje skapt av energi. I Gaups historie blir kunsten den fluktlinjen eller kraften som gjør det mulig å vende tilbake, ikke for å gjenopprette noe, men for å være med på en kollektiv bevegelse med mål om å skape noe nytt.

Så snart kunstnergruppa var etablert skjedde det imidlertid en reterritorisering av deres kunstneriske orientering. De studerte Valkeapää og Manker og søkte mot samisk mytologi, mot tidligere tiders rissinger i berg og ornamenter på trommer, for å finne fram til en måte å uttrykke seg selv som samer

på. De forsøkte å gå etter allerede fastlagte rammer for hva samisk kunst kunne være, eller gjenskape noe som allerede fantes. Etter hvert ble dette en tvangstrøye for Gaups kunstneriske praksis, og han søkte igjen en deterritorialisering av seg selv som kunstner.

På bakgrunn av Gaups fortelling er det både hans skolering i modernistisk skulptur, og den subjektive opplevelsen av samisk kunst som en tvangstrøye jeg vil komme tilbake til i utforskingen av verket *Gimme shelter*.

### **3.3 Synnøve Persen**

Synnøve Persen er født 1950 i Bevkop på vestsiden av Porsangerfjorden. Når du kjører nordover fra Lakselv og kommer opp på Stabburneset, ser du det hvite huset og det røde fjøset som et landemerke på neste høydedrag. Det var her hun ble født, og her har hun siden bygd seg hus og atelier. Hun var eldst av åtte søsken. Foreldrene levde av småbruk og utmarksnæring, og kom sjøl fra bygda. Sju år gammel begynte hun på skole i Indre Billefjord. Da hadde hun allerede lært seg å lese og å si noen setninger på norsk. Bortsett fra disse setningene kunne hun ikke snakke norsk da hun begynte på skolen. Hjemme i Bevkop hadde de stort sett snakka samisk, men på skolen foregikk alt på norsk. Også i friminuttene ble elevene oppfordret til å snakke norsk med hverandre. De samiske barna lærte fort at de hadde mange feil og mangler, blant annet at de snakket feil språk, og at de ikke var gode nok på den norske skolen.

Det første året hun gikk på skolen var det skoleskyss, to mil hver vei i en kald buss i allslags vær og på allslags føre. Andre året sto internatet i Billefjord ferdig. I fem uker om gangen skulle hun bo der uten å reise hjem. Når hun reiste hjem, var det som å reise mellom to verdener – den norske skolen og internatet i Billefjord var den ene – hjemmet og familien i Bevkop var den andre. Det var ikke bare en geografisk avstand mellom disse to verdener, men også en språklig og tankemessig.

Det ble aldri stilt spørsmål om hvorfor det ikke var noe samisk på skolen. Lenge før hun begynte på skolen hadde hun lært at alt som hadde med det samiske å gjøre skulle man skamme seg over og fortest mulig forsøke å bli kvitt. Redningen ut av den elendigheta de var født inn i, var å bli norske. Det skulle skolen hjelpe til med.

### **3.3.1 Utdanning og begeistring**

I gjenreisningsfinnmark på 1950- og 1960- tallet ble det satset mye på at alle barn skulle få skikkelig skolegang. Skoler og skoleinternater ble bygd over hele fylket. Samtidig var skolen en viktig fornorskingsagent i det samiske samfunnet, særlig i forhold til den sjøsamiske befolkningen. Persen var en av dem som fikk nyte godt av, men samtidig fikk svi for denne satsingen. Hun og hennes jevnaldrende tilhørte den første generasjonen hvor alle bofaste samer fikk samme grunnskoleutdannelse som andre barn i Norge. For å få denne utdannelsen måtte de imidlertid flytte hjemmefra som sjuåringer og bo på internat i lange perioder. Hun var dessuten av de begavede ungdommer som gikk ut av ungdomsskolen med gode karakterer og fikk fortsette på gymnas i Alta. I bytte mot sin samiske identitet fikk både hun og mange andre utdanning tilbake.

I 1971 begynte hun på Einar Granums tegne- og maleskole i Oslo. Året etter gikk hun på Kunstscolen i Trondheim. I 1972 kom hun inn på Statens Kunstakademi i Oslo. Der var hun elev i maleriklassen, først hos Reidar Aulie, så hos Ludvig Eikaas. Hennes første år på Statens Kunstakademi var Reidar Aulies siste år som professor. Aulie var da svært syk, men Synnøve opplevde likevel at han hadde en sterk glød. Hun var en stille student, men fikk oppmerksomhet fra professoren som kanskje så et talent i henne.

Møtet med de andre samiske kunstnerne og samarbeidet om utsmykkinga i Láhpoluoppal fikk stor betydning for at hun flyttet til Máze 1978 sammen med Aage Gaup. Hun var også involvert i Kunstneraksjonen -74 som kunststudent i Oslo, og så det å etablere en kunstnergruppe som en del av praksisen kunstnere



hadde på den tida. De tenkte kollektivt, handlet kollektivt og arbeidet politisk både med kunstnerkår og andre politiske spørsmål.

For Masigruppa ble det store politiske spørsmålet vannkraftutbygging i Alta–Kautokeinovassdraget og den samepolitiske motstanden mot utbygginga. Persen var en av deltagerne i den første sultestreiken i lávvo foran Stortinget i 1979. I den nye samebevegelsen var de begeistret over å være samer. De sto foran oppdagelsen av seg selv som mennesker og samer, og dessuten – de begynte å erkjenne at de tilhørte en verdifull kultur. Det hun i hele sin oppvekst var blitt bedt om å skamme seg over, om å glemme og å skjule, kunne hun nå ta fram og være stolt av. Å være same var bra å være.

### **3.3.2 Fra undertrykt minoritet til stolt urbefolkning**

Å være samisk kunstner var mer komplisert enn å bare være same. Som Gaup fortalte, så studerte de både Valkeapää og Mankers tekster om samisk kunst. For Persen satte disse studiene henne i en konflikt mellom en tradisjonell samisk kunst som forholdt seg til duodji og gamle visuelle symboler fra samisk kultur på den ene siden, og den samtidskunsten hun var skolert innenfor på Statens Kunstakademi på den andre siden.

Det var et sterkt press på de samiske kunstnerne fra resten av den samepolitiske bevegelsen om å revitalisere en samisk kunst med røtter i fortida. Andre spesifikt samiske kulturuttrykk som språk, joik, duodji, episk dikting og mytologi fikk en renessanse med den nye samepolitiske bevegelsen og altakampen rundt 1980. Konserter og utstillinger ble arrangert. Alt som kunne sies måtte sies. Det var viktig å få fram at de som samer ikke bare var annerledes og litt dårlige i norsk, men at det samiske var spesielt, verdifullt og forskjellig – men likeverdig alle andre kulturer. De var ikke lenger en undertrykt minoritet, men en stolt urbefolkning. Mange av dem så på seg selv som en slags kunstnere i tjeneste for den samiske kulturen og i den samepolitiske kampen. Selv var hun mer opptatt av å vise at samer kan lage kunst, enn hva slags kunst det var politisk korrekt av samer å lage.

For henne var det et paradoks at hun som samisk kunstner skulle forholde seg til en historie og en visuell tradisjon hun ikke visste noe om. Den delen av duodjitradisjonen, som ble framhøvet av Ernst Manker som samisk kunst, var først og fremst hardduodjitradisjonen, arbeider i harde materialer som metall, tre, bein og horn. Denne tradisjonen ble Persen imponert av da hun studerte Manker. Samtidig var hun selv utelukket fra den av flere grunner. Hardduodji har tradisjonelt vært menns duodji. Dessuten var det en duodjitradisjon som ikke sto spesielt sterkt i den sjøsamiske kulturen hun vokste opp i. Mykduodji, som er arbeider i skinn, strikking, veving, og ikke minst koftesøm, var det hun hadde vokst opp med. Å sy kofte hadde hun lært av sin bestemor, men dette arbeidet ble ikke regnet som like høygverdig som hardduodjitradisjonen. For henne var koftesøm dessuten noe helt annet enn det som for henne hørte til i en kunstverden.

Møtet med den samiske duodjitradisjonen i litteraturen ble på den ene siden et håndfast bevis på samisk kulturs visuelle og estetiske tradisjoner. På den andre siden ble det en bekreftelse på at hun ikke var god nok som same heller, slik hun som barn hadde fått oppleve at hun ikke var god nok som norsk. Skolegangen og internatlivet hadde ført til at hun ikke fikk anledning til å delta i dagliglivet på småbruket, hvor den samiske kulturen ble levd og lært. Som voksen og utdannet befant hun seg i en posisjon hvor hun var begeistret over å tilhøre en kultur hun egentlig ikke kjente, samtidig som hun insisterte på sin frihet som kunstner.

### **3.3.3 Kunstnerisk praksis**

Persen fortsatte å male slik hun hadde lært på akademiet etter at hun kom til Máze; oljemalerier med ulik grad av abstraksjon. Samtidig insisterte hun på sin frihet som kunstner med blant annet utsagn som "Fri meg fra det samiske".<sup>202</sup> Parallelt med sitt kunstneriske arbeid hadde hun ledende posisjoner i det fagpolitiske arbeidet for samisk kunst. Hun ble valgt til leder på SDS sitt første

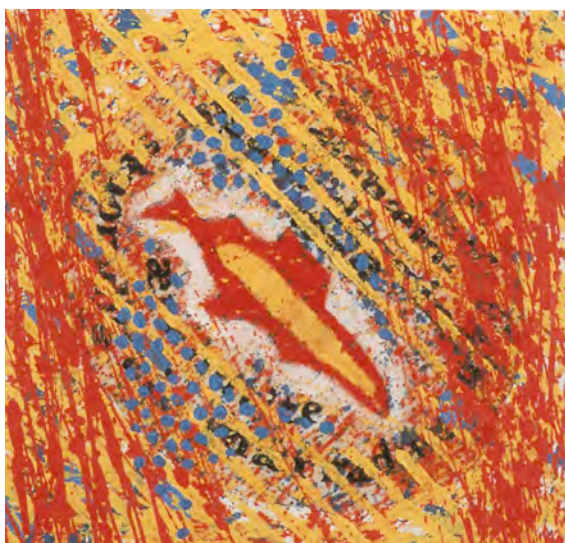
---

<sup>202</sup> Synnøve Persen. 1998. "Det samiske i det flerkulturelle perspektivet", *Kunstforeningene og den flerkulturelle utfordringen*, Oslo, s. 8–10.

årsmøte 1980, og hadde denne posisjonen fram til 1983. En ny periode som leder hadde hun fra 1989 til 1993.

I 1982 flyttet Persen fra Máze til Trondheim og etablerte seg som billedkunstner i atelierfelleskap. Først var hun en del av Trondheim kommunes ateliertilbud på Bakke gård, deretter i Gruppe Ilsvika. I 1989 flyttet hun tilbake til Bevkop i Porsanger og bygde hus og atelier hvor hun fremdeles bor og arbeider. I tillegg til å være billedkunstner, politisk aktivist og fagpolitisk tillitsvalgt er Persen også forfatter. Hun har utgitt en rekke diktsamlinger. Noen illustrert med egne akvareller.

På slutten av 1970-tallet er naturen i Sápmi motiv for flere av Persens bilder. Eksempler er *Skábma* og *Sáiva* fra 1979. *Skábma*, som ble innkjøpt av SVD 1979, viser et snødekket viddelandskap med lav horisont og høy mørketidshimmel. *Sáiva* er også viddelandskap, men med høy horisont og en



Synnøve Persen: *Vuolláneamin symbola/Dalende symbol*, 1984, olje på lerret, 25 x 25 cm. Sør Trøndelag fylkeskommune.

innsjø i forgrunnen. *Sáiva* er et begrep fra samisk mytologi for stedet hvor de døde befinner seg, og tittelen kan derfor også vise til samiske myter og forstås allegorisk: at naturen ikke bare er vann, fjell og himmel, men også rommer andre verdener.

Det finnes også eksempler på at Persen inkluderer former i maleriet som kan assosieres til gamle, samiske visuelle symboler. I

*Vuolláneamin symbola/Dalende symbol* fra 1984 finner vi fisken, det samme symbolet hun brukte i utsmykkinga i Láhpoluoppal. Bildet inngår i en serie små malerier hun malte til turneen *Ruovttubálgá rái/På hjemveier* i 1984.<sup>203</sup> Malingen i

---

<sup>203</sup> *Ruovttubálgá rái/På hjemveier* var ei kollektiv vandretstilling med samisk billedkunst og litteratur laget av ei gruppe samiske billedkunstnere og forfattere i 1984. Utstillinga turnerte i de kommunene kunstnerne selv kom fra: Porsanger, Nordkapp og Lebesby. Se Hansen 2007, s. 65 – 70.

fargene gult, rødt, blått, hvitt og svart er først kastet eller sprutet på lerretet. Deretter er det malt smale diagonale streker i gult over. En diagonal oval i bildets sentrum rammes inn av blå prikker. Inne i ovalen er fiskeformen med rødt omriss og gul stripe mot hvit bakgrunn. Bildets ytterkanter er overmalt med horisontale, utflytende røde streker. Fisken har hoderetning mot bildets nedre høyre hjørne, på tur ned. I følge tittelen som et dalende symbol. Måten bildene er malt på, minner om den amerikanske maleren Jackson Pollocks drip paintings, og kan i kraft av denne likheten referere til en av modernismens maleritradisjoner og til abstrakt ekspresjonisme.



Synnøve Persen: *Luotkos eatnamat VIII/Eruptivt landskap VIII*, 1995, olje på lerret, 25 x 25 cm. p.e.

Persen hadde en rekke separatutstillinger og utsmykninger på 1980- og 1990-tallet. Hvis det finnes noen felles kjennetegn ved arbeidene hennes fra denne perioden, må det være at hun for hvert nye prosjekt ser ut til å gå inn i en malerisk og estetisk problemstilling og utforsker denne på ulike måter i serier av bilder med en innbyrdes sammenheng. Problemstillingen hun tar utgangspunkt i kan være en fargepalett, en språklig

metafor eller en visuell form. I serien hvor *Vuolláneamin symbola/Dalende symbol* inngår, er fargene det bærende tema. Paletten består av blått, rødt og gult, fargene i det samiske flagget hun designet og sydde under altaaksjonene, foruten svart og hvitt. I serien *Luotkkos eatnamat/Eruptive landskap* fra 1995 utforskes det metaforiske i landskapet, både språklig og visuelt. Det samme i serien *Roaddi/Røde Landskap* fra 1993. Her finnes også et språklig spill mellom titler på samisk og norsk, hvor det ene ikke er en oversettelse av det andre, men at de to faktisk har forskjellige betydninger. *Roaddi* betyr for eksempel ikke røde landskap, men morgenrøden.

### 3.3.4 Deterritorialisering

Synnøve Persens etablering som samisk kunstner i Máze ser jeg på samme måte som hos Gaup, som en deterritorialisering. Hun reiste til Oslo for å bli kunstner etter en vellykket byttehandel mellom utdanning og samisk identitet. Da hun kom til Máze for å etablere Samisk Kunstnergruppe var det som utdannet kunstner og begeistret same. Hun hadde altså både fått utdanning, og hun var blitt same. Byttehandelen var dermed ute av balanse.

Persen kunne snakke samisk, men hun kunne ikke lese eller skrive sitt eget språk. At hun kunne språket ga henne en slags etnisk legitimitet som Gaup manglet. Samtidig sto hun uten noe særlig annen samisk kompetanse. Det hun kunne av duodji ble verken av henne selv eller andre regnet som viktig kulturkunnskap eller -uttrykk. Som menneske deterritorialiserer hun seg ved å ta med seg sitt språk, sin kulturbakgrunn og sin erfaring med å være same i en fornorskingsdiskurs, til en ny arena å være same på. Denne nye arenaen er både å være kunstner og å være samepolitisk aktivist.

Samtidig med den personlige deterritorialiseringen, skjer det en deterritorialisering av kunsten. Samtidas maleri blir med henne ved staffeliet til samisk kunst. Hun hevder at hennes kunst er samisk fordi hun er det. Det er altså hennes identitet, ikke bildets form eller uttrykk som gjør det til samisk kunst. Hennes bruk av for eksempel *drip paintings* er et eksempel på en slik deterritorialisering. Den store kunstens språk anvendes av henne og blir til samisk kunst. Her finnes fluktlinjer fra flere krefter. En fluktlinje er den som oppstår i bevegelsen fra å ikke skulle være same, til å bli begeistret over å være det. Den andre finnes i maleriet og hennes bruk av en modernistisk kunstsjangers språk på nye arenaer hvor det får nye betydninger.

I utforskingen av Persens utstilling i neste kapittel, vil det særlig være hvordan hun tar i bruk modernismens maleritradisjoner og insisterer på dem som også sine tradisjoner jeg vil legge vekt på.

### **3.4 Stein Erik Wouthi**

Stein Erik Wouthi er født 1962 i Kåfjord i Nord-Troms. Under oppveksten var verken temaet samisk eller temaet kunst noe som var aktuelt å reflektere over. Folk var nevenyttige og arbeidsomme. De gledet seg over arbeidet, og forsøkte å prestere sitt aller beste. Uansett om de bygde hytte, fiolin eller møbler – å lage det fint var viktig.

Sin egen interesse av å lage bilder ser han i sammenheng med den estetiske erfaringen han på denne måten fikk i hverdagslivet i Kåfjord. Sammenhengen mellom den estetiske praksisen og at det kunne kalles kunst, så han etter hvert som han ble eldre. Han lagde ikke hytter eller kommoder som folk hadde bruk for, men bilder. For å trenge dypere inn i forståelsen av hva det var å lage kunst, begynte han på Statens Kunstakademi 1995. Han var ferdig uteksaminert 2001.

#### **3.4.1 Kunstner og same**

Tida på kunstakademiet ga ham mulighet til å dykke ned i ulike problemstillinger. Han brukte mye tid på å ikke produsere kunst, men heller finne ut mer om hvem han selv var. Han tok kontakt med folk han visste var same i Kåfjord, og fant etter hvert ut at han hadde samisk slekt sjøl også. Moras familie kom fra Finnmark. Dit hadde forfedre vandret fra Finland. Det var hos disse vandrerne han fant navnet Wouthi. Sivertsen, som var navnet han til da hadde levd med, byttet han ut med det gamle slektsnavnet som ikke lenger var i bruk.

Både temaet kunst og temaet samisk ble altså etter hvert viktige spørsmål for Wouthi å reflektere over. I løpet av den tida han gikk på akademiet ble han både kunstner og same. Allikevel vegrer han seg mot å sammenstille de to begrepene, for han føler seg ikke som en samisk kunstner, sier han. Wouthi har derfor valgt å stå utenfor SDS. Den viktigste grunnen til at han ikke vil kalle seg samisk kunstner, er at han ikke kan snakke samisk. Dessuten hevder han at det som gjør noe til samisk kunst ikke er selve verket, men prosessen fram til verket. Det er kunstnerens prosess som er forskjellig hos en samisk og en ikke-samisk kunstner. En moderne, urban kunstner med en intellektuell tilnærming kan ikke

samtidig være en samisk kunstner. Den samiske identiteten er for ham tettere knyttet til natur og en intuitiv måte å arbeide på. For Wouthi innebærer dette at selv om alle mennesker i bunn og grunn er natur, er det moderne menneske opptatt av det ferdige og perfekte, mens et menneske i kontakt med natur vil være mere opptatt av prosessen underveis – det halvferdige, det ugjorte, det rå og ubehandlede. For å være samisk kunstner må du, i følge Wouthi, være tilstede i en slik prosess knyttet til natur. Kontakten med den ikke-materielle verden, med det åndelige eller guddommelige, blir for ham en selvsagt del av denne prosessen. Wouthi er derfor opptatt av å se sin kunst i sammenheng med en samisk, ikke bare visuell og estetisk, men også religiøs tradisjon og kultur.

Dessuten mener han at det ikke er viktig hva man kaller seg. De ikke-materielle sidene i en kunstprosess gjelder for kunstnere uansett opphav og identitet. Det som er avgjørende når du er kunstner er at du klarer å hente ut ditt eget potensial og din egen kraft. Idealet hans som kunstner er det samme som han så rundt seg under oppveksten i Kåfjord; å prestere sitt aller beste, og gjøre ting så sjelfulle som man kan.



Stein Erik Wouthi: Uten tittel, 2002, rødoker og skinnolje på elgskinn og treramme. 145 x 85 cm. Fra prosjektet *Wouthi*, Tromsø 2002.

### 3.4.2 Kunstnerisk praksis

Wouthi ble antatt på høstutstillingen første gang i 1988. Han holdt separatutstilling i Galleri Arctandria i Oslo 1990. På Riddu Riddu-festivalen i Manndalen i Kåfjord kommune har han hatt utstillinger i 1999 og 2001.<sup>204</sup> Hans største prosjekt, *Wouthi*, ble påbegynt 2002, og pågår fremdeles. Prosjektet besto

---

<sup>204</sup> Om Riddu Riddu-festivalen, se Lene Hansen. 2008. *Storm på kysten*, Tromsø: MARGbok.

opprinnelig av elleve malerier på dyrehud, samt et veiskilt som betyr *fare-elt*. Prosjektet blir beskrevet og utforsket seinere i avhandlingen.

Han begynte med å male med olje på lerret, men har etter hvert gått over til å jobbe med ulike huder i kombinasjon med tre. Han spenner rå huder opp på rammer av ferskt tre. Siden behandler han hudene med olje og fargepigmenter. Noen ganger utsetter han også hudene for varme fra flammer. Å spenne skinn på tre kan minne om hvordan den førkristne religionens trommer ble laget; av skinn spent ut enten på en treramme eller på en skålform av tre. Slik kan Wouthis kunstneriske praksis peke på nye måter å anvende eller uttrykke samisk religion eller kultur. Sammenhengen mellom materialiteten i Wouthis bilder og trommene som ble brent og forbudt av misjonærene, kan ligge som et skjult budskap eller en intern, intratekstuell samisk kode i verkene. Hans objekter kan også leses som en kommentar til den vestlige maleritradisjonen med oljemaleri på ulike underlag spent opp på ei blindramme. Han benytter samme form som denne tradisjonen, men med andre materialer.

Et ideal for oljemaleriet har vært at det skal vare og være uforanderlig. Wouthis ustabile objekter leker med dette idealet. Rammene vrir seg, skinnet trekker seg sammen og sprekker når det tørker. De to materialene skinn og tre blir som en organisk helhet som fortsetter å virke på hverandre i en symbiotisk prosess. Han behandler skinnene og treet enten med naturmaterialer, som olje og fargepigmenter, eller med naturens egne elementer; varme fra ild og luft som absorberer vannet og gjør at skinn og tre tørker. Verkene fortsetter i en prosess, i en toveis vandring eller regressiv progresjon og kan aldri bli tilbakeført til slik de engang var. Ei heller framført slik de blir, fordi de endrer seg kontinuerlig. Det utstilte kunstverk vil egentlig bare vise objektet på et tilfeldig sted underveis i prosessen.

### **3.4.3 Reterritorialisering og deterritorialisering**

Wouthis søken etter sitt samiske opphav er en reterritorialisering. Han søker tilbake til noe som har vært, sine forfedre, deres navn, og deres estetiske praksis.



Samtidig foregår det en deterritorialisering i den kunstneriske prosessen. Utgangspunktet hans er den hverdagslige, estetiske praksisen han vokste opp med. Den var knyttet til å produsere noe nyttig, samtidig som den hadde en annen, ikke-materiell side. I denne praksisen finner han en glede og en kraft han tar med seg inn i sin egen samtidskunstpraksis. Deterritorialiseringen består i at han tar idealene fra denne praksisen, det nyttige, estetiske og ikke-materielle, over i en ny type praksis hvor de får ny betydning og gir kraft til å skape noe nytt.

For Wouthi er ikke den ferdige gjenstanden selve målet, men prosessen kunstneren står oppe i. Dette kan forstås som en deterritorialisering av en kunstnerisk prosess fra å skape et verk til å skape noe ikke-materielt. Dette er en prosess som gjelder for kunstnere uansett etnisitet eller opphav, men ifølge Wouthi er den en forutsetning for den samiske kunstner.

Å spenne skinn på trerammer kan som sagt minne om hvordan trommene brukt i før-kristen samisk religion ble laget, men skinn på trerammer kan også minne om den vestlige maleritradisjonenes lerreter oppspent på blindrammer. Slik Wouthi bruker trerammer og skinn, ikke lerret, som underlag for maling, får han objektene til å vrenge og vri seg, være i konstant endring og bevegelse, til å bli bliven-kunst. Prosessen han er opptatt av at du må stå i som samisk kunstner, transformeres også over i verkene, som er avsluttet fra kunstnerens hånd, men som fortsetter i sin egen prosess.

Wouthi er opptatt av å se sin kunst i sammenheng med en samisk, ikke bare visuell, men også religiøs tradisjon og kultur. Han er også opptatt av at prosessen kunstneren står i er bestemmende for om det han lager kan kalles samisk kunst. Analysen av prosjektet *Wouthi* vil drøfte hvordan tradisjonen anvendes i og hvordan det forholder seg til samisk visuell og religiøs tradisjon.

### 3.5 Kristin Tårnesvik

Kristin Tårnesvik er født 1964 i Kåfjord i Nord-Troms. Da hun var ferdig med ungdomsskolen, måtte hun flytte hjemmefra for å begynne på videregående skole på Storslett i nabokommunen Nordreisa. Etter videregående skole flyttet hun til Oslo. Hun vokste opp med en far som fotograferte, framkalte bilder hjemme på badet og hang dem til tørk på kjøkkenet. Sjøl interesserte hun seg ikke så mye for fotografi, før hun som voksen fikk et lite kamera i hendene, og så at hun kunne skape magi med det. Da hun først hadde fått interessen, tok hun bilder hele tida og overalt. Bildene var svart-hvitt, med mye korn og skeive horisonter. Det var en slags street-photography, hvor øyeblikkene og det spontane var viktig. Ingenting ble regissert eller tenkt ut på forhånd. Målet var at bildet bare skulle oppstå, der og da, uavhengig av fotografen som ble et slags medium for hendelsen og bare fanget øyeblikket på film. Hun jobbet litt som pressefotograf, men fant ut at det var ikke den måten hun ville jobbe på. Deretter gikk hun ett år på Robert Meyers fotoskole i Oslo, før hun kom inn på Kunsthøgskolen i Bergen. Hun gikk ut med hovedfag derfra i 2004. Siden har hun bodd i Bergen og er del av atelierfellesskapet *Flaggfabrikken*.

I løpet av studiet på Kunsthøgskolen ble hun nødt til å ta stilling til hva hun ville jobbe med som kunstner. Mange medstudenter arbeidet med storformatkameraer, store tablåer eller prospekter. Det var ikke noe for henne. Hun tok med seg et pocketkamera og et kamera i mellomformat, og reiste til Kåfjord for å fotografere der. Hun hadde vært lenge borte, og reagerte på at stedet hadde forandret seg. Det likte hun ikke. Derfor begynte hun å fotografere det som var stedet for henne den gangen hun vokste opp; husene, sjåene, bilvrak og landskapet. Hun gikk rundt og observerte mer bevisst enn hun hadde gjort før. Hvilke bilder var det hun så? Hva på stedet knyttet henne til det? Når hun hadde fotografert noe i Kåfjord, tenkte hun at det også var bevart, at hun kunne fryse stedet til noe fast og uforanderlig med sitt eget blikk.

Tårnesvik forteller altså at hun utforsker sin egen identitet både som same og kunstner gjennom kunstnerisk praksis. Hennes fortelling blir derfor samtidig ei fortelling om hennes kunstneriske prosjekter og erfaringer hun henter gjennom dem.

### **3.5.1 Migrations – en personlig vekker**

I 2002 ble hun engasjert av Pikene på broen, ei gruppe kunstprodusenter og kuratorer i Kirkenes i Sør-Varanger kommune, til å være med i utstillingsprosjektet *Migrations*.<sup>205</sup> Prosjektet var en av de største kunstsatsingene som til da var gjort i området. Det var en del av Barentstriennalen, og besto blant annet av ei utstilling av fotografier, installasjoner, maleri, video, skulptur, tegning og grafikk av 15 kunstnere fra landene i Barentsregionen. Prosjektet var en migrasjon i seg selv. Det vandret i to år, og forflyttet seg over landegrenser i regionen. Gjennom workshops og seminarer knyttet til utstillinga, ble kunnskaper og erfaringer overført mellom kunstnere, andre fagfolk og publikum.<sup>206</sup>

Tårnesvik deltok i prosjektet som del av gruppen *Rural Readers* sammen med kunstner Espen Sommer Eide og medieviser Monika Sandnesmo. *Rural Readers* er et nettbasert prosjekt i grenselandet mellom kunst, filosofi og litteratur. Nettstedet består av et stadig voksende arkiv av tekster, bilder, lyder og andre måter som er mulige å bruke for å dokumentere eller "lese" et sted eller et landskap.<sup>207</sup> Sammen med de to andre partnerne i *Rural Readers* reiste Tårnesvik rundt i Sør-Varanger kommune for å samle informasjon sommeren 2002. De oppsøkte folk som kunne fortelle, og som de kunne bruke tid sammen med. Tårnesvik fikk en ny bevissthet omkring sin egen identitet og tilhørighet gjennom de menneskene hun møtte den sommeren. Å lytte til folk som fortalte lokalhistorie

---

<sup>205</sup> <http://www.pikene.no/company/about-us>  
lest 15.05.2010.

<sup>206</sup> <http://www.pikene.no/Migration/pressemelding>  
lest 01.12.2008.

<sup>207</sup> <http://ruralreaders.net>  
lest 01.12.2008.

fra Sør-Varanger, og særlig opplevelsen av hvordan menneskene var knyttet til denne historia og til landskapet de levde i, fikk henne til å reflektere over seg selv og sin måte å se verden på. Hun møtte folk som kunne sin egen historie, og som husket den. Selv satt hun med båndopptager, og sprang rundt med kamera for å "huske" eller samle sammen minner til en historie.

For Tårnesvik var det som om et kjærlighetsforhold oppsto mellom henne og landskapet og historia hun selv var vokst opp i denne sommeren, i møtet med menneskene i Sør-Varanger. Resultatet var et hun stilte spørsmål ved hvordan stedet hun hadde vokst opp på hadde formet henne og hennes blikk.

### **3.5.2 *Min Paradis* – nye postkort fra Sápmi**

Spørsmålet hun stilte seg selv etter arbeidet i Sør-Varanger, førte til at Tårnesvik begynte å utforske seg sjøl og stedet hun kom fra i nye kunstneriske prosjekter etter sommeren 2002. Det første prosjektet ga hun navnet *Min Paradis*. Tittelen hintet mot en lokal måte å snakke "dårlig" norsk på, slik hennes bestemor i Kåfjord gjorde. Ved å bruke en slik tittel rettes spørsmålet tilbake: "Dårlig" for hvem? Hun begynte å undersøke hvordan hennes hjemlass og landskap ble presentert på postkort. Postkort er både en selvrepresentasjon og en form for minnebilder hvor det essensielle skal fanges i enkle representasjoner. På kortene hun fant, sto det "Greetings from Norway" illustrert med bilder av koftekleddede jenter. Folk i Kåfjord identifiserte seg ikke med denne framstillinga av seg selv, og Tårnesvik begynte derfor å lage postkort fra Kåfjord med bilder og tekst av det som for henne kunne representere noe som kunne kalles samisk.

Bildene i *Min Paradis* er kommentarer til stereotypiene, heller enn repetisjon av dem. Kommentarene er kritiske, og også folk i Kåfjord følte seg kritisert. Ett postkort har bilde av ei sjå og teksten "Fisk og alkohol". Vedkommende som eide sjåen følte seg uthengt, og fryktet at andre i bygda ville tro at han satt inne i sjåen og drakk. For Tårnesvik var det ikke viktig at det var en spesifikk sjå hun hadde bilde av. Hun tenkte at denne sjåen skulle være en representasjon av en bygningstype som hører sammen med bolighus, og som



Kristin Tårnesvik: Collage av postkort fra *Min paradis*, 2003.

nesten alle har. En slik generalisering ble vanskelig for den som faktisk eide sjåen. Hun møtte folks virkelighet, og skjønnte at skammen hos folk ligger like under ei tynn hinne som det er lett å rive flenger i. Skammen i forhold til alkohol, til det samiske og sin egen historie.

Hennes prosjekt med å skape nye bilder av det samiske møtte motstand fordi bildene plutselig ble noe folk kjente seg igjen i, men som de ikke ville at andre skulle se. Alle vet hva et bilde av ei sjå med teksten "Fisk og alkohol" handler om, men ingen vil innrømme at det passer hos dem. Hun møtte dessuten på

dokumentarfotografens problematiske bruk av andre som objekter i egne historiefortellinger og på postkortsjangerens forsøk på å fange det essensielle.

I postkortprosjektet støtte hun også på oppfatningen om at folk i Kåfjord ikke var riktige samer fordi de ikke snakka samisk. Oppfatningen møtte hun både blant norsktalende samer i Kåfjord og blant samisktalende samer. Språket ble av begge gruppene oppfattet som å være det viktigste for å kunne påberope seg tilhørighet til det samiske fellesskapet, og for å kunne kommunisere innenfor dette fellesskapet. Tårnesvik stilte seg tvilende til at språket skulle være avgjørende for om mennesker skulle kunne kommunisere med hverandre. Selv avviste hun tanken om seg selv som et offer, som en som hadde "mista" språket, og derfor ikke var fullverdig, men bare halvveis same. Hun oppfattet tanken om at de samiskspråklige var mer "ekte" eller autentiske som et forsøk på samisk hierarkisering med et samisktalende aristokrati på toppen.

### 3.5.3 *Suomi dancing* – en undersøkelse av stereotypier og språkets betydning



Kristin Tårnesvik synger på finsk karaokebar som del av prosjektet *Suomi Dancing*, 2004.

Tårnesviks neste prosjekt ble en videre utforskning av spørsmålet om språkets betydning for å forstå hverandre. Hun ville gjøre et forsøk på å kommunisere med folk uten å kunne snakke samme språk, for å se om det var mulig og hvordan kommunikasjonen da foregikk. For å nærme seg

problemstillingen uten å gå direkte til det samiske, valgte hun seg Finland og stereotypiene omkring finlendere og det finske. Prosjektet *Suomi dancing* er både performance og fotografier. Performansen ble gjort på finsk karaokebar. Tårnesvik

forsøkte å synge den finske teksten som kom opp på skjermen mens folk dansa tango på gulvet. Hun forsto ikke hva hun sang, og kunne heller ikke melodien. Alle kunne høre at hun bare sang tull, men det spilte ingen rolle. Tangoen fortsatte.



Kristin Tårnesvik: Fotografi fra prosjektet *Suomi Dancing*.

Bildene i *Suomi dancing* er tatt alle andre steder enn i Finland. De bygger opp under forestillinger om hvordan det er i Finland, og hvordan finlendere er. Bildene bekrefter de forestillingene vi allerede har om hvordan noe ser ut og at vi godtar de bildene vi blir presentert for.

Prosjektet var viktig for hennes egen identitetsprosess. Hun satte seg sjøl i en sårbar rolle, og kunne lett ha dummet seg ut på karaokebaren. Erfaringen hun gjorde var at hennes opplevelse av seg sjøl ikke var avhengig av språket. Identiteten lå ikke i språket for henne, og manglende felles språk opplevdes ikke som et hinder for kommunikasjon med de andre. Hun konkluderte med at språktrikset var nok en stereotypi, nok et forsøk på å fortelle om hva samer som henne mangler, og at de har noe å skamme seg over. *Suomi dancing* ble et kunstprosjekt hvor kunstneren både gjør seg sjøl synlig, med sine "feil" og "mangler", samtidig som det ble en kommentar til stereotypiene, og at vi blir lurt til å tro at vi ser noe annet enn det vi ser.

#### 3.5.4 Russiske sjøfolk og språk

I 2004 fortsatte hun utforskningen av kommunikasjon uten felles språk i en workshop i Kirkenes i regi av Pikene på broen. Hun tok kontakt med mannskapet på en russisk båt som lå til kai, og fikk tillatelse til å være på båten sammen med dem i ei uke for å fotografere. Et viktig spørsmål for henne å få svar på var hvordan

hun og mannskapet kunne snakke sammen og forstå hverandre uten felles språk. Fiskerne kunne bare russisk. Hun kunne ikke russisk.

Ganske raskt begynte russerne å bruke noen engelske ord. Hver gang Tårnesvik tok et bilde, sa russerne *for history*. Etter hvert kom også uttrykket *change position* i bruk. Disse to uttrykkene ble nøkkelen til språklig kommunikasjon, og de kunne brukes til mye. Først i en bestemt situasjon, og etter en stund overført også til andre situasjoner. Det var altså gjennom samhandling og felles opplevelser at det ble skapt et språk som både russerne og fotografen forsto. Det felles språket knyttet dem sammen, og for Tårnesvik ble det umulig å lage en utstilling med fotografier av menneskene på båten slik hun først hadde tenkt. Antropologblikket ble umulig, for hun var ikke lenger en utenforstående observatør med kamera som forholdt seg til "objektene", slik hun hadde gjort i postkortprosjektet.

Resultatet av uka på båten ble altså ingen utstilling av bilder. I stedet fikk hun fikk laget t-skjorter påtrykt "for history" på brystet, og "change position" på ryggen. Hele mannskapet, alle de andre kunstnerne og Tårnesvik selv, hadde på seg t-skjorta og vandret rundt i galleriet som levende subjekter. Det eneste bildet som hang på veggen, var et bilde av båten.

### 3.5.5 Kritisk blick på egen kultur

Fra å ha et undersøkende blick på samisk kultur og stereotypier i tidligere prosjekter, blir prosjektene etterhvert mer direkte kritiske utsagn til samisk kultur. *Mein Kampf – Unsere Freiheit* består av tre stillbilder fra filmen *Laila* fra 1929.<sup>208</sup> Bildene turnerte med utstillinga Nordnorsken 2004 og ble innkjøpt av Norsk kulturråd.<sup>209</sup> De tre bildene provoserte, og hun ble blant annet kontaktet av NRK Sámi Radio for å forsvare hvordan hun kunne sette samekampen i forbindelse med nazismen på denne måten. For henne var poenget nettopp det – at også

---

<sup>208</sup> Stumfilmen *Laila* er basert på fortellinga om det norske hittebarnet Laila som vokser opp i en samisk familie. Fortellinga første gang publisert av Jens Andreas Friis (1821-1896) i *Fra Finnmarken: Skildringer*, Kristiania: Cammermeyer 1881.

<sup>209</sup> Nordnorsken er en årlig juryert utstilling for kunstnere med tilknytning til Nord-Norge.



samekampen kan inneholde elementer av nasjonalisme. Å lage regler for å begrense hvem som kan kalles samer, var noe av det hun ville rette søkelyset mot.

Verket *Mein kampf – Unsere freiheit* er en bevisst sammenkobling mellom teksten og bildet av den koftekledde Laila hvor det er kunstnerens stemme som kommer til uttrykk. Etter flere år med utforskning av sin egen samiske identitet, betydningen av språk og fellesskap, er dette verket et slags uttrykk for hennes funn i prosessen; blod og gener er ikke bestemmende for vår identitet, og det er farlig å benytte slike kriterier for å bestemme hvem som er inkludert eller ekskludert fra fellesskapet. Oppgaven må være å skape inkluderende fellesskap, ikke skillelinjer, hevder hun.



Kristin Tårnesvik: Fra *Mein kampf – Unsere freiheit*, 2004. Stillbilder fra filmen *Laila* med tekst.

Kampen for samisk identitet, og for å bli kvitt skammen, handler ikke bare om hver enkelt same, med hver sin sjå. Blikket må rettes over vårt eget sjåtak, og videre mot andre horisonter, sier hun. For henne handler ikke identitetskampen bare om hennes personlige rett til være seg selv, det handler om alle andres rett til å være seg selv også, uansett blod. Fra å lete seg fram til å bli en samisk kunstner, viser hun i dette verket at hun er en samisk kunstner med kritisk blick tilbake på sitt eget samfunn.

I 2005 lagde hun en serie bilder i postkortformat med tittelen *Lieber lapp, how much?* Prosjektet ble vist på Samisk kunstnersenter i Karasjok, og rommer en kritikk av kommersialiseringen av samisk kultur, hvor hun undersøker hvordan samisk kultur selges ut billig. Igjen er det stereotypiene omkring det samiske hun kretser rundt, men nå sett fra et innenfraperspektiv hvor hun også kommenterer samers forhold til egen kultur.



Kristin Tårnesvik: Fra prosjektet *Lieber Lapp, how much?* Fotografi med tekst, 2005.

### 3.5.6 Deterritorialisering og reterritorisering

Tårnesvik reterritorierer seg geografisk i sin kunstneriske praksis. Hun må "tilbake" til Kåfjord for å ta bilder. De første tankene hun gjorde seg om å ta bilder "hjemme" var at hun ville bevare stedet som en serie minner. Hun ønsket altså å reterritorisere stedet også, til å at det skulle forbli en souvenir, noe det hadde vært, men hadde sluttet å være. Dette ble et umulig prosjekt, fordi det låste både stedet og menneskene i Kåfjord til å være statister i hennes kunstneriske prosjekt.

Konsekvensen av denne erfaringa var at hun i neste prosjekt, *Suomi Dancing*, satte seg selv i fokus for undersøkelsen. Når hun gjorde dette, ble det en deterritorialisering hvor hun brukte erfaringene med å være menneske som har vokst opp i Kåfjord, erfaringene med skammen og manglene ved dem som samer på en ny arena, for å kunne si noe nytt om nettopp denne erfaringen. Hun tok med seg kunnskapen og erfaringen fra ett felt til et annet, og skapte på den måten et nytt felt, en ny erfaring eller kunnskap om det å være menneske med sin skam og mangler. En kunnskap som har betydning utover henne som individ og hennes personlige identitetsprosjekt.

Tårnesvik bruker sin bakgrunn som grunnlag for kunstnerisk praksis. Gjennom kunstnerisk utforsking av sitt territorium, lager hun bilder eller visuelle kommentarer til både stereotypier og språktriks hun opplever som same. Hun bruker også språk i mange av sine prosjekter, både i form av tekst sammen med bilder, og som en utforsking av språkets betydning i kommunikasjonen mellom mennesker. I denne utforskingen skjer en deterritorialisering av språket fordi det ikke lenger har en representerende funksjon, men blir som et uttrykk for noe annet som enten kan stenge eller åpne opp for kommunikasjon, som kan ekskludere eller inkludere.

Som en av flere innganger til Tårnesviks verk *Hot Spots*, vil jeg undersøke hvordan hun anvender sitt eget blikk som kunstner og som same. Blir hun sitt folks etnolog, eller gjør hun det Deleuze sier er nødvendig: å knuse myter fra innsida?

### **3.6 Fire historier – to generasjoner**

De fire kunstnerne har ulike historier, men de har til felles at de har blitt samiske kunstnere og forholder seg til det på ulike måter. Aage Gaup og Synnøve Persen har gjennomgått sterke personlige prosesser for å bli samer. De var aktivister i den nye samebevegelsen på 1970-tallet og har vært med på å etablere en samisk samtidskunstscene. Begge er multikunstnere i den forstand at de arbeider i flere medier; Persen som maler og forfatter, Gaup som skulptør og scenograf.

Persen setter sin samiske identitet "utenfor" kunstverket og er opptatt av å lage kunst som ikke kan relateres direkte til hennes samiske bakgrunn, men til samtidas og modernismens kunstdiskurser. Gaup bruker elementer som samisk mytologi og teknikker fra duodji i sine arbeider, men ofte for å uttrykke noe allment menneskelig eller politisk.

Til forskjell fra Gaup og Persen er Wouthi og Tårnesvik mer opptatt av å bruke den kunstneriske prosessen i utforsking av egen identitet. De tar med største selvfølgelighet i bruk samtidskunstens språk som sitt språk for å si noe om sin samiske livsverden og om å være samisk kunstner. De utforsker sider ved egen identitet kunstnerisk og konseptuelt. Persen og Gaup vil ut av den etnifiserende diskursen og over i en estetiserende, mens Wouthi og Tårnesvik estetiserer uttrykk for eller undersøkelser omkring egen identitet. Persen og Gaup deterritorialiserer den modernistiske kunsten til bliven-samisk kunst, mens Tårnesvik og Wouthi deterritorialiserer samtidskunsten til noe som har å gjøre med deres egen bliven-samiske identitet.

De fire kunstnerne har på mange måter mer til felles med andre kunstnere fra samme generasjon som dem selv enn med hverandre, og det viser noe av mangfoldet og heterogeniteten i samisk samtidskunst.

## 4 Verk fra samisk samtidskunst



Synnøve Persen: *Sone 8, I*, 2007-2009. Aage Gaup: *Gimme shelter*, 2004. Stein Erik Wouthi: Fra prosjektet *Wouthi*, Karasjok 2004. Kristin Tårnesvik: *Eldorado*, 2007.

Felles for verkene jeg har valgt å utforske, er at de er samtidige med mitt forskningsarbeid. De har blitt til, og noen har også endret seg, samtidig som jeg har skrevet om dem. Alle er vist på utstillinger eller finnes som permanente utsmykkinger, og det er slik jeg har sett dem.

Kunstnerdialogene og det kunstnerne sier om seg selv som samiske kunstnere, er en av inngangene til verkene. Andre innganger er modernismens og postmodernismens diskurser, altså de kunsthistoriske forståelsene og kontekstene verkene kan settes inn i både diakront og synkront. Som tidligere nevnt er det fra modernismen og postmodernismen som kritisk perspektiv at jeg benytter epokenavnene. Epokenavn i historien og i kunsthistorien er en måte vi som forskere innenfor dette faget benytter oss av for å ordne verden i forståelige størrelser, eller som Deleuze og Guattari karakteriserer vitenskapens rolle; å konstruere funksjoner som fremsettes som utsagn i diskursive systemer.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> Deleuze og Guattari 1994a, s. 117, se også s. 52 her.

I eksperimentet med å benytte begreper fra Deleuze og Guattaris tankeunivers og filosofi som et dekonstruerende verktøy i forhold til kunsthistoriens rammer, diskurser og metoder, søker jeg å følge forbindelser og fluktlinjer som oppstår når verkene kontekstualiseres av kunsthistoriske forståelser. Det første verket, *Gimme shelter* av Aage Gaup, leses i lys av modernismens primitivismediskurs og Rosalind Krauss' tanker om postmoderne skulptur i et utvidet felt. Synnøve Persens malerier blir satt i sammenheng med rutenettets betydning i modernismen og skyen som forskjellsmarkør i vestlig kunst. Prosjektet *Wouthi* utforskes i forhold til samisk visuell og religiøs tradisjon og ikonoklasme som praksis i vestlig kunst både historisk og i vår tid. Kristin Tårnesviks utsmykking *Hot Spots* settes i forbindelse med diskursen omkring kunstneren som antropolog og i den forbindelse med Walter Benjamins tekster om kunstneren og kunstverkets rolle i samfunnet.

Metoden med å sette verkene i forbindelse med ulike kontekster, hvor resultatet på ingen måte er gitt, men heller en form for eksperimentering, kan sammenlignes med en rhizomatisk metode. Denne metoden er mer opptatt av hva som kan gjøres, og hvordan objekter – her i form av kunstverk – og begreper kan bli satt i virksomhet for å skape nye forståelser. I tråd med Deleuze og Guattaris tankeunivers er dette å eksperimentere med å sette verkene i kontakt med en utside.

#### 4.1 Aage Gaup: *Gimme shelter* 2004



Aage Gaup: *Gimme shelter*, 2004, kleberstein og limtre, H. 60, B. 100, D. 40 cm. k.e.

I 2004 arrangerte Samisk Kunstnergruppe 25-års jubileumsutstilling. Utstillinga ble åpnet på Samisk kunstnersenter i Karasjok, og ble siden vist i Tromsø kunstforening og på Sogn og Fjordane kunstmuseum i Førde. Medlemmene i Samisk Kunstnergruppe ble invitert til å delta med nye verk. *Gimme shelter* er ett av Aage Gaups bidrag til jubileumsutstillinga. Verket finnes i to ulike versjoner. Den første versjonen ble vist i Karasjok og besto av en steinskulptur i kleberstein på plint og sokkel i limtre. I den andre versjonen, som ble vist i Tromsø kunstforening og på Sogn og Fjordane kunstmuseum, hadde steinskulpturen fått følge av to svarte objekter i kryssfiner. I Karasjok var steinskulpturen plassert diagonalt og sentralt i gallerirommet. I Tromsø og Førde var de tre objektene plassert etter hverandre slik at de sammen tegnet en diagonal gjennom rommet. Steinskulpturen sto først med ansiktet framover i lengderetningen, de to svarte objektene fulgte etter.



Aage Gaup: *Gimme shelter*, kleberstein, limtre og kryssfiner, 2004. Skulptur H. 60, B. 100, D. 40 cm. Lite treobjekt H. 31, B. 104, D. 42 cm. Stort treobjekt H. 41, B. 188, D. 51 cm. Alle i k.e.

Bruken av begrepet objekt om elementene i verket er for å understreke at det ikke er skulptur i tradisjonell forstand med en symbolsk funksjon vi har med å gjøre, men heller objekter i verden som inngår i en relasjon til betrakteren i tid og sted.<sup>211</sup> Jeg vil allikevel kalle objektet i stein for en

steinskulptur når den vises alene ut fra den tredimensjonale antropomorfe formen som ligger på en sokkel. Steinskulpturen sammen med de to svarte objektene i kryssfiner, vil jeg kalle en installasjon som består av tre objekter. De tre objektene er alle i kunstnerens eie. Skulpturen befinner seg p.t. i elveskråningen utenfor kunstnerens bolig, uten sokkel og plint.

#### 4.1.1 Tre objekter – to verk – en tittel

Klebersteinen i skulpturen er delvis glattslipt, delvis grovpusset, og det finnes spor etter meisling og hugging. Vi kan enda ane steinblokkas opprinnelige form av rektangulær kube. Steinen hviler på en rektangulær sokkel i laminert tre som er akkurat stor nok til å romme skulpturen. Sokkelen hviler på en plint av fire trapesformede, laminerte trebiter med den lengste siden ned i gulvet. Mellom de fire trebitene er det åpent rom. Skulpturen viser en naken, sammenkrøpet menneskekropp, litt mindre enn voksen legemsstørrelse. Kroppen utgjør et sluttet, liggende, horisontalt orientert volum. Den sammenkrøpne kroppen har bena trukket opp under seg slik at baksiden av lårene hviler på leggene, setet hviler på hælene. Overkroppen er bøyd framover med buken og brystet mot framsiden av lårene. Albuene støtter mot underlaget og armene strekkes derfra og opp slik at hendene hviler på toppen av hodet. Håret henger foran ansiktet som skjules. Sokkelen som akkurat rommer skulpturen understreker det sammenkrøpne og

---

<sup>211</sup> Ann Goldstein. 2004. "A Minimal Future?", *A Minimal Future?: Art as Object 1958-1968*, Ann Goldstein (red.), Cambridge, Mass./London: MIT Press, s. 20.



innestengte ved figuren. Det samme gjør håret foran ansiktet som også stenger for synet.

I tida mellom utstillinga i Karasjok og Tromsø, var det en bestemt historisk hendelse som i følge Gaup førte til at han ville stille ut verket i en ny versjon. Den 11. november 2004 døde palestinerne første president, Yassir Arafat. Fjernsynsbilder av hvordan Arafats kiste ble båret høyt og vist fram i sorg av palestinerne gjorde så sterkt inntrykk på ham at han ønsket å lage en kommentar til hendelsen.



Aage Gaup: *Gimme shelter*, 2004. Fra utstilling i Sogn og Fjordane Kunstmuseum, 2005. På veggen i bakgrunnen henger Synnøve Persens maleri *Fortelling II*, 2004.

Kommentaren lagde han i form av to objekter i kryssfiner. De to nye objektene er malt med matt, svart maling utvendig og klar lakk innvendig. De ser ut som åpne likkister med lokket liggende på tvers av åpningen, slik at lokk og kiste danner en korsform. Formen på de to objektene er like, men det ene er litt større enn det andre. Objektene har ingen sokkel, men hviler på trapesformede limtrebiter lik skulpturens plint, fastskrudd i kistenes for- og bakkant. Antallet trapesformede

trebiter i skulpturens plint, er redusert fra fire til tre når skulpturen inngår som en del av installasjonen.

Tittelen *Gimme shelter*, som er den samme både på skulpturen og installasjonen er et tittelån fra rock-klassikeren skrevet av Mick Jagger og Keith Richards. "Gimme Shelter" er første spor på Rolling Stones sin LP *Let it Bleed* fra 1969. Låten er slående fra første tone; en skjelvende gitarlyd som griper deg og gir en gjennomtrengende følelse av en nært forestående katastrofe. Den uhyggelige, høye, ordløse gitarklangen, dramatisk pianospill – og ikke minst teksten som innleder verset, forsterker følelsen av at noe forferdelig nærmer seg like bak horisonten.

Oh a storm is threat'ning my very life today  
If I don't get some shelter  
Oh yeah, I'm gonna fade away<sup>212</sup>

I første verset er det en storm som truer, i de neste versene truer både brann, flom og krig. Refrengene repeterer at krig, voldtekt og drap er like ved oss, nemlig bare "a shot away". Verden trues altså av katastrofer og krig, men kjærligheten er heller ikke langt unna. I siste refreng introduseres den som "just a kiss away".

Love, sister, it's just a kiss away, it's just a kiss away  
It's just a kiss away, it's just a kiss away

Teksten til "Gimme Shelter" kan være et rop om beskyttelse mot en forestående katastrofe, eller det kan være søking etter å flykte inn i beskyttelsen som tilbys i et annet menneskes kjærlighet. Det kan og være en søken etter begge. Kjærlighet og

---

<sup>212</sup> Teksten sitert fra <http://www.rollingstones.com/discog/index.php?v=so&a=1&id=116> lest 14.02.2005.

død kan være følgesvenner, og understrekingen av dette i "Gimme Shelter" kommer mer til uttrykk i stemningen som musikken skaper enn i selve teksten.<sup>213</sup>

Jeg ser mange mulige innganger til Gaups skulptur og til installasjonen. Først vil jeg se på steinskulpturen, dens form, og hvordan den gjennom formen kan settes inn i en kunsthistorisk kontekst. Deretter vil jeg se på de tre objektene sammen som en installasjon og se verket i lys av Gaups egne refleksjoner omkring samisk kunst som tvangstrøye og Rosalind Krauss' tanker om skulpturens posisjon i modernismen og i postmodernismen. Jeg stiller spørsmålet om verket er et minne om noe som har vært eller om det er noe som blir til.

#### **4.1.2 Modernistisk skulptur – stedsløs og selvreferensiell**

Da klebersteinsskulpturen var utstilt på Samisk kunstnersenter i Karasjok, sammen med verk av andre tidligere medlemmer av Samisk Kunstnergruppe, var det klart at mediet som sto der var skulptur. Fra tidligere å være uløselig knyttet til en funksjon som monument, og derved uløselig knyttet til sted, hevder Rosalind Krauss at modernismens skulptur tapte denne karakteren og ble en slags negasjon; som ikke-natur, eller ikke-arkitektur. Skulpturen ble en abstraksjon som funksjonelt sett var stedsløs og i høy grad selvreferensiell.

Disse to kjennetegnene ved modernistisk skulptur er det som skaper dens mening og funksjon; for det første er den ikke lenger en stedsmarkør, men derimot nomadisk, hevder Krauss. Der sokkelen tidligere var viktig fordi den knyttet sammen selve skulpturen og stedet, så absorberer modernistisk skulptur sokkelen, gjør den til en del av seg selv og trekker den vekk fra stedet. For det andre har modernistisk skulptur en autonomi. Den viser ikke nødvendigvis til en referent eller noe den representerer, men refererer til seg selv gjennom sin egen materialitet og tilblivelsesprosess.<sup>214</sup> Istedenfor å være en stedsmarkør blir modernistisk skulptur selve stedet i en negasjon mellom natur og arkitektur.

---

<sup>213</sup> Richie Unterberger. "Song Review", <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:abfoxx9sldhelest14.02.2005>.

<sup>214</sup> Rosalind Krauss. 1979a. "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8. vår, s. 34ff.

*Gimme shelter* vil jeg karakterisere både som stedsløs og selvreferensiell. Den grovt hugde skulpturen viser absolutt sin tilblivelsesprosess mellom steinblokk og representasjon. Den viser til seg selv, for selv om den ligner på en menneskekropp, kan vi også ane steinblokkas kubiske form. Sokkelen som steinen hviler på understreker det nomadiske ved verket. Den er laget for å være flyttbar. De åpne rommene som dannes under sokkelen, i plinten, er lik rommene i en trepalle som kan flyttes med gaffeltruck. *Gimme shelter* bli derfor aldri en stedsmarkør, verken alene, sammen med treobjektene i gallerirommet, eller der den ligger nå, som en "rolling stone" i elveskråninga mot Kárášjohka. *Gimme shelter* kan altså forstås som modernistisk skulptur i følge Krauss' kriterier, men som form vil jeg knytte den til en større diskurs innenfor modernismen; forholdet mellom modernismen og primitivismen, en diskurs som også har hatt betydning for kunsthistoriske forståelser av samisk kunst.<sup>215</sup>

#### 4.1.3 Modernismens praksiser og sivilisasjonskritikken



André Derain: *Homme accroupi*, 1907, kalkstein, H. 33 cm. Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien.

I form minner steinskulpturen *Gimme shelter* om flere europeiske verk fra tidlig 1900-tall. André Derains *Homme accroupi* er ett eksempel på verk den har likheter med. Derains skulptur er mye mindre enn Gaups, men den viser også en sammenkrøpet menneskekropp. Kroppen sitter på huk med knærne trukket opp til haka, og hendene foldet rundt det framoverbøyde hodet. Skulpturen ble stilt ut av kunsthandleren Daniel Henry Kahnweiler høsten 1907 i

<sup>215</sup> Se avsnitt 1.3.1 her om etnifisering av samisk kunst, s. 18ff.

Paris. *Homme accroupi* er en av flere skulpturer i kalkstein som Derain hugget i tidsrommet fra høsten 1906 til vinteren 1908. Kalksteinen hentet han fra trappa i sine foreldres hjem.<sup>216</sup>

*Homme accroupi* er et eksempel på to praksiser som var viktige for mange europeiske kunstnere på begynnelsen av 1900-tallet. Den ene praksisen var at billedhuggerne ville hugge sine verk selv, direkte fra steinblokka. De avviste den tradisjonelle, akademiske tradisjonen med å lage modeller i gips for så å overlate steinhuggingen til håndverkere. Når Derain hugget skulpturer av trappa i sine foreldres hjem, var det altså ikke i mangel av annen stein, men fordi selve arbeidet med å hugge selv, samt steinens egen materialitet og opprinnelse var betydningsbærende og viktig for det som skulpturen skulle representere. Poenget til disse kunstnerne var ikke å få steinen primært til å fremstå som en visuell etterligning av modellen som i en forsteiningsprosess, men heller vise tilbake til selve arbeidsprosessen eller det selvrefererende. Det var altså kunstnerens arbeid med formen, mulighetene og begrensningene i materialet som var bestemmende for det endelige resultatet, ikke at skulpturen skulle være en god etterligning av for eksempel menneskekroppens form.<sup>217</sup>

Både i *Gimme shelter* og *Homme accroupi* kan vi se spor etter kunstnerens arbeid og vi kan kjenne igjen steinblokka som gjennom en subtraktiv steinhuggerprosess er blitt til en menneskekropplignende skulptur eller til ei steinblokk med antropomorfe trekk. Begge skulpturene minner både om steinblokka før kunstneren har bearbeidet den og om en menneskekropp. Men ingen av dem er lenger lik verken steinblokka eller menneskekroppen.

Den andre praksisen, som for så vidt hører sammen med den første, var den økende interessen for "primitiv" kunst fra koloniene på begynnelsen av 1900-tallet. Denne interessen kan ses i sammenheng med den tidlige modernismens janusansikt. På den ene siden var blikket festet på samtida og moderniteten; på det urbane livet, teknologi, fart og biler, slik vi finner det blant annet i Claude Monets

---

<sup>216</sup> Reinholdt Hohl. 2006. "Permanence and Avant-Garde" *Sculpture from the Renaissance to the Present Day*, Georges Duby og Jean-Luc Daval (red.), Köln: Taschen, s. 958.

<sup>217</sup> Penelope Curtis. 1999. *Sculpture 1900-1945: After Rodin*, Oxford: Oxford University Press, s. 76.

og Gustave Callebottes malerier fra byer og gater, konstruksjoner og teknologiske nyvinninger. De fremstiller og idylliserer kulturens seier og triumf over naturen. På den andre siden fantes også et kritisk blikk som innebar en sivilisasjonskritikk mot det som av enkelte ble oppfattet som negative sider ved moderniteten – fremmedgjøring og mangel på autentisitet. Kritikken forankret de i en søking bakover til det fortidige, det uspolerte og naturlige – med andre ord – det som i europeisk kultur allerede ble betegnet som det primitive.<sup>218</sup> Denne europeiske konstruksjonen av det primitive, primitivismen kan altså forstås som en av modernismens kritiske ansikter.<sup>219</sup>

Derain var en av kunstnerne som hadde interesse for primitiv kunst, og *Homme accroupi* regnes som et sentralt verk innenfor primitivistisk skulptur. Når jeg sammenligner Gaups steinskulptur med Derains, er dette ganske enkelt når det gjelder form, de ligner på hverandre. Diskursen omkring primitivismen, som *Homme accroupi* er en del av, er imidlertid et større og mer komplisert felt. Den handler ikke først og fremst om form, men er et komplekst nettverk av sosiologiske, ideologiske, estetiske, vitenskapelige, antropologiske, politiske og juridiske interesser som gir næring til og blir bestemmende for visse oppfatninger om det primitive.<sup>220</sup> Som en diskurs, heller enn et spørsmål om form, involverer primitivismen også maktforhold. En diskurs kan framtre som ubetydelig, men som Michel Foucault påpeker, vil diskursens rammer, eksklusjoner og inklusjoner avdekke "...dens [diskursens] forbindelse med begjæret og makten".<sup>221</sup>

Hvordan kan *Gimme shelter* leses i forhold til primitivismediskursen, og hvilken makt og begjær ligger bak primitivismens tilsynelatende ubetydelighet? For å undersøke dette nærmere er det nødvendig med en presentasjon av primitivismen.

---

<sup>218</sup> Jason Gaiger og Paul Wood (red.). 2003. *Art of the Twentieth Century: A Reader*, New Haven/London: Yale University Press, s. 16.

<sup>219</sup> Jeg skriver primitiv – ikke "primitiv", men anser selvsagt begrepet for å være en konstruksjon uten at jeg finner det nødvendig å markere dette hver gang det benyttes.

<sup>220</sup> Gill Perry. 1993. "Primitivism and the Modern", *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, Charles Harrison, Francis Frascina og Gill Perry (red.), New Haven/London: Yale University Press, s. 5.

<sup>221</sup> Michel Foucault. 1999. *Diskursens orden*, Oslo: Spartacus forlag, s. 9.

#### 4.1.4 Primitivismen – den vestlige konstruksjon av det primitive

Betegnelsen primitiv har blitt brukt i Europa siden 1800-tallet som et begrep for å beskrive kulturer som europeerne anså for å være mindre sivilisert enn sin egen, europeiske kultur. Fram til midten av 1800-tallet ble betegnelsen også brukt som et kunsthistorisk begrep til å beskrive italienske og flamske kunstneriske arbeider fra 1300 og 1400-tallet. Innholdet i begrepet endrer seg på begynnelsen av 1900-tallet hvor det utvides til også å gjelde egyptisk, persisk, indisk, javanesisk, peruansk og japansk kultur, dessuten til artefakter produsert i samfunn hvor mennesker ble



*Xochipilli*, steinskulptur fra Aztekerkulturen i Mexico. Kunstner ukjent. Datering ca. 1300-1521, H. 55 cm. The Trustees of the British Museum, London

antatt å stå nær naturen, og det mange kunsthistorikere har kalt stammekunst (*Tribal Art*) fra Afrika og Oseania.<sup>222</sup> Egentlig har begrepet blitt brukt om alt som syntes langt borte i tid, sted eller begge deler sett fra de europeiske sentras perspektiv. Den samiske kultur må i denne diskursen kunne inkluderes i kategorien samfunn hvor mennesker antas å stå nært naturen og dessuten – langt borte. Samiske artefakter ble følgelig regnet som primitive innenfor primitivismediskursen.

I siste del av 1800-tallet fikk artefakter fra de europeiske koloniene plass i offentlige samlinger og på museer. Samtidig skjedde det en omdefinering av objektene status; fra å være primitive kuriosa ble de til primitiv kunst. Utstilt på museer ga artefaktene det dannede, europeiske publikum en bekreftelse på det de allerede hadde en mistanke om; at utviklinga hos primitive kulturer hadde stoppet

---

<sup>222</sup> Perry 1993, s. 5.

opp på et tidligere utviklingsstadium enn det som hadde skjedd i deres egen siviliserte verden, hvor utviklinga hadde forsatt.

På begynnelsen av 1900-tallet ser vi at kunstnere som Maurice de Vlaminck, André Derain, Henri Matisse og Pablo Picasso, hevdet at artefaktene de interessert betraktet på museene, ikke bare var primitive, men at de også hadde en estetisk kraft som man ikke fant i den akademisk skolerte, vestlige kanon.<sup>223</sup> Denne kraften fant kunstnerne i de primitive artefaktens karakter av å være autentiske og uspolerte, og derfor fikk de også verdi i deres sivilisasjonskritikk; som et reservoar av fortid som var tapt i den moderne verden.

Fra tidlig 1900-tall besøkte kunstnere etnologiske samlinger på British Museum i London og det etnografiske museet i Paris i Palais du Trocadéro (nå Musée de l'Homme).<sup>224</sup> Etter hvert ble det populært å skaffe seg sine egne eksemplarer, og det finnes mange historier, både om ervervelser og eierskap blant kunstnere av såkalt primitive artefakter i årene etter 1906.

Maurice de Vlaminck regnet seg selv som den første kunstneren som fikk sin egen lille primitive skulptur. Han forteller om en ettermiddag i 1905<sup>225</sup> hvor han er i Argenteuil og akkurat har avsluttet malerarbeid ved Seinen. Han går inn i en bar for å drikke sin hvitvin med soda. På ei hylle bak baren får han øye på det han kaller tre negerskulpturer mellom flasker med Pernod, Anisette og Curaçao. Han har tidligere trålet de etnografiske samlinger i Trocadéro, og sett nok til å kunne konstatere at to av figurene var fra Dahomey, og den tredje fra Elfenbenskysten.

Vlaminck vandret ofte sammen med André Derain på museene, og han forteller at de alltid hadde sett på de primitive figurene med stor interesse, men allikevel aldri oppfattet dem som annet enn barbariske fetisjer. Tanken om at de faktisk kunne være kunstneriske uttrykk hadde aldri falt dem inn. Men her – i den mørke baren – etter en dag i det sterke sollyset, ble han plutselig beveget helt inn i

---

<sup>223</sup> Gaiger og Wood (red.) 2003, s. 16.

<sup>224</sup> Hohl 2006, s. 955.

<sup>225</sup> Hendelsen er senere datert til året etter, altså 1906 i følge Jack Flam og Miriam Deutch (red.). 2003. *Primitivism and the Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, fotnote s. 27.



sitt innerste ved synet av de tre figurene. Fra dette øyeblikk, forteller han, fikk figurene en helt ny betydning. Han fikk kjøpe dem mot å spandere en runde på hele baren. Senere fikk Vlaminck to skulpturer fra Elfenbenskysten og ei hvit maske i gave fra en venn av sin far. Vennens kone likte ikke de primitive gjenstandene og ville gjerne bli kvitt dem. Vlaminck hang den hvite maska over senga, og i følge ham selv åpnet det seg straks en forståelse for negerkunsten [sic.] i all sin primitivisme og i all sin storhet.

Derain fikk siden kjøpe maska av Vlaminck. Han hang den på veggen i sitt atelier, hvor den ble flittig betraktet av andre kunstnere på besøk. Vlaminck forteller at både Pablo Picasso og Henri Matisse ble overveldet ved synet av maska og etter det, ble negerkunst det store.<sup>226</sup> Den hvite maska Vlaminck forteller om er opprinnelig fra Gabon, den omtales som Fangmaska og fikk status som et av de tidlige ikonene med afrikansk innflytelse på vestlig kunst. Den finnes på mange fotografier fra Derains atelier.

André Derain forteller om sitt møte med det han kaller afrikansk kunst i brev til Vlaminck i mars 1906. Brevet skriver han i London, etter å ha besøkt både National Gallery og det han kaller "Negro Museum", men som sannsynligvis betyr de etnografiske samlingene i British Museum.<sup>227</sup> Han forteller i brevet at han har blitt beveget, og finner det han ser både forbløffende og urovekkende.<sup>228</sup> Formen i *Homme accroupi*, figurens firkantige form og rett avkuttete føtter, minner for øvrig om en Atzec steinstatue av guden Xochipilli som Derain kan ha sett i British Museum i 1906.<sup>229</sup>

Henri Matisse forteller at han mange ganger hadde vært innom en butikk i Rue de Rennes som ble kalt Chez le Père Sauvage, (hos den ville far). I et hjørne av butikken sto flere treskulpturer av det han kaller "negro origin". Han observerte dem litt på avstand, og ble forbløffet over skulpturenes konseptuelle karakter,

---

<sup>226</sup> Maurice de Vlaminck. 2003. "Discovery of African Art: 1906", Flam og Deutch (red.), s. 28.

<sup>227</sup> I følge opplysninger fra Jim Hamill på British Museum i London (e-post 2. September 2008), har det aldri vært noe "Negro Museum" i London. Det fantes imidlertid etnografiske utstillinger i BM i 1906 og blant dem en afrikansk seksjon som kan være den Derain refererer til.

<sup>228</sup> André Derain. 2003. "Early Encounter with African Art: 1906", teksten er et utdrag fra *Lettres à Vlaminck*, [1955], s. 196–197. Flam og Deutch (red.), s. 29.

<sup>229</sup> Hohl 2006, s. 958.

framfor den europeiske tradisjonens vekt på det perseptuelle. Han mente at de lignet på egyptisk skulptur i denne forstand. På impuls kjøpte Matisse en av figurene og tok den med til Gertrude Steins leilighet for å vise den til henne. Mens han var der kom Pablo Picasso forbi. Det var i det øyeblikket Picasso ble klar over afrikansk skulptur, i følge Matisse, og han føyer til at det er også derfor Gertrude Stein snakker om det. Matisse nevner dessuten Derains maske i sin fortelling om møtet med afrikansk kunst våren 1906, og at den vakte enorm interesse blant de store malerne.<sup>230</sup>

Både Vlaminck, Derain og Matisse sine beskrivelser av møtet med primitiv skulptur, deres enkelhet og samtidig deres kraft, befinner seg i en vestlig fantasi om det primitive, og om de andre – om "det ville" og "de ville". Disse andre er ikke-hvite, de har enda i behold primære psykiske og sosiale prosesser som europeeren og det moderne hadde utviklet seg bort fra og tapt, men som ble regnet som viktige menneskelige egenskaper. I denne konstruksjonen av modernitetens tap, blir de andre et levende, menneskelig reservoar fra vår egen fortid som lever på trygg avstand fra oss. Det fjerne i rom blir det fjerne i tid, det lengst borte blir mest primitivt.<sup>231</sup>

Et eksempel på slik tankegang finnes også i den meksikanskfødte kunstneren, kunsthandleren og skribenten Marius de Zayas studie *African Negro Art: Its Influence on Modern Art* fra 1916. De Zayas var aktiv i den amerikanske avant-garde bevegelsen, og hans studie av forholdet mellom "afrikansk negerkunst" og modernismen, var av de første som ble publisert om dette temaet.<sup>232</sup> Teksten handler imidlertid lite om hvordan "afrikansk negerkunst" har hatt innflytelse på moderne kunst, men desto mer om hans syn på den "afrikanske negerkunsten" som primitiv og uten utvikling, sammenlignet med vestlig kunst.

Han hevder at avansert kunst, som den vestlige, er et synlig resultat av at det hvite mennesket har en mer utviklet hjerne enn de som ikke er hvite.

---

<sup>230</sup> Henri Matisse. 2003. "First Encounter with African Art: 1906", Flam og Deutch (red.), s. 31.

<sup>231</sup> Johannes Fabian. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press, s. 11f.

<sup>232</sup> Willard Bohn. 1980. "The Abstract Vision of Marius de Zayas" i *Art Bulletin*, vol. 62, no. 3, september, s. 434.

Påstanden baserer de Zayas på at psykologien til "de ville" har blitt nøye undersøkt, deres handlinger har blitt observert, og fra disse observasjoner kan man få en eksakt beskrivelse av den primitive mentalitet. De europeiske kunstneres interesse for primitiv kunst, har dessuten gitt oss nye kunnskaper som, i følge De Zayas, har å gjøre med forskjell i måten man produserer sine representasjoner på og sammenhengen mellom denne forskjellen og tilsvarende forskjell i mental status.<sup>233</sup>

Det fjerne i rom blir altså ikke bare det fjerne i tid, men også det fjerne i forstand. Han argumenterer særlig med at det er mangelen på plastisitet og etterligning i primitiv kunst som er beviset på "de villes" underlegenhet. Han hevder at plastisk kunst er resultat av intellektuell evolusjon hos mennesket, og at "de ville" av i dag ikke kan forstå to tusen år gamle greske arbeider på grunn av disse arbeidernes plastisitet og evne til å etterligne modellen.<sup>234</sup>

Grunnen til at "de ville" er kunstnerisk tilbakestående, har imidlertid ikke noe med deres måte å se på å gjøre. "Negerens" øyne er helt i orden, det er hjernen som ikke er i stand til å forstå det øyet ser, og bevare det i sitt minne, fordi "den ville" ikke har noen ide om form, bare sanseopplevelsen av det.<sup>235</sup> For å understreke verdens naturgitte hierarki, med den hvite mann og hans kunst på toppen av pyramiden, påstår de Zayas at det finnes ingen utvikling i "negerkunst". Siden "negeren" ikke har produsert plastisk skulptur, som ville vært bevis på at han sto på et høyt mentalt nivå, finnes heller ikke utvikling. Historien viser oss nemlig at utvikling og evolusjonen av mentale organer som hjernen er bestemmende for utvikling og evolusjon av kunst.<sup>236</sup> Ut av det han kjenner til av afrikansk kunst trekker han derfor denne konklusjonen om forholdet mellom hjerne, utvikling og form:

---

<sup>233</sup> Marius de Zayas. 2003. "African Negro Art and Modern Art", Flam og Deutch (red.), s. 92.

<sup>234</sup> Ibid, s. 93.

<sup>235</sup> Ibid, s. 97.

<sup>236</sup> Ibid, s. 98.

All seems to indicate that the African Negro Savage has the most rudimentary cerebral condition. His brain can be considered as being in the first state of the evolution of the brain of man. To him, therefore, must belong the first state of the evolution of the conception of form.<sup>237</sup>

For ytterligere å understreke menneskets plass i hierarkiet, finnes også et historisk hierarki. Fra "negeren" til den hvite mann kan man følge framstillingen av form i en ubrutt kjede som begynner med de geometriske konstruksjonene i "negerkunst" og ender opp med det ypperste; europeerens naturalistiske, plastiske kunst. Et raskt blikk på den kunstneriske produksjonen til alle menneskelige raser i verden fra den afrikanske "neger", via stillehavsøyer og amerikanske indianere, de gule raser i Asia, og en sammenligning mellom det primitive vi får se der og den høyt utviklede europeiske kunsten, blir for de Zayas det endelige beviset på hans påstander.<sup>238</sup>

I dag kan vi si at dette er en rasistisk holdning. Det er allikevel tankevekkende at denne ideen fremdeles er fundamental i fortellinger om historie som utvikling og om sivilisasjoner som hierarki.<sup>239</sup> Den har, som jeg tidligere har vist, vært fundamental i oppfatningen av samisk kunst. Harry Fetts tekst om Finnmarksviddens kunst og John Andreas Savio, kan inngå i den europeiske primitivismediskursen med sine tanker om at det fjerne i rom blir det fjerne i tid. Fett skriver som nevnt i kapittel 1 her at samisk kultur, som fra hans perspektiv eksisterer langt borte i "Nordpolkalottens kulturkrets", samtidig er et "levende stykke paleolittikum", i en annen tid.<sup>240</sup>

Når det gjelder forholdet mellom primitiv kunst og modernismen, hevder de Zayas at det ikke fantes abstrakte representasjoner blant europeere før de ble introdusert for "negerkunst". Gjennom møtet med denne kunsten har det skjedd ei oppvåkning av vår (den hvite kunstnerens) sans for abstrakt kunst, og et ønske om

---

<sup>237</sup> Ibidem.

<sup>238</sup> Ibidem.

<sup>239</sup> Hal Foster. 1996. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass./ London: MIT Press, s. 177.

<sup>240</sup> Fett 1940, s. 233, se også avsnitt 1.3.1 s. 18ff her.

å uttrykke den rent sanselige følelsen for form, eller å finne nye former til våre (vestlige) ideer. Han hevder til slutt at det er udiskutabelt at modernismens abstrakte kunst er en direkte følge av "negerkunst", som har gjort oss (den hvite kunstneren) bevisst på en subjektiv tilstand som har blitt ødelagt gjennom den utdanninga sivilisasjonen har påtvunget oss.<sup>241</sup> Her repeteres argumentene fra sivilisasjonskritikken; nemlig tanken om det primitive som et psykologisk reservoar hvor det moderne menneske kan gå tilbake og hente fram igjen det som er tapt. At billedkunst også i vesten til alle tider har eksistert i form av abstrakte uttrykk, som i antikkens ornamentikk og middelalderens billedkunst, ser de Zayas altså helt bort fra.

#### 4.1.5 Kritikken av primitivismen

Den amerikanske kunsthistorikeren Robert Goldwater har et annet syn på forholdet mellom primitiv kunst, modernismen og sivilisasjonskritikken. Han gjorde et forsøk på å systematisere modernismens konstruksjon av det primitive i *Primitivism in Modern Art* i 1938.<sup>242</sup> Han hevder at interessen for det primitive i primitivismen baserer seg på antagelsen om at jo lenger man går bakover – historisk, psykologisk eller estetisk – jo enklere blir det. Det enkle er samtidig det grunnleggende for videre utvikling, og derfor har det stor betydning og verdi. Når kunstnerne søkte til denne enkelheten var det, som tidligere nevnt, et resultat av deres søken etter det autentiske og uspolerte, og som en del av sivilisasjonskritikken. Goldwater hevder derfor at vi må stille spørsmålet om hva det primitive virkelig er, om det er det paleolittiske, det neolittiske, det afrikanske eller eskimoiske. Dette er nødvendig fordi den primitive kunsten fra ulike steder og tider ikke er ett og det samme, men derimot mangler fellestrekk når det gjelder form eller komposisjon.<sup>243</sup>

---

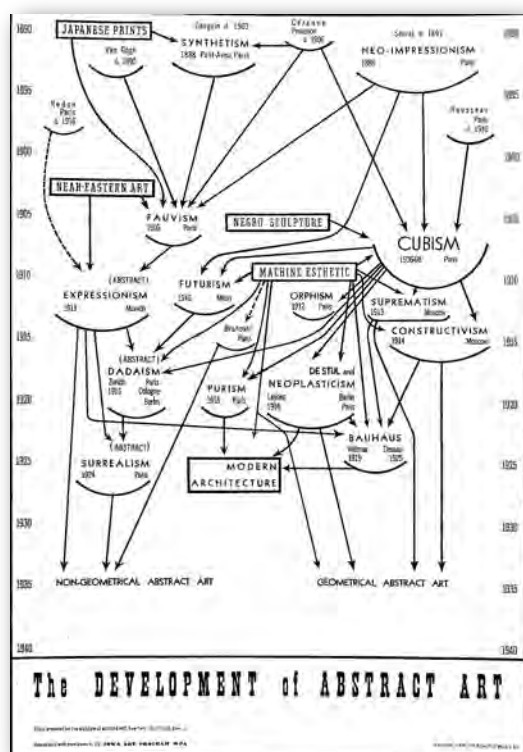
<sup>241</sup> de Zayas 2003, s. 99.

<sup>242</sup> Robert Goldwater.1986. *Primitivism in Modern Art*, [1938], Cambridge, Mass./London: The Belknap Press of Harvard University Press, passim.

<sup>243</sup> Ibid, s. 252.

For den moderne kunstner er det, i følge Goldwaters studie, de primitive kvaliteter og påståtte enkelthet som tillegges denne kunsten som er interessant. Den påståtte enkeltheten var nemlig kvaliteter som ble lest inn i objektene, snarere enn kvaliteter som faktisk kunne observeres. Enkeltheten som ble tillagt dem var dessuten mer av psykologisk enn av formal art, påsto han.

Goldwater hevdet at den vestlige antagelsen om det primitive egentlig har lite med kunst å gjøre, men baserer seg på den utbredte forestillingen fra 1800-tallets Europa om at andre folkeslag enn de europeiske, var enklere og mer opprinnelige både fysisk og i sin sosiale organisering, slik de Zayas påstår. Dette



reduksjonistiske synet på de andre ble i neste omgang tillagt deres kunst etter hvert som artefakter ble hentet til Europa og gjort kjent for det europeiske publikum på gallerier og museer. De samme reduksjonistiske oppfatningene som gjaldt for den primitive kunsten, ble også gyldige for synet på barnetegninger og europeisk folkekunst. De var alle i en slags tidlig, lite utviklet psykologisk tilstand sammenlignet med den moderne europeer.

Alfred Barrs diagram fra 1936 (se illustrasjon til venstre) over modernismens utvikling til abstrakt kunst,

er ett eksempel på hvordan "Negro Sculpture" får sin plass i kunsthistorien; som en forløper til kubismen og parallell til fauvismen. (Interessant at "Negro Sculpture" i samme skjema ikke kommer fra noe sted. Det samme gjelder "Japanese Prints" og "Near-Eastern Art").<sup>244</sup> I motsetning til de Zayas og Barr, forsøker Goldwater å utforske forholdet mellom primitiv kunst og modernismen

<sup>244</sup> Alfred H. Barr. 1999. "The Development of Abstract Art", diagram på smussomslaget til utstillingskatalog, Museum of Modern Art til utstillinga *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936. Gjengitt i *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, [1995], Eric Fernie. London: Phaidon Press, s. 180.

før han konkluderer med årsaksforholdet mellom de to. Han finner at årsaksforholdet mellom interessen for primitiv kunst og den innvirkning det fikk på modernismen er et annet enn det som har vært hevdet av andre kunsthistorikere. Goldwaters argument for en forskjellig årsakssammenheng, er at den generelle interessen for det primitive i europeisk kultur var tilstede lenge før kunstnerne oppdaget den primitive kunsten.

The artistic interest of the twentieth century in the productions of primitive peoples was neither as unexpected nor as sudden as generally supposed. Its preparation goes well back into the nineteenth century.<sup>245</sup>

Goldwaters konklusjon blir derfor at den europeiske interessen for det primitive generelt, i ettertid førte til kunstnerens interesse for primitiv kunst spesielt.<sup>246</sup>

Interessen for det primitive kom altså først, og det var som en del av tidligmodernismens sivilisasjonskritikk at den primitive kunsten fikk spille en viktig rolle. Langt fra å være forårsaket av noen primitive kvaliteter som kanskje finnes i modernistisk kunst, spilte den primitive kunsten rollen som et slags stimulerende fokus eller katalysator som hjalp kunstneren til å formulere sine egne mål i samsvar med idealer om enkelhet og autenticitet. I følge Goldwater er det derfor ikke til å undres over at primitiv kunst har hatt svært begrenset direkte formell innflytelse på modernismen.<sup>247</sup> Vi kan vel heller si at modernismens begeistring for primitiv kunst på denne bakgrunn er en iverksettelse av primitivismediskursen, ikke en konsekvens av den.

#### **4.1.6 Modernismen – en renessanse for det primitive?**

Til tross for Goldwaters kritikk er det påfallende at denne kritikken har fått liten innflytelse når det gjelder kunsthistorikerens oppfatning av den primitive kunstens

---

<sup>245</sup> Goldwater 1986, s. 3.

<sup>246</sup> Ibid, s. 253.

<sup>247</sup> Ibid, s. 18.

innflytelse på modernismen. I 1984 kommer denne oppfatningen til uttrykk i ei utstilling på Museum of Modern Art, MoMA, i New York under tittelen "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Selve tittelen peker mot at det finnes en sammenheng. Utstillinga er ment å vise denne sammenhengen ved å stille ut verk av såkalt store kunstnerne som Paul Gauguin, Henri Matisse, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Jacques Lipchitz, Jacob Epstein, Fernand Léger, Paul Klee, Henry Moore samt mange flere, sammen med primitiv skulptur, masker, totempeler og andre artefakter fra Afrika, Oseania og Amerika.

I utstillingskatalogen skriver utstillingas kurator William Rubin, at det finnes en parallell mellom modernismen og stammekunst (*Tribal Art*) som kan sammenlignes med parallellen som kunsthistorien påstår finnes mellom italiensk renessanse og klassisk antikk. Parallellen er at både modernismen og renessansen innebærer en slags gjenoppdagelse eller gjenfødelse av tidligere tiders kunst. Han hevder at det finnes slående likheter mellom det moderne og det primitive fordi både den moderne og den primitive kunstner arbeider konseptuelt og ideografisk og derfor deler felles problemer og muligheter i sin kunstneriske praksis.<sup>248</sup> Han hevder også at denne sammenhengen viser til noe universelt ved selve menneskeheten og det å være menneske, fordi vår tiltrekning mot det primitive viser til at det dypt i vår psyke finnes rester etter et minne fra tidligere tider.<sup>249</sup>

I denne påstanden om at vi alle engang har levd i et slags Arkadia, men hvor noen av oss har utviklet oss videre, spøker de Zayas tanker om hierarki og utvikling og viser at ideene og fantasiene om det primitive fremdeles levde i beste velgående på midten av 1980-tallet. MoMA-utstillinga førte imidlertid til en stor debatt omkring forholdet mellom primitivismen og modernismen. Debatten førte til en endring i oppfatningen av forholdet mellom de to og en kritikk av den eurosentriske tenkningen som ideen om affinitet mellom det primitive og modernismen baserte seg på.

Sosialantropologen James Clifford var en av kritikerne. Han hevdet at de primitive og de moderne gjenstandene som var utstilt på MoMA på sett og vis

---

<sup>248</sup> William Rubin. 2003. "Modernist Primitivism: An Introduction", Flam og Deutch (red.), s. 327.

<sup>249</sup> Ibid, s. 329.



lignet på hverandre. Likheten gjaldt imidlertid det at de ikke samsvarte med den plastisitet og karakter av etterligning som hadde vært idealet for vestlig kunst siden renessansen.<sup>250</sup> Det var altså i kraft av å være forskjellige fra denne tradisjonen at det kunne finnes en likhet. Clifford hevder at katalogen ikke makter å demonstrere en essensiell sammenheng mellom det primitive og det moderne, men at den heller (sannsynligvis utilsiktet) blir en demonstrasjon av vestens aldri hvilende begjær etter og makt til å samle på verden.

Clifford er imidlertid mer opptatt av å trekke en annen historie ut av utstillinga enn historien om affinitet. Det sentrale er nemlig ikke kunstneres oppdagelse av primitiv kunst på begynnelsen av 1900-tallet, men den vestlige omdefineringen av artefakter fra koloniene til primitiv kunst som skjedde samtidig.

I løpet av et par tiår på begynnelsen av 1900-tallet ble, som tidligere nevnt et stort antall ikke-vestlige artefakter omdefinert fra å være primitive til å bli kunst. Clifford påpeker at dette skjedde samtidig med at verdens urbefolkninger ble kolonisert og underlagt massiv europeisk dominans politisk, økonomisk og evangelisk. Han kritiserte MoMA- utstillinga for å mangle dette perspektivet, og oppfattet den vestlige bejublingen av primitiv kunst som en reproduksjon av dominerende, vestlige ideologier med røtter i den koloniale og ny-koloniale epoken.<sup>251</sup> Han peker egentlig på mye av det samme som Goldwater gjorde på 1930-tallet. Det er den europeiske fascinasjonen for det primitive som skjuler seg bak interessen for primitiv kunst, men til grunn for denne fascinasjonen ligger altså europeerens begjær etter makt og til å samle på verden.

Det Clifford her påpeker, makten til å omdefinere en mengde ikke-europeiske artefakter, handler altså ikke om form, om artefaktens iboende krefter eller aura, men heller om hvem som har makt til å definere hva som regnes som kunst og hva som ikke gjør det. Omdefineringen av tidligere primitive artefakter til kunst er et eksempel på det Edward Said sier om at den orientalistiske diskursen er blant annet "...en vestlig måte å dominere,

---

<sup>250</sup> James Clifford. 2003. "Histories of the Tribal and the Modern", Flam og Deutch (red.), s. 354.

<sup>251</sup> Ibid, s. 357.

restrukturere og få makt over Orienten på.”<sup>252</sup> Sosialantropologen Gayatri Chakravorty Spivak har kalt denne formen for *naming and claiming* for ”worlding of a world”, å gjøre verden til sin verden. Hun hevdet at ved å gjøre det imperialistene anså for å være ubeskrevet til et objekt de kunne forstå innenfor sin egen verden og gi alt sine navn, gjorde de det samtidig til sitt eget.<sup>253</sup>

I etterkant av MoMA-utstillinga og kritikken som fulgte, ble det gjort flere forsøk på å sammenstille vestlig og ikke-vestlig kunst. Louisiana museum for moderne kunst utenfor København viste utstillinga *Den globale dialog: Primitiv og moderne kunst* i 1986. Til denne utstillinga ble det laget en fyldig katalog hvor innledninga henviser til kritikken som er kommet fra ”fremmede folkeslag”, men framholder likevel at ”Det 20. århundres kunstnere har samme ret til at *lade sig bekræfte* af den primitive kunst, som tidligere tiders europæiske kunstnere af antikken.”<sup>254</sup>

I Paris ble utstillinga *Les Magiciens de la terre* vist i Centre Georges Pompidou og Grand Halle i Parc de la Villette i 1989. Utstillingas kurator, Jean-Hubert Martin, ønsket å korrigere for kritikken mot vestlige museer og gallerier om at ett hundre prosent av utstillingene ignorerte kunsten på åtti prosent av kloden. Rasheed Araeen har kritisert denne utstillinga for nok en gang å havne i den eurosentriske fella. Sammenstillinga av vestlige og ikke-vestlige kunstnere makter ikke å vise den kulturelle heterogeniteten i modernismen fra hele verden.<sup>255</sup> Resultatet blir heller en form for ny-primitivisme som demonstrerer forskjellen mellom ”Our Bauhaus, Other’s Mudhouse”, hevder han.<sup>256</sup>

Tendensen til hierarkisering og understreking av forskjell, heller enn heterogenitet i forholdet mellom vestlige kunstnere og ikke-vestlige kunstnere, viser seg igjen i presentasjonen av utstillinga *Altermodern* på Tate Britain i 2009. Som jeg har nevnt tidligere, heter det i presentasjonen på Tate Britains nettside at

---

<sup>252</sup> Said 2004, s. 13.

<sup>253</sup> Gayatri Chakravorty Spivak. 1990. *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, New York/London: Routledge, s. 1.

<sup>254</sup> Knud W. Jensen. 1986. ”Udstillingen Den globale dialog”, *Louisiana Revy*, nr. 3, mai, s. 3.

<sup>255</sup> Araeen 2000, s. 13.

<sup>256</sup> Rasheed Araeen. 1989. ”Our Bauhaus Other’s Mudhouse”, *Third Text*, vol. 3, nr. 6, s. 3–14, passim.

ustillinga er satt sammen av verk fra de fremste britiske samtidskunstnere og fra internasjonale kunstnere som jobber med samme tema som de britiske.<sup>257</sup> Denne presentasjonen understreker at det finnes et vi og det finnes noen andre. Hvem som er hvem bestemmes av opprinnelse, ikke av kunstproduksjon. Selve utstillinga viser imidlertid heterogeniteten og gir et glimt av en global kunstverden hvor kunstnerens identitet eller opprinnelse ikke er det sentrale.

#### **4.1.7 Gimme shelter og primitivismen**

I form kan *Gimme shelter*, slik jeg ser det, leses som et verk knyttet til primitivismen på tidlig 1900-tall. Men viser denne sammenligninga eller likheten til det kunsthistorien stadig forteller om: at historien gjentar seg? Er det en tilbakevending av primitivismen som kan avleses i verket, en tilbakevending som i så fall viser samisk samtidskunsts forbindelse med tidligere tiders kunst, slik etnifiserende tilnærminger forutsetter? I forholdet mellom renessansen og klassisk antikk er spørsmålet om tilbakevending av former og idealer fundamentalt i kunsthistorien. Rubin hevdet, som sagt, i katalogforordet til MoMA-utstillinga at det fantes en tilsvarende kunsthistorisk sammenheng mellom modernismen og primitiv kunst. Grunnleggerne av den akademiske kunsthistoriedisiplin baserte seg på den hegelianske tanken at gjentagelsen var dialektiske bevegelser som førte historien framover til noe stadig bedre, og som igjen betydde at kunsten hele tida utviklet seg til det bedre. Siden har Alois Riegel påpekt at historien gjentar seg i sirkler gjennom både vekst og forfall, mens Heinrich Wölfflin bruker spiralen som sin metafor.<sup>258</sup> Hvordan kan *Gimme shelters* formlikhet med primitivistisk skulptur fra begynnelsen av 1900-tallet forstås som noe annet enn en tilbakevending av form – en ny-primitivisme i samisk samtidskunst?

---

<sup>257</sup> <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>  
lest 05.05.2010.

<sup>258</sup> Foster1996, s. xi.

Gaup forteller i sin livshistorie at det å være samisk kunstner på mange måter har vært en tvangstrøye.<sup>259</sup> Rollen som samisk kunstner har vært presset inn i en primitivistisk forståelse på samme måte som kunstnerne på begynnelsen av 1900-tallet så på primitiv kunst, som knyttet til noe fortidig, enkelt, autentisk og uspolert. At visse egenskaper og idealer har blitt tillagt samiske kunstnere og samisk kunst, er ikke det samme som at disse egenskapene eller idealene faktisk finnes. Som Goldwater påpeker, er det primitive en europeisk konstruksjon som tillegges objekter, heller enn at det er egenskaper som finnes i objektene og kan avleses derfra. Gaups opplevelse forteller at samme egenskaper ble tillagt ham som kunstner og subjekt også.

Forbindelsen mellom *Gimme shelter* og *Homme accroupi* som en forbindelse mellom to verk i en primitivistisk tradisjon kan vanskelig oppfattes som en utvikling fra det eldste til det nye, verken lineært, i sirkel- eller spiralform. Forbindelsen er heller et eksempel på at samtidskunsten stiller spørsmål gjennom å prøve ut tidligere tiders former i kunsten. I denne utprøvinga er imidlertid ikke poenget å gjøre det bedre enn før, men heller å sette fokus på egen samtid. Heller enn et sted på en sammenhengende linje, sirkel eller spiral, kan vi tenke oss *Gimme shelter* som et samtidskunstverk som overskrider begrensninger i tid og rom og heller representerer en heterokroni, sammensatt av flere tider samtidig, slik Nicolas Bourriaud karakteriserer samtidskunsten.<sup>260</sup>

*Gimme shelter* kan derfor, både som et heterokront samtidskunstverk som reiser spørsmål, og som samtidig i form minner oss om primitivismen, og konstruksjonen av det primitive, leses som en kritisk kommentar til primitivismediskursen, eller en deterritorialisering av primitivismen, heller enn en fortsettelse eller utvikling av den. Det er viktig her å poengtere at det er ikke Derain og Vlamincks arkiv av primitive artefakter i etnografiske samlinger *Gimme shelter* har hentet formlikhet fra, og heller ikke fra en samisk visuell tradisjon, men fra primitivismens konstruksjoner og etterligninger. Heller enn en modernistisk fascinasjon for det primitive, kan verket derfor være et eksempel på

---

<sup>259</sup> Se avsnitt 3.2.4, s. 99ff her.

<sup>260</sup> Bourriaud 2009, s. 13.

postmodernistisk eller postkolonial primitivismekritikk. Det kan også være at der hvor primitivismen spiller en feiende mars i dur, er *Gimme shelter* den samme marsjen spilt i moll med en bønn om å få være i fred. Skulpturen kan være et eksempel på at den store kunstens språk, modernismens dyrking av det primitive som et alternativ, som en sivilisasjonskritikk, blir til noe annet når det etterlignes av en samisk kunstner, ikke fordi han har en annen "fornemmelse" for form, men kanskje fordi han har en annen politisk erfaring og derfor står i en annen posisjon i forhold til primitivisering.

#### **4.1.8 Skulptur i et utvidet felt**

*Gimme shelter* har vært utstilt i to versjoner, som skulptur og som installasjon hvor skulpturen inngår som ett av tre objekter. Til nå er det steinskulpturen jeg har utforsket. For å utforske installasjonen *Gimme shelter*, formen og sammensetningen av ulike objekter, vil jeg flytte perspektivet fra å se verket som modernistisk skulptur og kommentar til modernismens konstruksjon av primitivismen til en forståelse innenfor det Rosalind Krauss kaller skulpturens utvidete felt.

Skulpturens utvidete felt, som Krauss beskriver, ble skapt av kunstnerne på slutten av 1960-tallet som begynte å fokusere på negasjonene ikke-natur/ikke-arkitektur og grensene de satte for hva som kunne kalles skulptur. Arbeider som var skapt både av minimalister som Carl André og Robert Morris, og land art som Robert Smithsons *Spiral Jetty* brøt ut av den modernistiske forståelsen av skulptur og over i noe annet som ikke kunne forstås innenfor den doble negasjonen.

Når feltet ble utvidet i et forsøk på å forstå dette andre, viser Krauss at det åpner for nye kategorier i aksene og forbindelsene mellom arkitektur – natur og negasjonen av dem. Skulptur er da ikke lenger den privilegerte mellomtermen mellom ting som den ikke er. Skulptur blir snarere bare én term i utkanten av et felt (mellom ikke-natur og ikke-arkitektur), samtidig som det finnes andre muligheter som er strukturert på andre måter. Det hun kaller aksiomatiske strukturer, noe allerede gitt, vil befinne seg mellom arkitektur og ikke-arkitektur.

Stedskonstruksjoner vil finne sted mellom landskap og arkitektur. I mellomrommet mellom landskap og ikke-landskap finnes merkede steder.<sup>261</sup>

*Gimme shelter* kan innta flere av disse posisjonene i et utvidet felt. Når steinen er utstilt alene, vil den som sagt oppfattes som skulptur, som det som ikke var i rommet før den ble plassert der. I elveskråninga kan den strukturere et merket sted mellom landskap (elveskråninga) og ikke-landskap (skulpturen).

Installasjonen har en narrativ, nærmest teatralisk kontekst, dersom vi leser den i henhold til Gaups intensjon om å skape en kommentar til Arafats død. Dette gjør at installasjonen får karakter av å være en hendelse i tid heller enn knyttet til sted. Skulpturens utvidede felt brøt ut av rammene for den senmodernistiske kunsten, og kan være et eksempel på at postmodernismen nettopp er en form for motstand som finnes innenfor modernismen, heller enn et brudd med den.<sup>262</sup>

#### **4.1.9 Et minne – eller noe som blir?**

Gaup har i mange år arbeidet med scenografi for det samiske teateret Beaivváš. I *Gimme shelter* er det like mye scenografen som skulptøren som har vært virksom. Vi kan i en slik kontekst se verket som et teater, forestilling eller performance, noe som skjer her og nå, i gallerirommet sammen med oss som betraktere. Det vi ser er en sammenkrøpet menneskekropp i kleberstein på en tresokkel, to svarte likkister, og en tittel som peker mot teksten til Rolling Stones "Gimme Shelter". De tre objektene står etter hverandre og skjærer en diagonal linje gjennom gallerirommet. På veggene rundt henger verk av andre kunstnere fra Masigruppa. Vi må se over installasjonen, eller gå rundt den for å komme til de andre verkene.

Verket vekker en uro både i sin form og med sin plassering i rommet. Uroen kan være en påminnelse om at verken Sápmi eller verden for øvrig er noen harmonisk idyll, og at vi må ta ubehaget inn over oss også i et gallerirom, eller kanskje særlig der.

---

<sup>261</sup> Krauss 1979a, s. 38.

<sup>262</sup> Elkins 2005, s. 85.

*Gimme shelter* kan også leses som et smerterop fra en naken kropp som har fått nok av hån, undertrykkelse og motstand, og som ber om beskyttelse der den ligger sammenkrøpet på en sokkel som er så trang at det ikke er plass til en utstrakt kropp. Dette kan settes i sammenheng med at samisk kunst hele tida må forsvare sitt eget rom, som en samtidskunstpraksis, ikke som en ny-primitivistisk kunst som bejubles av en vestlig kunstverden, en bejubling som i følge James Clifford kun er en reproduksjon av dominerende ideologier med røtter i den koloniale og ny-koloniale epoken. Kampen for å komme ut av det trange rommet som er gitt har kostet og vært smertefull. *Gimme shelter* kan vise at man kan føle seg naken og kanskje hudløs i denne tilsynelatende evige kampen.

Assosiasjonene i navnelånet fra Rolling Stones setter skulpturen i forbindelse med 1960-tallets politiske ungdomsopprør. Slik blir verket tilbakeskuende og samtidig en påminnelse om opprøret som også lå til grunn for de samiske pionerene i Masigruppa. De svarte kistene til minne om Yassir Arafats død, er med på å plassere forestillingen på en global, politisk scene. Yassir Arafat hadde stor symbolbetydning som en nasjonsbygger og frigjøringshelt fra samme periode som den samiske nasjonskampen har pågått.

Uansett hvilket teater som kan tenkes å utspille seg i *Gimme shelter* er det et verk som bryter ut av en statisk romlighet. Verket er ikke primært knyttet til stedet hvor det befinner seg, men blir til en hendelse – noe som oppleves og skjer her og nå. Samtidig skjer det en forflytning av betydninger av de enkelte delene, steinskulpturen, kistene og lokkene, som går opp i forestillingens helhet. Steinskulpturen deterritorialiseres fra sin primitivistiske form til en mulig kritikk av hele primitivismediskursen. Denne deterritorialiseringen forsterkes av de to kistene, og setter en global, eller internasjonal ramme rundt dramaet. Teksten til "Gimme Shelter" kan til slutt være teaterets tekst. Vi trues av storm, krig, voldtekt, mord og flom og derfor trenger vi beskyttelse mot alt dette smertefulle og ødeleggende. Samtidig finnes kjærligheten. I et verk av en samisk kunstner kan vi med slike elementer være hensatt til et klassisk, gresk drama, og hvorfor ikke?

Her finnes ikke én utgang eller lesning, men en flerfoldighet. Verket kan sette oss på sporet av en eller annen forståelse, for så å vende seg bort fra eller bli

en kritikk av denne forståelsen i stedet. I utgangspunktet kan *Gimme shelter* ha en ikonisk likhet med, lignende form som, eller materiallikhet med andre verk, men ender allikevel opp som forskjellig.

Deterritorialiseringen som skjer bort fra det primitivistiske og over i noe annet kan imidlertid forstås som en bevegelse som gjør *Gimme shelter* til minoritær kunst. *Gimme Shelter* har karakter av å være noe som blir til (*devenir*) heller enn noe som minner om noe som har vært (*souvenir*). Verket har latt seg påvirke av en historisk hendelse som Arafats død, og dermed endret seg. Det kan sikkert endre seg igjen. Det er som det streber mot noe som enda ikke er, som vi enda ikke vet, heller enn noe som har vært. Det er pila som skytes ut av buens energi mot en enda ikke fastlagt bane eller slutt.



#### 4.2 Synnøve Persen: *Njuohtamat – Malerier, Artist book 2009*



Synnøve Persen: *Labyrinth I*, 2009, olje på lerret, 170 x 170 cm. Sametingets innkjøpskomite, Karasjok.  
*Labyrinth II*, 2009, olje på lerret, 170 x 170 cm. Sametingets administrasjon, Karasjok.

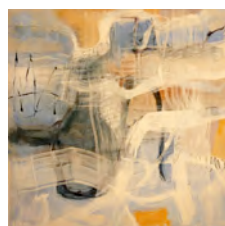
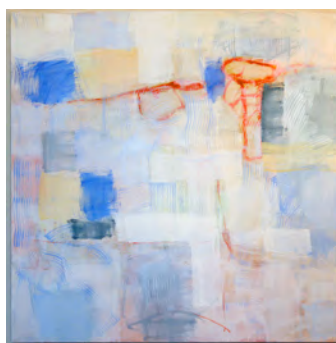
Synnøve Persens separatutstilling *Njuohtamat – Malerier, Artist book* ble åpnet på Samisk kunstnersenter i Karasjok 15. mai 2009. Kunstnersenterets galleri har to rom, et stort og et lite. Det er åpent mellom de to rommene. I det store rommet hang 13 kvadratiske oljemalerier i varierende størrelse. De største måler 170x170 cm, de minste 25x25 cm. I tillegg til maleriene var også tre artist books av Synnøve Persen stilt ut.

Til separatutstillinga hadde Synnøve Persen invitert billedkunstneren Jenny Marie Johnsen og komponisten John Persen til å delta med egne verk. Johnsenes verk, videoen *El Mar* fra 2002, ble vist i det lille gallerirommet. John Persens komposisjon, *biekkakeahtes bálggis*, et lydbilde som består av Synnøve Persens stemme og elektronisk musikk, kunne høres i begge gallerirommene. Utstillinga består altså av verk fra tre kunstnere, og fire ulike media.

Maleriene utgjør hoveddelen av utstillinga. Etter presentasjon og kontekstualiseringer av maleriene, vil jeg presentere de andre verkene. Deretter vil alle elementene; malerier, artist books, video og lyd ses i sammenheng. Kan den multimediale utstillinga forstås som en oppfinnelse av sansinger, som en sanseblokk i Deleuze og Guattaris forståelse?

#### 4.2.1 Maleriene

Synnøve Persen maler ofte i serier. Det er også tilfellet på separatutstillinga i 2009 som er satt sammen av fire serier og tre små malerier som ikke utgjør noen serie. På denne utstillinga er seriene to eller tre bilder knyttet sammen gjennom innbyrdes felles fargebruk. Titlene på bildene viser til at de henger sammen malerisk og ikke bare henger ved siden av hverandre på veggen.



Synnøve Persen: *Labyrinth III*, 2008-2009, olje på lerret, 170 x 170 cm. k. e. *Sone 8, I* og *Sone 8, II*, 2007-2009, olje på lerret, 60 x 60 cm x 2. Sparebanken Nord-Norges kunststiftelse.

En serie har fått navnet *Labyrinth I* og *II*. I begge bildene ligger felt av rødt, grønt, gult og litt blått i bunnen. Bunnen er overmalt med hvitt i brede penselstrøk som danner et rutemønster av diagonale og vertikale striper. *Labyrinth III* henger på motstående vegg av *Labyrinth I* og *II* og utgjør en ny serie sammen med *Sone 8, I* og *Sone 8, II*. *Labyrinth III* har en grunn av blått, rødt og oker, blandet med mye hvitt. Her er ikke samme overmaling med hvitt som i *Labyrinth I* og *II*, men heller et slags rutemønster som består av diagonale og vertikale striper hvor det hvite forsvinner inn i de andre fargene, duser dem ned og blir til felt av ulike valører i blått og rosa. En rød, horisontal, men ikke rett linje, løper over en del av bildets øverste halvdel. Den brytes av et blått felt og fortsetter å tegne en horisontal, liggende oval på toppen av en litt større, vertikalt orientert oval hvor linjen til slutt omslutter og tegner omriss av hele formen. Den røde linjen trer klart fram fra bakgrunnen både fordi fargen ikke er blandet med hvitt som i resten av bildet, og fordi den tynne linjen og formen den tegner bryter med malingens felter i horisontaler og vertikaler.

På høyre side av *Labyrint III* henger *Sone 8, I* og *Sone 8, II*. I bildene med tittelen *Sone 8* finner vi igjen samme fargepalett som i *Labyrint III*, blått, rødt og oker blandet med mye hvitt. I *Sone 8, I* finnes alle disse fargene, mens rødt ikke finnes i *Sone 8, II*. Det er noen penselstrøk med svart maling i både *Sone 8, I* og *II*. Svarte streker som minner om skriftlignende tegn finnes i *Sone 8, II*.

Den røde linjen som er brukt i linjen i *Labyrint III* tas opp igjen i *Sone 8, I*, både i et sentralt felt og i form av en repeterende sirkelform hvor en tynn pensel har beveget seg gjennom sirkler omrent som i sirlig løkkeskrift. I begge *Sone*-bildene er hvite streker påmalt i tilsynelatende tilfeldige bevegelser. Noen streker er malt med bred pensel, andre med en smal. Noen linjer går som bølger, andre kan begynne som en diagonal, forandre retning og stige mot å bli en vertikal, for så å bøye av til en horisontal og forsvinne utenfor bildekanten. Det er som om et rutemønster i hvitt og tegn i svart enten brytes ned eller enda ikke har blitt til i denne serien.

*Vertigo I* og *Vertigo II* utgjør en tredje serie. De to maleriene skiller seg ut fra de andre, fordi de framstår som nærmest monokrome. På litt avstand ser de ut som repetisjoner av hverandre; en monokrom flate i cyan overmalt med hvitt. På nærmere hold ser vi brede penselstrøk. Malingen i cyan er påført i korte sirkelbevegelser hvor det går an å tenke seg at en bred pensel har blitt vridd i ulike retninger og avsatt fargemerker mer enn felter eller linjer. På begge maleriene er hele lerretet til slutt dekket av slike merker før det delvis er overmalt med hvitt i lette penselstrøk fra en oppklippet, bred pensel ført i sirkelbevegelser.

*Skjør morgen I, II* og *III* er den fjerde serien. Den henger på motstående vegg i forhold til *Vertigo I* og *II*. De tre maleriene i denne serien har farger i ulike valører av rødt og gult som er påført som felter i en grunn. *I* og *III* har også innslag av blått og grønt i grunnen. I likhet med maleriene i serien *Labyrint*, er fargene i grunnen blandet med mye hvitt. Grunnen er siden delvis overmalt med hvitt i brede horisontale og vertikale linjer. Noen steder er det hvite transparent, slik at de andre fargene skinner igjennom, andre steder danner den hvite overmalingen et opaque felt.

*Siriss, Ekko* og *Vivace* er mindre enn de andre maleriene, og de utgjør ingen serie. *Siriss* henger på samme vegg som serien *Skjør morgen*. Bildet har en grunn av ulike nyanser av grønt. Det grønne er siden overmalt med flere gule, vertikale,



Synnøve Persen: *Vertigo I* og *Vertigo II*, 2008, olje på lerret 150 x 150 cm x 2. k. e.

transparente felt hvor gult er påført med en horisontal penselbevegelse. Dette gjør at vertikale ikke blir flate felt, men at de ser sylindriske ut. Små penselbevegelser har etterlatt noen flekker av oransje og rødt over det gule og grønne. Grønnfargen fra grunnen er lagt over det gule som flekker på enkelte steder.

*Ekko* og *Vivace* henger på hver sin side av *Labyrint I* og *II*. De har begge en svart grunn som er overmalt på midten med et bredt, horisontalt, hvitt felt. Denne komposisjonen gir begge bildene en horisontal tredeling. Begge bildene er siden overmalt med vertikale linjer og felt i grønt, hvitt og oker. I *Ekko* er den siste overmalingen delvis påført som ganske rette streker, delvis som repeterende, korte horisontale penselbevegelser. Både vertikalt og horisontalt er det en repeterende rytme i bevegelsen, i fargene og formene. I *Vivace* er de vertikale linjene gjennombrutt av den svarte bakgrunnen og en liten spiralform tegnet med tynn, hvit strek repeteres flere steder over hele bildet.



Synnøve Persen: *Skjør morgen I*, 2007-2008, olje på lerret, 100 x 100 cm. k. e. *Skjør morgen II*, 2007-2008, 100 x 100 cm. k. e. *Skjør morgen III*, 2007-2008, olje på lerret 100 x 100 cm. Sparebanken Nord-Norges Kunststiftelse.

#### 4.2.2 Maleriene og modernismens tradisjoner

Synnøve Persen er ikke opptatt av identitet når hun maler, i hvert fall ikke sin samiske identitet, sier hun. Men det er en annen identitet som kommer til syne i maleriene, hennes identitet som maler i en vestlig, modernistisk maleritradisjon. Jeg har tidligere vist at Aage Gaups *Gimme shelter* trer inn i rommet, inn i virkelig tid, ut av modernismen og inn i skulpturens utvidede felt. Persens malerier forblir i bilderamma og forholder seg til det Clement Greenberg hevdet var billedkunstens ureduserbare vesen bestående av to konstitutive konvensjoner eller regler; flathet og avgrensning av flatheten, altså ramma.<sup>263</sup>

Jeg finner flere elementer i maleriene til Synnøve Persen som understreker tilhørigheten til den vestlige, modernistiske maleritradisjonens flathet og ramme. Det ene elementet er rutenettet. Det andre elementet med røtter i modernistisk maleri som trer fram, er bildenes serialitet og repetisjoner. Min interesse vil derfor særlig være om maleriene kan være en kommentar til og indre kritikk av modernismen, eller et perspektiv på modernismen fra en samisk kunstner som en form for lek med tidligere malerisjangre, heller enn repetisjon av eller tilbakevending til modernismens konvensjoner.

---

<sup>263</sup> Clement Greenberg. 2004. "Etter den abstrakte ekspresjonismen", *Den modernistiske kunsten*, Clement Greenberg, Oslo: Pax, s. 179.

#### 4.2.3 Rutenettet – et temporært og romlig kjennetegn



Synnøve Persen: *Ekko*, 2008-2009, olie på lerret, 25 x 25 cm. k. e.

Rutenettet går igjen i seriene *Labyrint* og *Skjør morgen*. Jeg vil si at det også finnes et rutenett i *Sone 8*-serien, men der som en rest av et rutenett som har brutt sammen, eller et som enda ikke har blitt til. Et rutenett består prinsipielt av horisontale og vertikale linjer på lerretet i en uendelighet av variasjoner. Kunstnere som Piet Mondrian og Kasimir Malevitsj gikk videre fra kubismens rutenett og fjernet det helt fra noe referensielt, og til en rendyrket form som tilhørte kun maleriet. Rosalind Krauss hevder at rutenettet siden har bestått og blitt et karakteristisk kjennetegn for modernistisk maleri.<sup>264</sup>



Synnøve Persen: *Siriss*, 2008, olje på lerret, 25 x 25 cm. p. e.

I følge Krauss understreker rutenettet den modernistiske kunstens vilje til stillhet og samtidig en uvilje overfor litteratur, narrativitet og diskurs. Denne formen har lukket billedkunsten inne i et felt som utelukkende består av visualitet, og altså kun handler om seg selv, sin autonomi. Rutenettet som kjennetegn på modernistisk kunst viser seg både romlig og temporært, i følge Krauss. Romlig viser det seg ved at det trekker en grense mellom kunst og verden utenfor. Rutenettet tilhører kunstens verden, det befinner seg innenfor bilderamma. Denne verden er adskilt fra verden utenfor. Inne i kunstens verden, som har vendt ryggen til naturen, understreker rutenettet at det er anti-naturlig, anti-mimetisk og anti-virkelig.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Rosalind Krauss. 1979b. "Grids", *October*, vol. 9, sommer, s. 50.

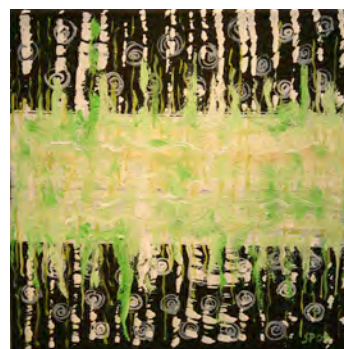
<sup>265</sup> Ibidem.

Temporært viser rutenettet til seg selv som modernismens kjennetegn. Det er ikke bare forskjellig fra f. eks 1800-tallets kjennetegn, men noe helt nytt som var ikke-eksisterende bare noen tiår tidligere. Gjennom sin "opdagelse" av rutenettet havnet kubismen, Mondrian, Malevitsj og mange andre på et sted som på sett og vis lå foran dem i tid.<sup>266</sup> Alt annet ble erklært som fortid, og ingen kunne gjøre forsøk på å spore opp rutenettets opprinnelse i en fjern eller nær fortid. Det kunne ikke plasseres i en lineær utviklingshistorie, men kom fra midten. Rutenettet representerte en form for diskontinuitet i billedkunsten, og understreket dermed sin plass, temporært, i modernismen.

Forståelsen av rutenettet som både romlig og temporært kan knyttes til Persens bilder. Romlig blir rutenettet i bildene en understreking av selve bildeflaten, som en repetisjon av bilderamma, av lerretets vevde struktur og viser til Persens agenda som modernistisk maler, noe hun selv legger stor vekt på. "Når jeg jobber med bilder, kan jeg ikke tenke identitet. Da tenker jeg mest på det som har med maleri å gjøre", uttalte hun i et intervju for noen år siden.<sup>267</sup>

Temporært knytter rutenettet i Persens bilder til en av modernismens kjennetegn. Samtidig viser det til modernitetens insistering på et ikke-lineært historisk perspektiv, på det diskontinuerlige. Jeg vil derfor si at rutenettet her kan vise til det Persen legger vekt på i sin kunstneriske praksis, og som har vært et tilbakevendende tema i hennes bilder siden

1980-tallet – en estetisering eller malerisk uttrykk for sin egen posisjon hvor hun både insisterer på og er stolt av sin samiske identitet og samtidig insisterer på å være en del av modernismens kunstpraksis uten å gjøre det med et "etnisk identitetskort", men innenfor ei bilderamme. Hun avviser et lineært utviklingsperspektiv på samisk kunst i sin kunstneriske praksis,



Synnøve Persen: *Vivace*, 2009, olje på lerret, 25 x 25 cm. k. e.

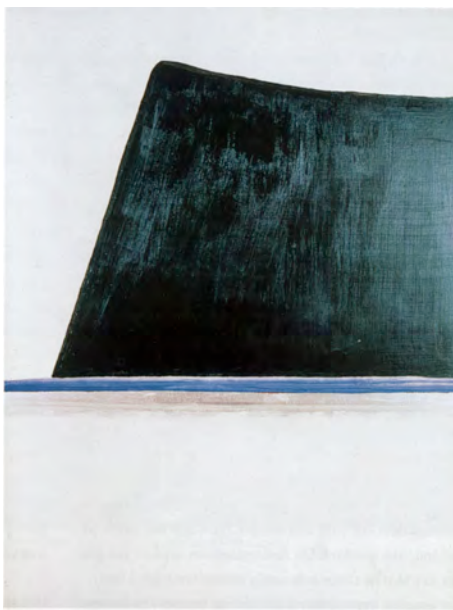
---

<sup>266</sup> Ibid, s. 52.

<sup>267</sup> Hansen 2007, s. 89.

et perspektiv som Harry Fett, Ernst Manker og siden flere med dem, har konstruert i tekster om samisk kunst.<sup>268</sup>

Det finnes flere eksempler fra tidligere arbeider på hvordan Synnøve Persen forholder seg til modernismens tradisjoner. Ett eksempel, hvor hun benytter seg av en form for stillån fra modernismen, er serien *Roaddi/Røde landskap* fra 1993. Disse bildene kan knyttes til Colour Field Painting.<sup>269</sup> Et annet eksempel er serien fra turneen *Ruovttubálgá Rái/På hjemveier*, hvor flere av bildene minner om Jackson Pollocks drip paintings.<sup>270</sup> I serien *Luotkkos eatnamat/Eruptive landskap* fra 1995, minner flere av bildene om Anna-Eva Bergmans landskapsmalerier som for eksempel *Cap Noir* fra 1977 med klare former og få detaljer.



Anna-Eva Bergman: *Cap Noir/Sort klippe*, 1977, tempera og metallfolie på plate, 73 x 54 cm. Nordnorsk kunstmuseum.

Rutenettet som gjennomgående tema på utstillinga i 2009, kan også leses som et stillån fra modernismen, slik forholdet mellom Persens tidligere arbeider og modernismen kan forstås. Slike stillån kan imidlertid også forstås som en kritisk strategi i forhold til modernismen, en måte å gjøre modernistisk kunst til samisk kunst på. En slik kritisk strategi i forhold til modernismen henger også sammen med det tredje modernistiske elementet i denne utstillinga; serialitet og repetisjoner.

---

<sup>268</sup> Se avsnitt 1.3.1, s. 18ff, her.

<sup>269</sup> Hansen 2007, s. 78.

<sup>270</sup> Se fotnote 203, s. 105.



#### 4.2.4 Serialitet og repetisjoner – ikke det samme, men noe nytt hver gang

Å arbeide med bilder i serier hvor samme tema repeteres, er et annet av modernismens kjennetegn jeg vil utforske i forhold til maleriene. Kjente serier fra modernismens kanon, som ikke har annet til felles enn karakteren av å være serier, er blant annet Edward Muybridges fotografiske studier av mennesker og dyr i bevegelse, Claude Monets høystakker, Mark Rothkos fargeflater, Jasper Johns bilder med tall, Jan Groths utforskning av streken mot en monokrom bakgrunn og Paul Cézannes mange bilder av fjellet St. Victoire, for å nevne noen.

Synnøve Persens utstillinger har de siste tjuefem årene hatt preg av å være serier av bilder, hvor enten form, farger eller tematikk repeteres. Hver nye utstilling har presentert nye serier med nye utgangspunkter. Sånn er det også i separatstillinga *Njuohtamat – Malerier* i 2009. *Vertigo I og II* utgjør en serie av tilsynelatende identiske bilder. I *Skjør morgen-* serien repeteres samme format, palett og overmaling med hvitt rutemønster. Det samme gjelder *Labyrint I og II*. *Labyrint III* og *Sone 8 I og II*, er i to ulike formater, men i samme palett.

Å arbeide i serier er altså en velkjent kunstnerisk metode, men hvordan kan vi forstå repetisjonen? Gilles Deleuze er en av filosofene som har vært opptatt av repetisjon. For Deleuze er ikke repetisjon et spørsmål om at det samme skjer om og om igjen. Han hevder tvert imot – at repetisjon produseres av forskjell – ikke av mimesis. Det samme kan ikke skje flere ganger, fordi kunstverket ikke har en referent, hevder han. Et kunstverk er selvrefererende og blir til i samme øyeblikk som det er skapt.<sup>271</sup> Kunst kan altså ikke være blåkopier eller kalkeringer verken av hverandre eller av en referent – noe utenfor kunstverket. Repetisjon som produsert av forskjell stiller altså spørsmålstegn ved både opphav og autentisitet og hevder at ideen om "den første" kommer som en effekt *etter* alle de andre.

Med denne logikken avviser også Deleuze å søke etter et opprinnelig punkt der repetisjonen syklisk kan repetere seg selv. Fordi verket kun er selvrefererende, er det ikke avhengig av et subjekt som repeterer eller et objekt som repeteres. Repetisjonen er potensielt uendelig, bestående av nye begynnelse.

---

<sup>271</sup> Deleuze og Guattari 1994a, s. 22.

I begynnelsen ligger nemlig en kraft, den skjer på nytt og på nytt og skaper derfor forskjeller som samtidig får fram kraften i tankene som ikke er gjenkjennelse, men en ikke-gjenkjennelig og ikke-gjenkjennbar *terra incognita*.<sup>272</sup> Repetisjon innebærer altså å tenke på nytt, tenke nye tanker heller enn å få bekreftet det vi allerede vet eller har sett. Deleuzes forståelse av repetisjon som produsert av forskjell kan også knyttes til begrepet deterritorialisering og ikke minst til *devenir*-begrepet.

En ting er hvordan serialiet og repetisjoner finnes i utstillinga, men sett i et større perspektiv vil jeg stille spørsmålet om hvordan disse malerienes repetisjon av modernismens kjennetegn; rutenettet og serialiteten kan forstås som en produksjon av forskjell.

#### 4.2.5 Skyen – forskjellen

"A man climbs a mountain because it is there. A man makes a work of art because it is not there", uttalte kunstneren Carl André på 1960-tallet.<sup>274</sup> Hvis vi legger det utsagnet til grunn for Synnøve Persens malerier, at de skaper noe som ikke var der tidligere, kan vi stille spørsmål om hva det er de egentlig skaper med de to elementene jeg har lagt vekt på: rutenettet og repetisjonen. Slik elementene er brukt i denne utstillinga, er de også en repetisjon av noen av modernismens kjennetegn. Jeg har tidligere påpekt at repetisjon ikke er mimetiske etterligninger, men heller kan forstås som forskjell, ifølge Deleuze. Hvis vi følger denne logikken, vil jeg i det følgende stille spørsmål om hvilken forskjell som produseres i denne utstillinga, med disse maleriene, og hvordan skjer den?

Rosalind Krauss skriver i artikkelen "The Grid, the /Cloud/, and the Detail" om Kasha Linvilles lesning av Agnes Martins verker.<sup>275</sup> Martins bilder er rutenett som er konstruert av nøyaktige streker, horisontalt og vertikalt, på ulike underlag.

---

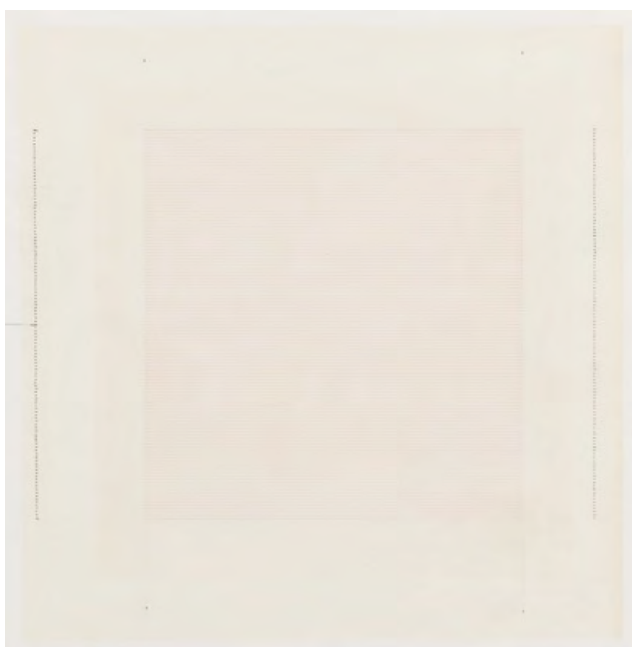
<sup>272</sup> Gilles Deleuze. 1994. *Difference and Repetition*, London: The Athlone Press, s. 136.

<sup>274</sup> Germano Celant. 1969. *Art Povera*, New York: Praeger Publishers, s. 204.

<sup>275</sup> Rosalind Krauss. 1996. "The Grid, the /Cloud/, and the Detail", *Presence of Mies*, [1994], Detlef Mertins, New York: Princeton Architectural Press, s. 113ff.  
<http://site.ebrary.com/lib/tromsoub/Doc?id=10082400>,

Linville beskriver at når hun ser på bildene oppstår sekvenser av illusjoner som forandrer seg etter avstanden bildet betraktes fra.<sup>276</sup>

Nært på Agnes Martins *Red Bird* fra 1964 beskriver Linville fine linjer som følger de vevde fibre i lerretet. Hun ser altså både detaljer og stofflighet. På litt større avstand er det illusjonens flertydighet som overtar for stoffligheten. Linjene forsvinner og flyter sammen. På denne avstanden blir bildene atmosfæriske, hevder Linville. Dog ikke atmosfæriske i en romlig forstand, men heller som en fuktighet, en tåkedis eller sky som kjennes mer enn den ser atmosfærisk ut. Lerretet dematerialiseres og blir disig og fløyelsmykt. Går du et skritt til bakover, så forsvinner det atmosfæriske. Bildet lukker seg, og blir ugjennomtrengelig.<sup>277</sup>



Agnes Martin: *Red Bird*, 1964, farget blekk og blyant på papir, 31,5 x 30,4 cm. Museum of Modern Art, New York.

Det er særlig skyen og det atmosfæriske som oppstår som får oppmerksomhet i Krauss' tekst. I den nære lesninga, hvor vi ser streken og lerretet, ser spor etter kunstnerens arbeid og i den fjerne lesninga, hvor bildet lukker seg og blir ugjennomtrengelig, er det i begge fall det begripelige vi ser. Både streken og billedflaten finnes der. Bildene kan måles og pakkes i esker og pakkes opp igjen, og strekene på lerretet er

der hele tida. Skyen er av en annen kvalitet, både visuelt og materielt. Skyen finnes bare når bildet betraktes i en bestemt posisjon. Den er ikke malt. Krauss forsøker å vise at selv et rutemønster kan bli en sky, at det ikke er et objektivt, optisk fenomen, en ferdigtygd matrise som vårt blikk øyeblikkelig oppfatter og gjenkjenner.

---

<sup>276</sup> Kasha Linville. 1971. "Agnes Martin: An Appreciation", *Artforum*, nr. 9, juni, s. 72.

<sup>277</sup> *Ibid*, s. 73.

Interessen for skyen som ubegripelig fenomen mellom to begripelige, henger sammen med skyens betydning som semiotisk tegn i kunsthistorien. Krauss støtter seg blant annet på filosofen Hubert Damisch som hevder at renessansens konstruktører av sentralperspektivet ikke fant plass til skyen. Himmelens uendelighet og samtidig tilstedeværelse og skyenes mangel på overflate gjorde dem uegnet innenfor et system av perspektivlinjer, og derfor fundamentalt ubegripelige for den perspektiviske orden. I teorien om sentralperspektivet spiller skyen rollen som det som har blitt til overs, som ikke kan passes inn i et system, men som systemet trenger for å konstituere seg.<sup>278</sup>

Som et slikt tegn er skyen en forskjellsmarkør i et semiotisk system. For å understreke skyens tegnkarakter, skriver Damisch ordet konsekvent som /sky/. Som tegn kan skyen markere forskjell mellom det jordiske og det himmelske, det kan være en åpning mot et guddommelig rom. I en psykologisk kontekst kan det vise til begjær, fantasi eller hallusinasjon. /Skyen/ har imidlertid ingen annen betydning enn den får fra de andre elementene i systemet.<sup>279</sup>

Skyen forstått på denne måten, som en forskjellsmarkør, gjør at jeg finner det interessant å undersøke om det går an å tenke seg at det finnes en sky over Synnøve Persens bilder også, dersom vi ser dem fra en bestemt betrakterposisjon. Kan denne skyen forstås som det som er forskjellig, eller som produserer forskjell, som det vi ikke begriper? Som det ubegripelige som utelukkes fra den gitte strukturen, samtidig som det inkluderes som noe "annet", som "forskjellig"? Går det an å tenke seg denne bevegelsen fra å se lerretet med maling, som en faktisk ting, til at bildet blir som ei sky, som en deterritorialisering av billedflaten, en usynlig kraft som skyter ut og gjør det til noe annet, et annet sted for forståelse, erkjennelse og resepsjon? En slik forståelse gjør skyen til det som ikke var der, det som skapes av kunsten, uten å være malt.

I Persens utstilling i 2009 tangerer maleriene flere av modernismens grunnleggende ideer og diskurser, og de samme elementene repeteres gjennom

---

<sup>278</sup> Hubert Damisch. 1972. *Théorie du /nuage/*: Pour une histoire de la peinture, Paris: Éditions du Seuil, s. 170f.

<sup>279</sup> Ibid, s. 69.

hele utstillinga. Forskjellen som ligger i den tenkte skyens betydning og i repetisjonene, kan leses som en insistering på kunstnerisk tilhørighet i modernismen. Repetisjonen av modernismens diskurser er ikke en etterligning, men noe helt nytt som ikke lar seg spore tilbake til et opphav eller en linearitet. Det er samtidig en kritisk praksis på lerretet og i gallerirommet som ikke lar seg kategorisere innenfor en stil, genre eller epoke, fordi den samtidig skriver seg ut av alle slike forståelser. På samme måte som /skyen/ gjør det i kunsthistorien, viser den kritiske leken som Synnøve Persens malerier praktiserer allikevel til en forskjell, og på den måten stiller den spørsmål heller enn å gi svar. Maleriene kan derfor være et eksempel på at det er den store kunstens språk eller repertoar som benyttes, men på en annen måte – en deterritorialisering i den mindre litteraturens forståelse – en bliven-kunst.

#### 4.2.6 Artist books

De tre artist books har titler *Minnebok I*, *Minnebok II* og *Minnebok III*. Bøkene er alle kvadratiske i størrelse 25x25. De er i kunstnerens eie. *Minnebok I* er laget på Khadipapir og bananpapir. Den inneholder tekster skrevet med blyant og vannfarger. Teksten er på engelsk og skrevet av kunstnerens datter, Charlotte Persen. Charlotte Persen døde av sykdom, 23 år gammel i 1997. Hun var en lovende kunstner som både skrev og komponerte musikk. Teksten i *Minnebok I* er en av mange tekster hun etterlot seg, og som Synnøve Persen fant etter at hun var død. Det er en sang til mamma, skrevet 1992. Tekstene ser ut som fragmenter i en notatbok. Bokstavene fyller hele siden, og sprenger nesten sidenes rammer. Innimellom teksten er det små bilder.

*Minnebok II* er tekster og bilder på khadipapir med vannfarger, blyant og sepia blekk. Boka inneholder Synnøve Persens egne tekster under tittelen *niegu oabbá (drømmens søster)*. Tekstene handler om søsteren som tekstens jeg-person har mistet. Den handler om at hun leter etter henne i snøkledd skog hvor hun roper, men ikke får svar og om drømmens søster som har mistet håpet. Bitt til blods av åtseletere, sloss hun for å holde seg levende. Boka inneholder også

abstrakte bilder. Både tekster og bilder er presset inn i små rammer som kaligrafier. Det er en visuell estetikk innenfor nærmest klaustrofobiske rammer, som tar liten plass på hver bokside.

*Minnebok III* er tekster og bilder på khadipapir og papyrus med vannfarger og blyant. Teksten er på samisk og gjentar rytmisk spørsmålet "Gii lean?" ("hvem er jeg?"). Den handler om nære møter og spørsmålet om hvorvidt man i slike møter røver hverandres paradiser. Det er god plass på sidene, og til slutt overlates vi helt til papiret uten tegn eller tegninger, til det som enda ikke er, men som kan bli. Vi kan være overlatt til våre egne forestillinger, men det kan også forstås som en understreking av stillheten, ikke-narrativitet og uvilje mot litteratur og diskurs, slik Krauss skriver om rutenettet.

#### **4.2.7 Jenny-Marie Johnsen: *El Mar* 2002**

Jenny-Marie Johnsens *El Mar* ble første gang vist på Tromsø Kunstforening 2002. Deretter er den vist på *Barents Triennale* i Svolvær 2002 og på *Barents Spectacle* i Kirkenes i regi av Pikene på broen i 2007.<sup>280</sup> Videoen projiseres på en hel vegg i det lille galleriet på Kunstnersenteret i Karasjok. Den viser bølger som vasker smygende og stille inn over ei hvit sandstrand. Bølgene er lave, skapt av strøm og tidevand heller enn vind. Opptaket er gjort med kamerastandpunkt i fugleperspektiv, ovenfra og ned, i et horisontalt plan mellom bølge og kameralinse. Når videoen vises på veggen er planet forskjøvet nitti grader til et vertikalt plan hvor vi ser bølgene bevege seg oppover og nedover. Både opptaket og presentasjonen gjør at vi ikke ser bølgene slik vi ser dem på stranda, men fra et annet sted. Fargene er fjernet fra opptaket, og redusert til svart-hvitt med høy kontrast. Den høye kontrasten gjør at sollysets reflekser i vannet blir flekker av kraftige høylys som stadig forandrer seg etter bølgenes bevegelser. Videoen er med lyd hvor vi hører det samme som vi ser, bølgenes møte med sandstranda.

Johnsen er utdannet maler, og betrakter seg fremdeles som det selv om hun ikke benytter pensel eller palett. Hun har benyttet digitale program for

---

<sup>280</sup> Jenny-Marie Johnsen: *El Mar*, 2002, video, 9 minutter, autentisk lyd, k. e.

bildebehandling siden de ble introdusert, og bruker dette verktøyet i sine arbeider til å utforske ulike maleriske og formale sider ved motivene som farge, valør, lysforhold, reflekser og landskapets tegninger og mønster.<sup>281</sup> Da Persen så videoen *El Mar* i Kirkenes i 2007, var det kanskje nettopp det maleriske aspektet ved verket hun så, for resultatet ble at hun ønsket å vise sine egne bilder sammen med videoen og inviterte derfor Johnsen til å stille ut sammen med seg. Persen sa på ustillingsåpninga at hun så penselens bevegelser der bølgene smøg seg over hvit sand og fortalte at den brede, oppklippede penselen hun har brukt i flere av bildene er inspirert av sporene i sanda etter bølgenes bevegelser.

Bølger som slår inn på ei strand er et eksempel på hvordan repetisjoner allikevel ikke er identiske, selv om det samme skjer på nytt og på nytt. Hvert bølgeslag er nytt og alltid forskjellig fra det forrige og det neste. I videoen er fenomenet bølger mot strand i stor grad abstrahert ned til en form hvor det ikke lenger er bølger, men repetisjoner vi ser.

#### **4.2.8 John Persen: *biekkakeahtes bálggis*, 2009**

John Persens komposisjon *biekkakeahtes bálggis*, danner et lydbilde som består av fragmenter fra Synnøve Persens opplesning av egne dikt fra diktsamlingen *Biekkakeahtes bálggis*, samt John Persens komposisjon av elektronisk musikk. Diktene handler om kjærlighet, hat, angst, glede og sorg, om livet og om drømmene. Boka ble nominert til Nordisk råds litteraturpris i 1993.

Opplesninga er behandlet av komponisten i et dataprogram, slik at ordene innimellom kommer ut som hele setninger eller verselinjer, andre ganger som enkeltord, deler av ord, eller setninger. Lyden spres ut i gallerirommene gjennom seks høyttalere. Det samme lydsporet repeteres hele tida i alle høyttalerne. I et tidligere verk av John Persen er det repetitive i hans arbeider karakterisert som den kraft som ikke lar seg utslukke, til tross for all motstand. Musikken blir derfor som et bilde på en politisk og menneskelig kamp i vissheten om at ting må sies

---

<sup>281</sup> Janeke Meyer Utne. "Jenny-Marie Johnsen", <http://www.jennymariejohnsen.com/texts/25> lest 11.08.09.

mange ganger før noen forstår.<sup>282</sup> Lydbildet i gallerirommet har ingen begynnelse eller slutt. Det vi hører fra en høytaler den ene øyeblikket repeteres like etter fra en annen høytaler et annet sted i rommet. Det høres derfor ut som lyden beveger seg rundt i rommene i et tilfeldig mønster, mens det egentlig er repetisjoner av det samme vi hører, men hver gang på nye måter. Lydbildet blir nok en form for repetisjon.

#### **4.2.9 En sanseblokk av perceptor og affekter?**

Hvis maleriene alene kan skape noe som ikke var der, og som er forskjellig fra maleriet selv, som en deterritorialisering av billedflaten til en sky, kan hele den multimediale utstillinga gi ytterligere energi til prosessen.

Hvert av verkene, malerier, skrevne tekster og tegninger, video og lyd forbindes med hverandre og klinger sammen visuelt og auditivt på en måte i galleriet hvor hver av de enkelte verk blir til noe mer enn seg selv. Stemme, musikk og språk knytter det hele sammen. Lyden er hele tida til stede, uansett hva vi ser. Den blir et språk for det bildene kanskje skjuler, mens bildene fortsetter der språket ikke lenger strekker til. Sterke tekster ligger skjult inne i vakre artist books, usynlige men lesbare. Lydbildet og videoen av bølgenes repetisjoner, viser repetisjonens kraft i å begynne på nytt hver gang.

Sammenstillingen av de ulike mediene skaper noe som ikke er det vi sanser eller føler, men perceptor eller affekter. Slik maleriene kan skape en sky, kan derfor sammenstillingen av de ulike mediene skape det Deleuze og Guattari kaller en sanseblokk. Et nytt sted for erkjennelse, et nytt sted for å bli – sammen med kunstverket.

---

<sup>282</sup> Asbjørn Schaathun om John Persens *Et Cetera* (1986-87) på innstikk til CD-cover *Cikada plays: Wallin, Hedstrøm, Ore, Persen*, Aurora Contemporary, Norge, 1990, s. 9.



### 4.3 Stein Erik Wouthi: *Wouthi* 2002 / 2004 / 2005 / 2007



Stein Erik Wouthi: Triptyk og sarkofag fra Stein Erik Wouthis prosjekt *Wouthi* på Sámi Dáiddaguovddáš i Karasjok 2004.

Stein Erik Wouthi er en av de samiske kunstnerne som er opptatt av å se sin kunst i sammenheng med en samisk, ikke bare visuell, men også religiøs kultur og tradisjon. Han er også opptatt av prosessen du må stå i for å kunne kalle deg en samisk kunstner. Siden 2002 har Wouthi arbeidet med et kunstprosjekt han har oppkalt etter seg selv, *Wouthi*. Prosjektet har vart over tid, det består av flere verk, og har vært presentert i ulike media etter som det har endret seg underveis. Etter en presentasjon av prosjektet fra 2002 til 2007, vil jeg undersøke nærmere hvordan det forholder seg til samisk visuell og religiøs tradisjon og hvordan verket er i en kontinuerlig prosess.

I 2004 brenner Wouthi objektene som prosjektet til da har bestått av. Jeg vil derfor undersøke hvorvidt denne brenninga kan forstås som en form for ikonoklasme, slik den har vært og er en del av vestlig måte å forholde seg til kunst på.

### 4.3.1 *Wouthi* i samisk visuell og religiøs tradisjon



Stein Erik Wouthi: Uten tittel, 2002, rødoker og skinnolje på elgskinn og treramme. 145 x 85 cm. Fra prosjektet *Wouthi* i Tromsø 2002.

Duojár og forsker på duodji, Maja Dunfjeld beskriver samisk visuell tradisjon, duodjitradisjonen, som et handlingsrom mellom det åndelige og hellige på den ene siden og det profane og hverdagslige på den andre.<sup>283</sup> Dette handlingsrommet er imidlertid ikke et enten eller. De to sidene av rommet utelukker ikke hverandre. Det hellige er alltid tilstede i menneskenes profane liv og verden og omvendt.<sup>284</sup> Som eksempel kan nevnes tinntrådbroderier på klær og gjenstander som er mye brukt i sørsamisk tradisjon. Broderiene er profane, visuelle, estetiske uttrykk samtidig som metalltråden i borderiet har religiøse konnotasjoner.

Et annet trekk ved samisk visuell tradisjon, er at den legger stor vekt på selve prosessen fra naturmateriale, via bearbeidelse til bruk, gjenbruk og til sist forsvinning eller gjenvinning. Prosessen, som også Wouthi legger stor vekt på, er både materiell og intellektuell. I den materielle prosessen skapes noe nytt fra gitte materialer. Rikuler blir til guksier, skinn til klesplagg. Den intellektuelle prosessen omfatter tankene, kunnskapen og erkjennelsene om det som gjøres.<sup>285</sup>

Gjenstander som lages av naturmaterialer inngår i en syklus med naturen. Kanskje det er derfor det ikke er tradisjon for å bygge varder på fjelltopper, eller fysiske monumenter i samisk kultur. De samiske kulturelle monumentene er nemlig ikke først og fremst en fysisk, visuell eller materiell arv, men minner som overføres og huskes i form av muntlige fortellinger. Minnene om et sted er for

---

<sup>283</sup> Maja Dunfjeld. 2006. *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, Snåsa: Saemien Sijte, s. 44.

<sup>284</sup> Anna Westman. 2005. "Den heliga trumman", *Efter föfädrarnas sed: Om samisk religion*, Åsa Virdi Kroik (red.), Stockholm: Boska-Föreningen för bevarande av samisk kultur och medisin, s. 59.

<sup>285</sup> Harald Gaski. 1997. "Introduction: Sami Culture in a New Era", *Sami Culture in a New Era: The Norwegian Sami Experience*, Harald Gaski (red.), Karasjok: Davvi Girji, s. 11.

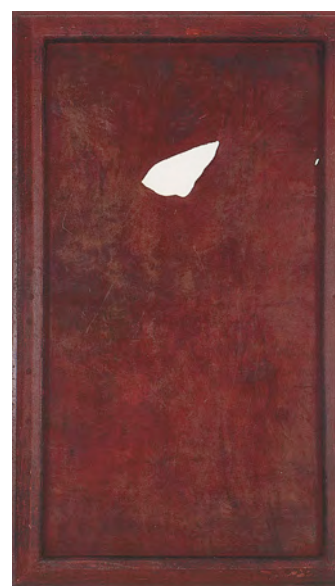
eksempel ikke knyttet til et fysisk objekt på stedet, men heller til en historie om stedet i den kollektive muntligheten.<sup>286</sup>

I undersøkelsen av hvordan prosjektet *Wouthi* forholder seg til en samisk visuell og religiøs tradisjon er det derfor særlig interessant å se hvordan prosjektet forholder seg til det hellige og det profane og hvordan prosjektet er i en prosess og endrer objekt karakter, gjenbrukes og remedieres underveis.

#### 4.3.2 Tromsø 2002 – malerier på dyrehud

Prosjektet *Wouthi* ble presentert første gang på Tromsø kunstforening i 2002. Presentasjonen var da i form av ei utstilling av elleve malerier laget av elgskinn oppspent på rektangulære trerammer, samt ett veiskilt som betyr *fare – elg*. Utstillingskatalogen som ble laget til utstillinga forteller at kunstneren har deltatt i prosessen fra skinnen ble flådd av det store dyret etter å ha blitt skutt på elgjakt.

Etter flåing har Wouthi skrappt skinnene rene for fett og svidd av hår over åpen ild før skinnene er spent opp på store trerammer. Skinn og rammer er rå når de føres sammen. Rødoker og skinnolje er så gnidd inn både i de rå, myke skinnene og i rammene. Når skinnene er rammet inn, vises hull etter rifleskudd og flenger etter skarpe kniver som en gang flådde skinn fra dyrekropp. I den nederste delen på ett av bildene gaper en stor bueformet åpning der skinnen ikke strekker til for å fylle ut hele ramma. Skinn med farge gir monokrome flater. Det er allikevel nyanser og ulike valører i fargen, bestemt av tykkelsen på skinnen og mengden av farge. Både fargen og nyansene i bildene kan minne om blodstenkte objekter.



Stein Erik Wouthi: Uten tittel, 2002, rødoker og skinnolje på elgskinn og treramme. 145 x 85 cm. Fra prosjektet *Wouthi* i Tromsø 2002.

---

<sup>286</sup> Ibidem.

Bildenes plassering i gallerirommet var slik at tre bilder hang ved siden av hverandre, sentrert på gallerirommets fondvegg. Sju bilder lå stablet oppå hverandre på gulvet i rommets lengderetning. Ett bilde hang på den ene langveggen. På motstående vegg hang fareskiltet. Slik objektene var plassert i Tromsø kunstforening, etterlignet de elementer som hører hjemme i et kristent kirkerom. De tre bildene på fondveggen kan tenkes som en triptyk eller altertavle. Stabelen av bilder i rommets lengderetning, ligner en sarkofag og har plassen kista ville hatt i kirkerommet under en begravelse.

#### 4.3.3 Karasjok 2004 – brenning og transformasjon



Stillbilde fra filmen som viser brenninga av bildene i Karasjok 2004.

I 2004 ble utstillinga vist på Sámi Dáiddaguovddáš i Karasjok. Bildene var organisert på samme måte som i gallerirommet i Tromsø, men bildene var ikke lenger de samme som de hadde vært. Rammer hadde vridd seg. Skinn hadde sprukket i løpet av tørkeprosessen som hadde pågått i to år. To fuglefjær var lagt

oppå sarkofagen. Da utstillinga ble tatt ned i galleriet, hadde Wouthi bestemt at bildene skulle brennes. Brenninga forklarte han med at han ønsket at bildene skulle transformeres og altså bli til noe nytt, ikke at de skulle bli borte. Mange samiske kunstnere og andre med tilknytning til samisk kunst og kunstutdanning var til stede i bygda på dette tidspunktet. Anledningen var et seminar om identitet og tradisjon i samisk kunst og markering av SDS sitt 25-års jubileum. Forfatteren var blant dem som var der og ble tilskuer til den nærmest rituelle brenninga på elveisen ved brua i Karasjok i det spesielle overgangsløset mellom ettermiddag og kveld som finnes akkurat der i april.

Brenninga ble gjennomført ved at Wouthi først la tre bilder ved siden av hverandre på isen. Resten av bildene la han i en stabel oppå hverandre som i triptyken og sarkofagen i galleriet. Elgskiltet lå ved siden av stabelen. Han dynket stabelen med tennvæske før han tente på. Tørre trerammer og skinn ble raskt til et stort bål. Da stabelen hadde brent en stund, la han de tre bildene fra triptyken på bålet – ett etter ett. Til slutt la han skiltet på toppen, trakk seg noen skritt tilbake, og ble stående stille å betrakte at bildene ble til flammer og til aske. Da flammen ble tent var det enda lyst, da ilden brant ut var det mørkt. Brenninga ble filmet, asken ble samlet i et norgesglass. Filmen og norgesglasset med asken ble utgangspunkt for nye verk.

#### **4.3.4 Köln 2005 – kunstfilm**

Det første verket i fortsettelsen og transformasjonen av prosjektet ble en kortfilm produsert av Original Film i Tromsø med regi av Trond Brede Andersen. Filmen varer fem minutter og veksler mellom bilder fra brenninga på elveisen og et vinterviddelandskap filmet fra en bil i bevegelse. Bildene har lydfølge av gitarmusikk komponert og spilt av Wouthi selv og Synnøve Persens opplesning på samisk og engelsk av utdrag fra teksten *Erkjennelse*, innledninga til utstillingskatalogen fra 2002.

### **Erkjennelse**

Jeg våkner og lytter i stillheten  
Jeg er på vei mot erkjennelsen av meg selv  
Pulserende rytmer fyller mitt hjerte i nærvær av en eller  
annen lykke  
Og jeg lytter  
Jeg fornemmer tidløshetens vesen  
Sakte er den der  
Øyeblikket da alt synes å forenes i sublimе tilstander  
Jeg er ikke lenger meg selv bevisst  
Og jeg stiger mot nuet  
En fullkommen fred fyller min sjel og jeg faller til ro  
Mettet på erkjennelsen av mitt liv<sup>287</sup>

Filmen hadde premiere på Tromsø internasjonale filmfestival 2005. Siden ble den også vist på kunstfilmbiennalen i Köln, en av svært få arenaer i verden for såkalt kunsthfilm. Der sto den på programmet sammen med filmer om, av og med samtidskunstnere som blant annet Matthew Barney, Martin Kippenberger, Amedeo Modigliano, Tracy Emin, Sarah Morris og Richard Serra.

#### **4.3.5 Karasjok 2007 – installasjon og nye rom**

Etter at filmen var ferdig, inngikk produksjonsselskapet Original Film og Stein Erik Wouthi et samarbeid om å lage en installasjon hvor filmen skulle inngå som ett element. Wouthi lagde ei skisse som viser hvordan han tenkte seg installasjonen. Skissa viser at filmen skulle projiseres på fondveggen i et rom. På gulvet midt i rommet skulle norgesglasset med asken stå på en sokkel. Det svartbrente elgskiltet skulle ligge flatt på gulvet med toppunktet i trekanten mot sokkel og aske. På langveggene skulle det henge silketrykk med teksten til diktet

---

<sup>287</sup> Stein Erik Wouthi. 2002. "Erkjennelse", utstillingskatalog, *Wouthi*, Tromsø, s. 1.

*Erkjennelse.*<sup>288</sup> Installasjonen ble aldri fullført etter denne planen, og samarbeidet med Original Film ble avsluttet, da de ikke fikk finansiering til prosjektet.

Wouthi fortsatte på egenhånd å utvikle ideen med utgangspunkt i filmen og norgesglasset med asken. I 2007 presenterte han resultatet på De samiske samlinger i Karasjok. Installasjonen han viste, besto av norgesglasset med asken plassert inn i et svært forseggjort, lite trestativ. Sett ovenfra har stativet formen til omrisset av et øye, en oval med spisse ender. Denne ovalformen omslutter den tilskrudde metallringen og glasslokket på norgesglasset som gir den runde formen til øyets iris og pupill. Det lille trestativet med glasset er plassert i senter av et større velsnekret treobjekt som minner om en alterring. Ringen er sirkulær med et bølget omriss.



Elementer i installasjon i prosjektet *Wouthi*, Karasjok 2007. Velsnekret treobjekt med norgesglass og aske, svartbrent fare-elg skilt, skraperedskap og trapesformet bilde.

Stativet og alterringen er behandlet på samme måte som elgskinnene og rammene i 2002; innsmurt med rødoker og olje. I installasjonen inngår også det svartbrente elgskiltet som under brenninga var blitt til en trekantform uten skiltets tegn. Med røde, store bokstaver har det fått påskriften WOUTHU. På fondveggen i rommet med installasjonen henger ett nytt, trapesformet bilde av elgskinn oppspent på treramme. Også det innsatt med rødoker og skinnolje. Redskapet som er brukt for å skrape skinnene er plassert diagonalt i et hjørne av rommet som er svakt opplyst. Rundt alterringen ligger det reinskinn på gulvet. Filmen fra 2005

---

<sup>288</sup> Opplysninger i følge upublisert skisse og prosjektbeskrivelse fra Original Film. Kopi hos forfatteren.

projiseres på veggen, akkompagnert av lydsporet med gitarmusikk og opplesning på samisk og norsk av *Erkjennelse*.

Da bildene ble brent, ble de ødelagt og borte som fysiske objekter, men i transformasjonen som Wouthi ønsket, ble altså prosjektet til *noe annet*, både i fysisk forstand – fra dyrehuder og trerammer til aske – og som medium – fra billedkunst til film og videre til en installasjon som består av noen nye elementer, noen elementer som er minner om eller rester av de tidligere objektene. Hvordan forholder denne transformasjonen seg til samiske visuelle og religiøse tradisjoner?

#### **4.3.6 Mellom det hellige og det profane**

Da prosjektet ble vist Tromsø i 2002, pendlet utstillingsrommet mellom å vise det hellige og det profane på samme tid. Bildene fungerte som objekter i konstruksjonen eller etterligningen av konvensjoner i et kirkerom, altså et hellig rom; som triptyk og sarkofag. Samtidig var bildene av ferske dyrehuder og rått treverk i en høyst profan, nærmest kroppslig tørkeprosess. Skinnene tørket, krympet og vred på de rå rammene som hadde sin egen tørkeprosess. Som objekter stilte skinnene spørsmål om sin egen væren i den materielle verden: bilder eller dyrehuder på trerammer? Utstillinga og prosjektet forholder seg altså til en samisk visuell og religiøs tradisjon i kraft av tilstedeværelsen av det hellige og det profane på samme tid.

Prosjektet forholder seg også til tradisjonen i kraft av sin forsvinning eller transformering. Bildene forblir ikke fysiske objekter, men blir heller ikke borte. Verken det hellige rommet som bildene etterlignet eller den profane tørkeprosessen er varige tilstander. Prosjektet kan bare gripes i det øyeblikket det oppleves, for i neste øyeblikk er det allerede forandret. Bildene er i sin egen prosess hvor de hele tida er i endring fram til de brennes og transformeres på elva i Karasjok. Brenninga endrer prosessen, men den stopper ikke.

På elveisen gjenskaper kunstneren de to elementene bildene skapte i galleriet. Han stabler opp noen bilder i en sarkofagform, og han legger tre bilder som i en triptyk på isen. Igjen organiseres bildene slik at de etterligner elementer i



et kirkerom, men nå ute i naturen i aprilkveldens overgangsllys. Alle som har tent et bål ute når det mørkner, kjenner det rommet som skapes rundt bålet. Inne i rommet er det lys, det er varme, og det er fellesskap. Utenfor rommet er det mørkt, og det er kaldt. Så lenge bålet brant fantes dette skillet mellom rommet innenfor og utenfor. Rommet med lyset og varmen ble borte da bålet sluknet. Tilbake på isen lå asken og et svidd fareskilt.

Det hellige rommet på elveisen blir imidlertid ikke borte fordi om objektene som minnet om rommet ikke finnes der lenger og heller ikke bålet, som skapte skillet mellom rommet utenfor og innenfor. Det blir et hellig rom uten elementer som viser det. De religiøse eller hellige konnotasjonene i selve brenninga, kan forstås som en rituell offerhandling hvor naturen vi befant oss i, elveisen i Karasjok, blir gitt sakral betydning. Elementene som minnet om det hellige rommet ble borte, men naturen det skjedde i var uforandret og uavhengig av objekter eller monumenter. Vi som var der så og opplevde det som skjedde på stedet akkurat da, bærer videre fortellinga om hendelsen. Det samme gjør filmen. Som i samisk tradisjon er det ikke først og fremst fysiske monumenter som bærer minner og vitnesbyrd om hendelser, men fortellinga om det som hendte og erkjennelsen det skapte.

#### **4.3.7 Erkjennelse av hva?**

Filmen om brenninga blir både en dokumentasjon og ei fortelling om det som hendte da bildene brant. Fortellinga har fått lydfølge av musikk og tekst. Teksten *Erkjennelse* kan oppfattes som et credo, en endelig erkjennelse av hva som er sannhet. Erkjennelsen Wouthi skriver om, er en erkjennelse av seg selv i en tidløshet og fred utenfor bevissthet om seg selv. Teksten kan forstås som en beskrivelse av hvordan det kan oppleves å forsone seg med seg selv, og erkjenne sin eksistens i immateriell form, som tanker og sammenhenger heller enn fysisk eksistens i tid og sted. Forstått slik, kan teksten også beskrive prosessen eller transformasjonen som skjer med bildene når de brennes, men allikevel etterlater seg minnet om og erkjennelsen av et hellig rom på elveisen i Karasjok.

Repetisjonen av det hellige rommet, slik det var i galleriet, og siden brenninga av objektene, skaper nye erkjennelser uavhengig av objekter eller bilder. Tankene om det som skjer og sammenhengen det skjer i, åpner for erkjennelsen.

I den foreløpig siste delen av prosjektet som er en installasjon, skapes det på nytt et sakralt rom hvor det profane samtidig er tilstede. Alterringen og det ene bildet på veggen kan etterligne elementer som hører hjemme i et kirkerom. Det samme kan trestativet med asken i norgesglass som minner om ei urne eller et relikvieskrin med øyeform. Alterring, urne og øye er alle objekter som hører hjemme i et konvensjonelt kirkerom, men plasseringen og formen på de ulike objektene i installasjonen er ikke slik vi vil finne dem i kirkerommet. I det katolske og det før-reformatoriske kirkerommet hadde relikvier i form av fysiske rester ofte sin plass i alteret. Øyet har hatt plass øverst på albertavla som en representasjon av Guds øye. I installasjonen er alterringen en bølget sirkel, og urnen er plassert midt i sirkelen. Det profane, reinskinn og skraperedskapet, har dessuten fått plass i det samme rommet i likhet med filmframvisning og lyd.

Rommet som etterlignes med sirkelen og reinskinn minner mer om formen på rommet i en *lávvu* enn på et konvensjonelt kirkerom. I samisk religiøs tradisjon kan *lavvoen* være et rom som kan romme det hellige, og installasjonen kan derfor oppfattes som at den gjenskaper et hellig rom forskjellig fra det som finnes i kristen tradisjon, men med elementer fra denne tradisjonen. Slik inngår objektene i installasjonen i nye fortellinger, og visker på nytt ut skillet mellom det hellige og det profane. Hele prosjektet *Wouthi* kan leses som en iverksettelse av og kommentar til samisk visuell og religiøs tradisjon, fordi det stadig pendler mellom og opphever grensene mellom det profane og det sakrale og etterlater seg fortellinger mer enn fysiske spor.

#### **4.3.8 Ikonoklasme – en kamp om makt og bilder**

Innenfor samisk visuell og religiøs tradisjon kan altså *Wouthis* brenning av egne bilder forstås som en transformasjon. I en vestlig kunstkontekst er brenning av bilder heller forbundet med ikonoklasme eller billedstorm. Begrepet ikonoklasme

er mest brukt om ødeleggelsen av bilder knyttet til bildeforbudet i det bysantinske riket, men brukes også om ødeleggelse av bilder, symboler eller monumenter på grunn av religiøse eller politiske motiv i andre epoker og perioder. Brenninga av bildene i Stein Erik Wouthis prosjekt er ikke motivert av forbud, men det finnes religiøse konnotasjoner i handlingen, ved at det skapes et hellig rom i naturen og ved selve transformasjonen som skjer av bildene fra objekt til erkjennelse. Derfor blir jeg nysgjerrig på om brenninga også kan forstås som en form for ikonoklasme.

Forbudene som har eksistert mot å lage bilder og ødeleggelsen av bilder som har fulgt av forbudene i historien, grunner i en tro på at bilder har en egen kraft i forhold til mennesker, og derfor er også bilder knyttet til makt. Et historisk eksempel på bindingen mellom makt og bilder er den romerske keiser Konstantins billedstorm. Konstantin, som var keiser fra 306 til 327, ville innføre kristendommen som religion i hele det romerske riket. Som et ledd i propagandaen for den nye religionen, gikk han systematisk til verks for å fjerne bilder som var knyttet til tidligere keiserkult og pagan religion og erstatte dem med bilder som viste kristne symboler. Bildet av Jupiter ble fjernet fra myntene. Store kultbilder ble revet ned fra soklene og fjernet fra templene.<sup>289</sup> I følge kunsthistorikeren Thomas F. Mathews fikk Jupiters fall større konsekvenser for historien enn Konstantins seier over Maxentius og siden Licinius.<sup>290</sup>

Den kristne ikonografien som utviklet seg, fulgte ikke tradisjonen med å sette guddommen på tronen. Bildene av den nye guddommen Kristus ble heller en profanisering og alminneliggjøring av guddommen hvor Kristus ble framstilt av folket, som en del av folket og forskjellig fra keiseren.<sup>291</sup> Dette gudebildet ble imidlertid truende for keiseren etter noen hundre år. Keiser Leo III (717-741) nedla derfor forbud mot hellige bilder i 726. Dette billedforbudet, som omtales som den første ikonoklasmen, varte til 843. I 730 sendte Keiser Leo III ut et dekret om at alle hellige bilder – mosaikker og malerier på vegg, i hvelv og på tavler skulle ødelegges. Samtidig ble det nedlagt forbud mot framstilling og bruk av slike bilder.

---

<sup>289</sup> Thomas F. Mathews. 1993. *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, NJ.: Princeton University Press, s. 6

<sup>290</sup> Ibid, s. 5.

<sup>291</sup> Ibid, s. 35.

Portrettet av Kristus på myntene ble erstattet av keiserens portrett, og mosaikken av Kristus over inngangen til det store palass i Konstantinopel ble tatt ned og erstattet med et kors.<sup>292</sup> Bilder i kirkene ble overmalt eller ødelagt på andre måter.

Under reformasjonen i den kristne kirken pågikk det også en kamp om bilder. Igjen var det frykten for misbruk av bilder i religiøs sammenheng som var argumentet for ødeleggelsen. Helgenbilder som før reformasjonen ble dyrket og regnet for å ha kraft, ble systematisk oppsporet og tilintetgjort av den reformerte kirka. For å motbevise bildenes kraft ble ikke bildene øyeblikkelig ødelagt, men først profanisert og degradert. Dette kunne foregå på måter som etterlignet den juridiske prosessen forut for den avbildede helgens martyrium. Ideen med dette var å redusere bildene til sin materialitet – til tre og stein. Slik skulle skillet mellom det profane og det hellige viskes ut. Bildene skulle først miste sin kraft og i siste instans sin eksistens.<sup>293</sup>

Europeernes erobring av nye kontinenter hadde også en ikonoklastisk dimensjon. Brenning av trommer og ødeleggelsen av andre objekter brukt i religiøs praksis er kjent fra kristningen og erobringen av Sápmi. Samenes religiøse praksis som blant annet omfattet bruk av tromme, ble stemplet som avgudsdyrkelse, overtro og trolldom. Misjonærene i nord bestrebet seg derfor på å få innsamlet og ødelagt så mange trommer som mulig. Bare i årene 1722-23 skal det ha blitt samlet inn over 100 trommer. Profanisering og ødelegging av offerplasser, sieidier og hellige steder ble også utført i kampen for å få samene kristnet. På mindre enn en måned i 1722 skal misjonæren Jens Kildal ha ødelagt 40 offerplasser i Ofoten. I årene 1726-27 skal samme mann ha ødelagt 17 slike plasser i Pite Lappmark på svensk side.

Misjonærene utførte ikke alltid vandalismen selv. Under et opphold på Karlsøy i Troms, i september 1722 tvang samenes misjonær, Thomas von Westen, folk på øya til å vise ham fem offerplasser som han deretter kommanderte dem til

---

<sup>292</sup> Bente Kiilerich og Hjalmar Torp. 1998. *Bilder og billedbruk i Bysants: Trekk av tusen års kunsthistorie*, Oslo: Cappelen, s. 158.

<sup>293</sup> Dario Gamboni. 1997. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London: Reaktion Books, s. 29.

å ødelegge. Samtidig måtte de love å slutte med den religiøse praksisen de utførte på disse stedene.<sup>294</sup>

Misjonærenes og erobrernes etnosentriske oppfatninger av avgudsdyrking og primitivisme rettferdiggjorde på mange måter angrep på den materielle kulturen og de religiøse artefaktene som fantes der de kom. Noen går endog så langt som å påstå at vandalisme er det som er karakteristisk for måten utviklede samfunn har kommunisert med det de har ansett for å være arkaiske samfunn.<sup>295</sup>

Under Pariserkommunen kjempet kommunardene for at kunstnerne, med Gustave Courbet i spissen, skulle erstatte borgerskapets dominans innenfor museer og gallerier. De gjorde dessuten sitt for å rydde opp og fjerne minnesmerker fra tidligere tider. Courbet var blant annet talsmann for å få fjernet Vendômesøylen. Monumentet ble fordømt av Pariserkommunen som et nasjonalistisk symbol på tyranni og militarisme og 16. mai 1871 ble søylen revet og ødelagt.<sup>296</sup> Courbet skal ikke selv ha deltatt i nedrivningen, men etter Pariserkommunens fall ble han arrestert og dømt til seks måneders fengsel for sin deltagelse i ødeleggelsen. Dommen ble i 1873 omgjort til en klekkelig bot som skulle dekke kostnadene med å få søylen restaurert.<sup>297</sup>

Ett ikonoklastisk element kan være tilstede i Wouthis brenning av egne bilder, dersom brenninga oppfattes som en form for ødelegging av en vestlig maleritradisjon med lerret på rammer og som en demonstrasjon av at samisk kunst har sine egne former basert i egen visuell og religiøs tradisjon. På andre måter kan Stein Erik Wouthis brenning av egne bilder vanskelig forstås som en handling i tråd med ikonoklasmen. Billedstorm, slik den skjedde både i det bysantinske rike under keiser Leo, etter reformasjonen og under den franske revolusjon, har utgangspunkt i en maktkamp og konflikt om hvilke bilder som skal representere makthaverne. Når Wouthi brenner sine egne bilder, er det ikke

---

<sup>294</sup> Lars Ivar Hansen og Bjørnar Olsen. 2004. *Samenes historie fram til 1750*, Oslo: Cappelen, s. 328.

<sup>295</sup> Alain Schnapp. "Vandalisme", *Encyclopaedia Universalis: Thesaurus*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1990, s. 3593.

<sup>296</sup> Gamboni 1997, s. 40.

<sup>297</sup> Peter og Linda Murray. 1997. *A Dictionary of Art and Artists*, [1959], London: Penguin Books, s. 119.

motivert av en form for forbud, eller i det hele tatt motivert av bildene selv. Det er heller ikke målet med brenninga at bildene skal ødelegges, men at de skal transformeres og bli til elementer i nye kunstverk.

Som transformasjoner kan brenninga sammenlignes med et perspektiv på kommunardenes ikonoklastiske praksis i Paris som ble formulert av forfatter og kunstkritiker Joris-Karl Huysman. Femten år etter kommunardenes ødeleggelse av Palais d'Orsay, ledet synet av denne bygninga, som fremdeles sto som offer for vær og vind, til en inntil da ukjent praksis for figurativ ikonoklasme.<sup>298</sup> Pressen forlangte ruinene fjernet til fordel for bygging av et nytt museum for billedkunst. Dette var Huysman en kraftig motstander av og hevdet at det som tidligere hadde vært en skrekkelig brakke, nå omsider så ut som en etsning av Piranesi. Som ledd i en ytterligere forskjønning av byen på samme måte som kommunardene i hans øyne hadde stått for, foreslår han å brenne flere bygninger.

Pour embellir cet affreux Paris que nous devons à la misérable munificence des maçons modernes, ne pourrait-on – toutes précautions prises pour la sûreté des personnes – semer çà et là quelques ruines, brûler la Bourse, la Madeleine, le Ministère de la Guerre, l'église Saint Xavier, l'Opera et l'Odéon, tous le dessus du panier d'un art infâme !<sup>299</sup>

Hensikten med brenninga av disse bygningene er imidlertid ikke å ødelegge dem, i følge Huysman, som ser brenninga heller som en form for foredling og transformasjon til noe bedre.

L'on s'apercevrait peut-être alors que le Feu est l'essentiel artiste de notre temps et que, si pitoyable quand elle est crue, l'architecture du siècle devient imposante, presque superbe, lorsqu'elle est cuite.<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> Gamboni 1997, s. 256.

<sup>299</sup> Joris-Karl Huysman. 1975. "Fantaisie sur le Musée des arts décoratifs et sur l'architecture cuite", *Revue indépendante*, nr. 1, november 1886, sitert fra "Le Musée des arts décoratifs et l'architecture cuite", J.-K. Huysmans. *L'art moderne / Certains*, Paris: Union Générale d'Éditions, s. 399.

<sup>300</sup> Ibidem.

Brenninga av Wouthis bilder kan også forstås på denne måten, at selve brannen framkaller et nytt verk, hvor det gamle verket ikke ligner på det nye, men allikevel inneholder et minne om det. Huysman, med visuell referanse til Piranesis etsninger går inn i en salgs "ruinkult" hvor det forgagne og ødelagte opphøyes til noe mer høyverdig og sannferdig enn det tilstedeværende og levende. Bygningene han snakker om går fra å være rå, altså ubearbeidet natur, til brent, behandlet og kultivert eller "kulturivert", bearbeidet av menneskelig intenderte handlinger.

Kunsthistorikeren Dario Gamboni påpeker at all kunst er i en transformasjonsprosess fra den blir skapt. Selv konservering eller restaurering av kunst er i følge ham en form for intervensjon som, om det ikke endrer verket, i hvert fall på ulike måter modifierer det.<sup>301</sup> Som jeg tidligere har påpekt, er *Wouthi* i en transformasjonsprosess helt fra begynnelsen, hvor rå skinn og ferskt treverk tørker, vrir seg og sprekker. Brenninga stopper riktignok denne prosessen, men transformasjonen har pågått kontinuerlig, og fortsetter også etter brenninga i form av nye verk.

#### **4.3.9 Ikonoklasme som samtidskunstpraksis**

Filming, fotografering og dokumentasjon av samtidskunst er ofte en forutsetning for at verk i det hele tatt skal bli kjent og sett av et publikum. De elleve bildene av elgskinn som prosjektet begynte med i 2002, er for eksempel bare kjent gjennom fotografier i utstillingskatalogen. Kun de tre bildene i triptyken og bildet på toppen av stabelen var synlige og tilgjengelige som bilder på de to utstillingene.

Den dokumentasjonen som skjer med *Wouthi* underveis i form av både film, fotografering og lydspor med opplesning av *Erkjennelse*, knytter prosjektet til annen postmoderne kunstpraksis. Det finnes mange eksempler på kunstpraksis i vår tid som også beskrives som ikonoklasme. Eksemplene jeg tenker på er forskjellige fra ikonoklasme motivert av forbud. Kunstverket forsvinner eller blir ødelagt, men vi kjenner allikevel verket gjennom dokumentasjonen av og

---

<sup>301</sup> Gamboni 1997, s. 25.

fortellinga om det. Jeg vil trekke fram et av de viktigste verkene fra den vestlige kunsten på 1900-tallet, Marcel Duchamps *Fountain*, fra 1917, som ett slikt eksempel.



Marcel Duchamp: *Fountain*, 1917. Fotografert av Alfred Stieglitz.

Tradisjonen og idealet for vestlig kunst har som sagt vært at monumenter og objekter var laget for å vare og bli tatt vare på, i hvert fall så lenge bildene ikke truet dem som hadde makt. Dette er imidlertid et ideal som lenge har vært på vikende front, selv om det fremdeles finnes. Om *Fountain* ble laget for å vare som kunstverk vet vi ikke, men lesninga av verket går stort sett ut på at det er en kommentar til kunstverden og en kritikk av de eksisterende rammene for kunsten.

Verket ble innlevert til en utstilling i Society of Independent Artists i New York 1917. Duchamp kalte verket en readymade, og det besto av et porselensurinal som var snudd 180 grader, slik at det sto på hodet. Porselenet var plassert på en sokkel og hadde påskriften R. Mutt. Verket ble levert til utstillinga under navnet Mutt, ikke Duchamp. I følge foreningas regler skulle alle innleverte verk få plass på utstillinga, så sant det ble innbetalt en avgift på 6 dollar. Verket ble imidlertid fjernet fra utstillingslokalet før åpningen, noe Duchamp var forberedt på. En av forberedelsene han hadde gjort, var å ha ei gruppe venner tilstede som tok verket ut på gata og bar det i en prosesjon for å trekke publikums oppmerksomhet mot refusjonen. Demonstrasjonen ville forsvare "Mutts" verk og kritisere refusjonen.<sup>303</sup> Protesten mot at det ble fjernet og forsvaret for "Mutts" verk ble fulgt opp i en artikkel i en liten avis Duchamp publiserte under navnet *The Blind Man*.<sup>304</sup> Etter at verket ble båret gjennom gatene, er det ikke kjent hvor verket ble av, og det regnes

---

<sup>303</sup> Horst Woldemar Janson og Anthony F. Janson. 2006. *A Basic History of Western Art*, 7. Utgave, Upper Saddle River, NJ: Pearson Education, s. 558.

<sup>304</sup> Louise Norton. 1917. "Buddha of the Bathroom", *The Blind Man*, nr. 2, mai, s. 5-6.



som forsvunnet.<sup>305</sup> Men en eller annen gang ble *Fountain* fotografert av Alfred Stieglitz, og det er fra dette bildet som illustrerte artikkelen i *The Blind Man*, vi kjenner verket i dag.<sup>306</sup>

*Fountain* omtales som et av de viktigste monumentene fra 1900-tallets kunst, men det er altså nesten ingen som har sett det.<sup>307</sup> Så hva består dette verket av hvis objektet er tapt? Er det selve porselensurinalet, som det sikkert finnes utallige eksemplarer av, eller er det den provoserende handlingen det i sin tid var å innlevere et snudd urinal på sokkel til en kunstutstilling? Er det avisartikkelen i *The Blind Man* eller opptoget på gata? Ut fra dagens kunstpraksis kan svaret være at verket består av alt dette, men siden objektet ikke lenger finnes og handlingene skjedde bare en gang, er det like mye fotografiet og fortellinga om det som skjedde som *blir* selve verket.

I de snart hundre årene som er gått siden *Fountain*, finnes det mange eksempler i vestlig kunstpraksis på at kunstneren skaper et verk som nesten ingen ser, men som blir kjent for publikum gjennom fotografier, film eller andre måter å fortelle en historie på i ettertid. Remediering og brenning av prosjektet *Wouthi* kan forstås på samme måten, som en prosess hvor det er uklart hva som er selve verket, men at det er kjent for publikum som ulike former for dokumentasjoner.

#### **4.3.10 Kombinasjon eller rhizom?**

*Wouthi* er et prosjekt som kan forstås fra heterogene perspektiver; både som en vestlig, postmoderne kunstpraksis, og som et prosjekt som forholder seg til samisk visuell og religiøs tradisjon. Prosjektet inneholder altså de to elementene fra to ulike tider, tradisjon og modernisme, som har vært anvendt for å karakterisere samisk samtidskunst som en kombinasjon av de to. Jeg har tidligere vist at dette

---

<sup>305</sup> Replikaer har vært utstilt siden, og finnes i dag blant annet på Tate Modern i London.

<sup>306</sup> *The Blind Man*, nr. 2, mai, 1917, side 4.

<sup>307</sup> *Fountain* karakteriseres slik for eksempel i Janson og Janson 2006, s. 558.

etnifiserende perspektivet er en marginalisering og primitivisering med eksklusjon fra kunsthistorien som konsekvens.<sup>308</sup>

En forståelse av *Wouthi* som kombinasjon av tradisjon og modernisme på grunn av prosjektets relasjon både til samisk visuell og religiøs tradisjon og til postmoderne kunstpraksiser, konstituerer et skille mellom to ulike, rene opprinnelser som forenes i noe nytt i prosjektet. Hele prosjektet kan imidlertid være i opposisjon til en slik forståelse, for hva er prosjektets opprinnelse? Objektene i prosjektet blir borte og nye objekter i nye medier oppstår på nytt flere ganger. Kan det da ha opprinnelse i annet enn i seg selv? Kan det overhodet spores en opprinnelse for dette prosjektet? En forståelse som kombinasjon, vil låse det fast i noe som har vært, mens prosjektet med ulike objekter selv hele tida blir til, og stiller ikke spørsmål om hva det har vært.

Forstått som rhizom, kan imidlertid både prosjektets heterogenitet og bliven formuleres. Poenget er nemlig ikke hvordan rhizomet er, hvor det kommer fra, men at det stadig forandrer seg etter som ulike heterogeniteter forbindes med hverandre. Samtidig er rhizomet i stand til å åpne opp nye horisonter og å skape utveier og fluktruter for de som går i nye retninger. *Wouthi* kan altså forstås rhizomatisk. Det blir til på nytt og på nytt. Skinn og rammer tørker i kontakt med luft. De brenner og blir til aske. Asken blir til et element i nye verk. Samtidig med denne materielle forvandlingen, endres også de religiøse rommene som skapes, fra et kristent kirkerom, via naturens uterom til et rom som minner om lavvoen. Det skjer en bliven som kan forstås som en fluktlinje fra det etablerte, majoritære perspektiv, til noe nytt som lever videre i nye medier og i fortellinger.

---

<sup>308</sup> Se avsnitt 1.3.1, her, s. 18ff.

#### 4.4 Kristin Tårnesvik: *Hot Spots* 2007



Kristin Tårnesvik: *Eldorado*, 2007, fotografi, 59 x 84 cm. Universitetet i Tromsø.

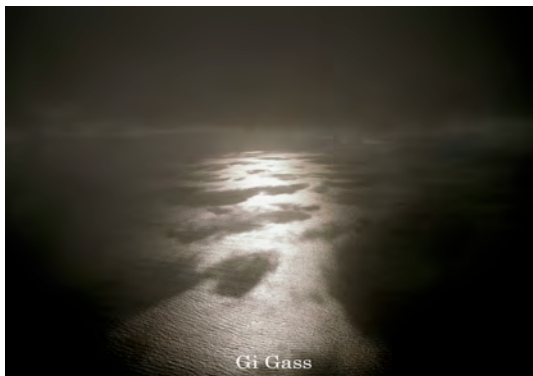
Kristin Tårnesviks bildeserie *Hot Spots* fra 2007 består av sju fargefotografier montert på aluminium, i størrelse 59 x 84 cm eller 84 x 59cm. Fotografiene er tatt med 135mm positiv fargefilm. Filmen er siden scannet og bildene er printet fra digitale filer på fotopapir. Bildene er en utsmykking utført på oppdrag fra KORO til jussbiblioteket på Teorifagbygget, Hus 3, på Universitetet i Tromsø.<sup>309</sup>

Alle bildene er tatt utendørs, og alle har en tekst. Tårnesvik forteller om seg selv at hun tar alle sine bilder i nord, det er altså et subarktisk landskap bildene er fotografert i. Bildene henger på jussbiblioteket på Universitetet i Tromsø, og i denne konteksten er det naturlig å se bildene som kommentarer til debatten omkring rettigheter og ressursutnyttning i Sápmi. Tekstene er kjente ord og uttrykk, men i kombinasjon med bildene, får de en paradoksal eller uventet

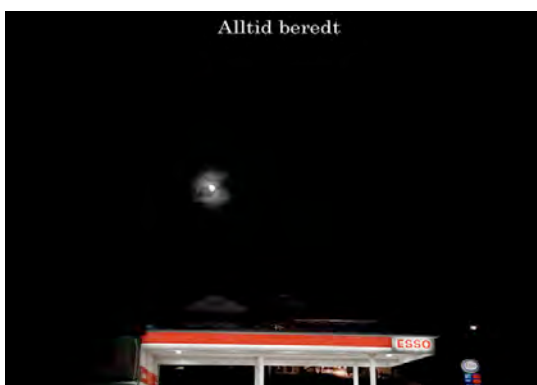
---

<sup>309</sup> KORO er statens fagorgan for kunst i offentlige rom i Norge.

betydning. Tittelen på bildeserien, *Hot Spots*, kan både bety at det er viktige steder det er snakk om, samtidig som det i 2007 var naturlig å tenke seg at sammenstillingen av bilder fra subarktisk landskap og adjektivet hot, har med global oppvarming å gjøre. Allerede i tittelen på billedserien ligger altså en



Kristin Tårnesvik: *Gi gass*, 2007, fotografi, 59 x 84 cm. Universitetet i Tromsø.



Kristin Tårnesvik: *Alltid beredt*, 2007, fotografi, 59 x 84 cm. Universitetet i Tromsø.

tvetydighet som går igjen i hele serien.

Jeg vil først presentere bildene og peke på hvilke temaer hvert enkelt bilde med tekst tar opp. Deretter setter jeg bildene og Tårnesviks fotografiske tilnærming i forbindelse med andre kunstneres verk og med kunsthistoriske kontekster. Tårnesvik forteller at hennes kunstneriske prosjekter er en utforsking av egen identitet og også en metode for å undersøke myter og forestillinger om hva det innebærer å være same. Hennes perspektiv ligger nært opp til antropologens, og jeg vil derfor undersøke hennes antropologpraksis og rolle som kunstner i lys av Walter Benjamins tekster om kunstneren og kunstverkets rolle i samfunnet.

Tvetydigheten som finnes inviterer til

å stille spørsmål om hvilke stemmer som snakker? Med hvilket språk? Hva betyr det som sies og det vi ser? Blir Tårnesvik sitt eget folks etnolog, eller knuser prosjektet mytene fra innsida, og skaper bilder av noe som enda ikke finnes?

#### 4.4.1 Bilder og tekster

To bilder ser ut til å være tatt fra fly. Det ene viser et snødekt fjellandskap i solskinn. Det har påtrykt teksten "Eldorado". Det andre viser himmel og ei skimrende havflate. Havet speiler både sollyset og skyene på himmelen. Teksten her er "Gi Gass". Resten av bildene er tatt på bakken med blits i mørket.

"Alltid beredt" er teksten på et nattbilde av taket på en Essostasjon i måneskinn. Drivende isflak i nattsvart vann har ganske enkelt teksten "Statens". "Smutthullet" står det på bildet av to dyrespor på snø som møtes i horisonten. Bildet av de åpne bakdørene på en fiskebil på et torg har ingen påskrevet tekst, men på fiskebilen er det plakater i gul, rød og oransje kartong som forteller hva fiskebilen har å selge; "sild", "fersk fisk", "lever", "rogn", "tunger", "kveitehode", "hvalbiff", "seifilet", "torskeskiver", "torsketunger".

Ett bilde har en lengre tekst på engelsk: "We don't have much experience with oil companies and we never understood authorities". Bildet viser et lite trehus i snødekt landskap. På trappa ser vi ett menneske, kanskje to. En bil står parkert tett opp til huset. Huset og plassen foran



Kristin Tårnesvik: Uten tittel, 2007, fotografi 59 x 84 cm. Universitetet i Tromsø.



Kristin Tårnesvik: *We don't have much experience with oil companies and we never understood authorities*, 2007, fotografi, 59 x 84 cm. Universitetet i Tromsø.

er opplyst fra en sterk utebelysning. Litt lys kommer også fra vinduene på huset, og fra et reklameskilt for det finske ølet *Lapin Kulta* ( Lapplands gull) på taket. Som betraktere står vi på avstand til det som foregår. Lyset fra huset er varmt og opplyser bare det som er foran huset. Resten ligger i mørke, bortsett fra noen snøfnugg i lufta som opplyses av kameraets blits.

#### 4.4.2 Eldorado – for hvem?



Kristin Tårnesvik: *Smutthullet*, 2007, fotografi 84 x 59 cm. Universitetet i Tromsø.

”Eldorado” som tekst til viddelandskapet viser blant annet til hvordan kolonialister har sett på de landskapene de har kommet til; ubebodde, ubeskrevne, navnløse, uendelige vidder – et *Terra nullius*. Med begrepet ”Eldorado” påskrevet, knyttes det også til myten om El Dorado, et fiktivt sted i Sør-Amerika som flommet over av gull. De europeiske erobrerne av Sør-Amerika, Cortés og Pizarro, var drevet blant annet av sin hunger etter gull, i følge historikeren Henry Kamen. Han hevder at troen på El Dorados eksistens ble bekreftet av erobrernes erfaringer med at det fantes mye gull, men framfor alt av urbefolkningens egen, levende myte om dette stedet.<sup>310</sup>

Jakten på metaller, mineraler og andre ressurser i Sápmi pågår kontinuerlig. Parallelt pågår kampen om rettighetene til rikdommene. Et bilde av snødekt viddelandskap fotografert fra fly kan ha forskjellig betydning etter hvem som ser på det. En som er på mineraljakt, ser landskapet med kolonialistblikket. En turist ser en kilde til rekreasjon og kanskje jakt og fiske. En reineier med rein på beite i området ser ikke et eldorado, men kanskje heller en dokumentasjon av snøforhold

---

<sup>310</sup> Henry Kamen. 2003. *Empire: How Spain became a World Power 1492-1763*, New York: Harper Collins, s. 117.

som gir informasjon om mulige flytteveier for reinflokken på det aktuelle tidspunktet. Sett i en dikotomi mellom selvet og den andre er Eldorado selvets begrep og myte om de andres landskap.



Lothar Baumgarten: fra *El Dorado – Gran Sabana*, 1977 – 1985, fotografi.

Det finnes også en referanse til et annet kunstverk i dette bildet. Lothar Baumgartens installasjon *El Dorado – Gran Sabana* fra 1977-1985, som viser fotografier fra Sør-Amerika utstilt sammen med tekst trykket direkte på veggen mellom bildene. Gran Sabana er indianernes spanske navn på området Baumgarten har fotografert i. Noen tekster er

navn på truede eller utryddede dyrearter i området. De er trykket opp ned for å uttrykke sorg. Andre tekster er en opplisting av navn på mineraler som utvinnes i gruver. Hele installasjonen er som et minne om den imperialistiske utnyttningen av ressursene i regionen, og tittelen får dermed samme ironiske klang som i Tårnesviks tittel.<sup>311</sup>

#### 4.4.3 Gi gass

Bildet av den glitrende havoverflata som speiler sollys og skyer, kan minne om Joseph Mallord William Turners romantiske malerier av hav, men med teksten "Gi Gass", er det klart at det ikke er det romantiske landskap som er tema for bildet. Teksten peker mot at bildet heller er en kommentar til at det ble funnet gass i Barentshavet utenfor finnmarkskysten på begynnelsen av 1980-tallet.

Gassfeltet fikk navnet Snøhvit. Melkøya utenfor Hammerfest skulle bli stedet hvor gassen fra feltet skulle ilandføres, fryses ned og fraktes ut i verden med gasstankere. Statoil kaller prosjektet *Snøhvit – et sant eventyr* og hevder at "Den arktiske gassen fra Snøhvit gir Statoil nye muligheter i det amerikanske

---

<sup>311</sup> Tate Collection. *El Dorado – Gran Sabana* by Lothar Baumgarten, <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=19271&searchid=10225>

lest 04.12.08

gassmarkedet”.<sup>312</sup> Det er altså ikke energibehov lokalt som er motivasjonen for utvinning, men utsikter til eksportinntekter. Beslutningen om at gassen skulle utvinnes og kommersialiseres førte til en ny debatt omkring samiske rettigheter til ressursene i havet.



J.M.W. Turner: *Peace – Burial at sea*, 1842, olje på lerret, 87 x 86,5 cm. Tate Gallery, London.

Før utbygginga begynte, foretok kulturetaten i Finnmark fylkeskommune en kulturhistorisk registrering av Melkøya. Det ble funnet kulturminner og rester etter bosetting og menneskers liv og død fra tidlig eldre steinalder (7000 -5000 f. Kr.), til begynnelsen av jernalderen (ca. 300 e. Kr.). Disse funnene gjorde at øya i prinsippet var fredet, men Statoil fikk dispensasjon fra loven om fredning, og tillatelse til å bygge, på den betingelsen at de finansierte arkeologiske undersøkelser først.<sup>313</sup> Resultatet av arkeologenes arbeid viste at det fantes spor etter bosetting som var enda eldre enn funnene som først var gjort. De daterte sine funn til å være 11000 år gamle, fra den gang isen trakk seg tilbake og finnmarksfjæra ble beboelig.<sup>314</sup> Anlegget på Melkøya er beregnet å være i drift i 25 år. Da er det slutt på gassen som har brukt millioner av år på å bli til. Det som vil stå igjen, er selve gassanlegget og det skimrende havet.

Utsagnet "Gi Gass" kan vise til tempoet endringene skjer i, at det går fort og har kortsiktige perspektiver. Gassen vil være borte fra Snøhvit for alltid. Det samme vil restene etter menneskenes liv på Melkøya. De kortsiktige perspektivene er resultatet av avgjørelser tatt i vår tid, men med hvilken rett?

---

<sup>312</sup> [www.staoil.com/snohvit](http://www.staoil.com/snohvit)

lest 03.12.08.

<sup>313</sup> [www.uit.no/melkoya/bakgrunn/html/snohvit.htm](http://www.uit.no/melkoya/bakgrunn/html/snohvit.htm)

lest 03.12.08.

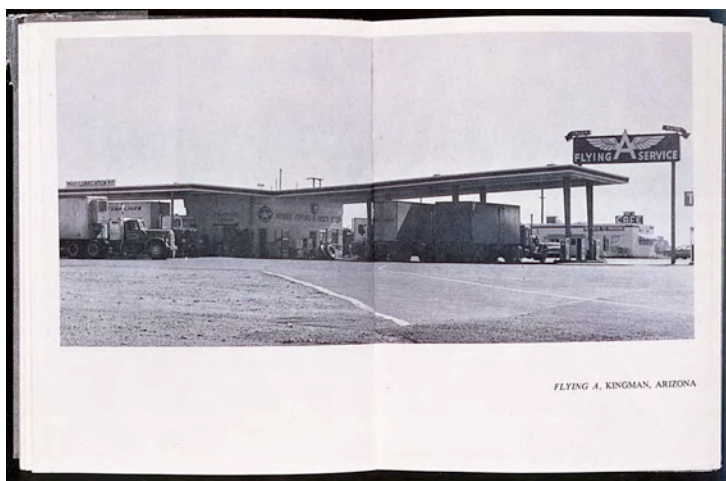
<sup>314</sup> <http://no.wikipedia.org/wiki/Melk%C3%B8ya>

lest 04.12.08



#### 4.4.4 Alltid beredt

”Alltid beredt” som tekst på bildet av Essostasjonen, er speiderbevegelsens hilsen. Teksten kan derfor være et hint mot speiderbevegelsen som en fremmed, militarisert friluftskultur i Sápmi. Teksten og bildet sammen oppfatter jeg som en ironisering over oljeselskapene som til enhver tid vil være beredt til å hente ut det de kan finne profitabelt.



Ed Ruscha: *Flying A.*, 1963, fra Kingman, Arizona. Fra *Twentysix Gasoline Stations*.

Oklahoma i øst og tilbake. Han stoppet 13 ganger hver vei for å fylle bensin. Bildene han tok, var av bensinstasjonene han stoppet på underveis. Ruschas bilder har blitt lest som en kommentar til fotografen Walker Evans bilder fra 1930-tallet, da Evans gjorde omtrent samme reisen som Ruscha, men den gangen for å dokumentere fattigdommen blant de jordløse jordarbeiderne.

Den åpenbare referansen mellom Tårnesviks bilde og Ruschas bilder er at begge viser bensinstasjoner, men også det snapshotaktige preget og det tilfeldige blikket på vei forbi og videre, er noe de har felles. Poenget for Ruscha var nemlig ikke å lage en bok full av kunstfotografier, men heller en dokumentasjon av tekniske data som i industrifotografi. ”For meg er de ikke annet enn snapshots”, forteller han selv.<sup>315</sup> Denne snapshotstilen brøt med det teknisk perfekte ”fine art-fotografiet” som både Walker Evans og resten av de amerikanske

---

<sup>315</sup> John Copland. 1965. ”Concering ‘Various small Fires’: Edward Ruscha Discusses his Perplexing Publications”, *Art Forum*, vol. 3, no. 5, s. 25.

dokumentarfotografene dyrket. Ruschas stil vakte debatt og snapshotfotografiene ble kritisert.

I dag er snapshot en vanlig metode blant fotografer. Fotografiet har ikke lenger samme status som dokumenterende og sannferdige beretninger som tidligere, men kan være registreringer tatt med kameraer på mobiltelefon uten verken fotografiske, tekniske eller estetiske kvaliteter. Det er fortellinga bakom bildet som er poenget. Bildene i *Hot spots* har forøvrig høy teknisk kvalitet, men Tårnesvik sier selv at hun dyrker snapshot fotografiet, noe som skiller henne fra mange av hennes samtidige kolleger som har arbeidet med storformatkameraer og byprospekter.

#### **4.4.5 Fisk og rett**

To bilder kretser rundt spørsmål omkring fisk og fiskeri. Det ene bildet er av fiskebilen med åpne bakdører mot kundene. Dørene er fulle av plakater som ramser opp fiskeslag og fiskeprodukter. Det er fisk og havets rikdommer som en vare som stilles til skue i dette bildet. Tårnesvik har ikke satt egen tekst her, men bildet har sin egen tekst på plakaten som er avbildet.

Rettigheter til fiskeressurser har vært et stort spørsmål i Norge i mange år. Egne samiske fiskerirettigheter har kommet opp som en del av samiske rettighetsspørsmål de siste årene. Som andre naturressurser er fisk en lønnsom vare, derfor har den også blitt grovt utnyttet og hardt beskattet. Baksiden av fiskebilen som frembyr varen fisk, viser både til mangfoldet som finnes, og til den grove utnyttinga av ressursene, til rikdommen og råskapen. Det kan kanskje også være en kommentar til at Finnmarksloven fra 2005, som skulle sikre samiske rettigheter til land og vann, ikke berører fiskeri og havrettigheter.<sup>316</sup>

Det andre bildet som handler om fisk har teksten "Smutthullet". Det viser fotspor i snø som møtes i en mørk horisont. Et smutthull er en metafor for et sted å gjemme seg bort. Ordet kan også betegne noe som er oversett, uregulert og som

---

<sup>316</sup>[www.lovdata.no/cgi-wift/wiftldles?doc=/usr/www/lovdata/all/nl-20050617-085.html&dep=alle&kort+,+titt=finnmarksloven&](http://www.lovdata.no/cgi-wift/wiftldles?doc=/usr/www/lovdata/all/nl-20050617-085.html&dep=alle&kort+,+titt=finnmarksloven&) lest 21.05.2010.

derfor kan være et fristed. Fotsporene kan kanskje vise vei til et slikt smutthull i horisonten, men Smutthullet er samtidig navnet på et stort havområde i Barentshavet. Derfor er det nærliggende å knytte bildet til spørsmål omkring fiskeri og rettigheter til havets ressurser.

Havområdet Smutthullet er omgitt av Norges økonomiske sone, fiskevernsonen ved Svalbard og Russlands økonomiske sone. Området har derfor vært betraktet som internasjonalt farvann eller "åpent hav". Utgangspunktet for folkeretten har vært prinsippet om det åpne havs frihet. I slike områder kunne alle fiske, mens ingen hadde rett til å kontrollere. Den norsk-arktiske torsken vandrer over hele Barentshavet, men norske båter kan bare fiske på den i norsk sone. I Smutthullet var det fritt fram, og både norske og russiske fiskerimyndigheter har vært ute etter å få en regulering av fisket i Smutthullet.<sup>317</sup> Grunnen er selvfølgelig offisielt at myndighetene ønsker kontroll med fisket, men en proteksjonistisk holdning i forhold mellom folk og fisk kan vel også tenkes å være tilstede. Russisk torsk til russiske fiskere, norsk torsk til norsk fiskere. Men norsk er den bare i norsk sone, og det finnes ingen samiske rettigheter til torsken.

#### **4.4.6 Hvem kan eie isen?**

Drivende isflak i nattsvart vann med teksten "Statens", kan handle om både rettigheter og om klima. At isen smelter i nord, at vannet stiger og at det skjer en global oppvarming, er det snart bare store oljeselskaper som betviler. Norsk offisiell politikk i forhold til denne klimaendringen har blant annet resultert i det regjeringen har kalt nordområdesatsingen og som omfatter mer enn spørsmålet om klima. Nordområdesatsingen er en utenrikspolitisk strategi som ble vedtatt på en stor konferanse i 2006. Målet er å skape rammebetingelser for utvikling som trykker nasjonal suverenitet, sikrer stabilitet i området, fremmer ansvarlig

---

<sup>317</sup> <http://no.wikipedia.org/wiki/Smutthullet>

forvaltning av ressursene og miljøet, samt sikrer norske økonomiske interesser.<sup>318</sup> Norge vil altså styrke og sikre sin stilling og sine territorier i nord.

Sentrale elementer i nordområdesatsingen er kunnskapsutvikling, næringsutvikling, miljø og klima, urfolk, energi, forsvar og ressursforvaltning.<sup>319</sup> Det de offisielle dokumentene ikke sier noe om er de nye mulighetene som skapes i nord når isen smelter. Nye veier til sjøs kan åpnes der hvor det før lå is. Nytt, isfritt land byr på tilgang til ressurser som isen tidligere har gjort utilgjengelig. Nye isfrie havterritorier gir tilgang til ressurser på havbunnen. Kontrollen over disse nye mulighetene vil være av avgjørende betydning i årene som kommer. "Statens" kan peke mot nettopp dette at isen har betydning for staten, at den er statens, men statens hva? Eiendom, ansvar, skyld? Bildet kan ikke gi svar på det, men ironiserer vel heller over det paradoksale i å knytte is og eiendom sammen.

#### 4.4.7 Nighthawks i nord

Bildet med teksten "We don't have much experience with oil companies and we never understood authorities," skiller seg ut fra de andre bildene. På grunn av reklamen for ølet Lapin Kulta på taket av huset, må bildet være tatt i Finland. Stemningen i bildet kunne imidlertid vært fanget i et fotografi fra hvor som helst i Sápmi ei vinternatt. Som betraktere tvinges vi på avstand fra det som skjer i bildet. Vi blendes av blitsen som reflekteres i snøfnuggene, og blir stående å undre på hva vi egentlig ser. Hva gjør menneskene på trappa? Hva foregår inne i huset? Den lange teksten på engelsk som er et kollektivt utsagn fra ei gruppe, forsterker undringen. Hvem er det som uttaler seg?

Stemningen i bildet minner om Edward Hoppers *Nighthawks* fra 1942. *Nighthawks* plasserer også betrakteren på avstand fra det som skjer. Bildet viser mennesker sammen, men uten kontakt. Felles elementer i Hoppers og Tårnesviks bilder er at det er natt, lys strømmer ut i natta fra et opplyst rom og bygningene vi ser har reklameskilt på taket. Der Hoppers bilde leses som en framstilling av urban

---

<sup>318</sup> <http://statsbudsjettet.no/Statsbudsjettet-2009/Statsbudsjettet-fra-A-til-A/Nordomradene/> lest 21.05.2010.

<sup>319</sup> Ibidem.

ensomhet og avstand mellom mennesker, kan kanskje Tårnesviks bilde vise noe av den samme ensomheten og avstanden både geografisk og mentalt som finnes i Sápmi.



Edward Hopper: *Nighthawks*, 1942, olje på lerret, 81,1 x 152, 4 cm. The Art Institute of Chicago Friends of American Art Collection.

Teksten på bildet til Tårnesvik, ikke minst fordi den er på engelsk, bringer oss imidlertid ut i verden, ut av Sápmi og til hvor som helst hvor folk har liten erfaring med oljeselskaper og aldri egentlig har forstått eller akseptert myndighetene. Her er det ikke kolonialistenes ord, men alle de andres opplevelse av verden som kommer til uttrykk.

#### **4.4.8 Konseptfotografi**

Billedserien *Hot Spots* som helhet har klare referanser til 1960- og 1970-tallets konseptkunst hvor tekst og bilder ble satt sammen, og hvor begge deler ble lest med vekt på det språklige. Det var samtidig en politisk tendens i konseptkunsten. Den handlet om noe, og ville noe mer enn å skape estetiske objekter. Det gir også *Hot Spots* et bestemt inntrykk av å ville. Tårnesviks bilder med tekst minner på mange måter om den amerikanske kunstneren Martha Roslers prosjekt *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* fra 1974.

Roslers prosjekt består av fotografier fra New Yorks Bowery distrikt. Distriktet var kjent for å huse alkoholikere og hjemløse. I følge Rosler selv hadde stedet magnetisk tiltrekningskraft på dokumentarfotografer.<sup>320</sup> De søkte dit i hopetall for å ta bilder som skulle vise elendigheten og vekke sympati for stakkarer. Rosler karakteriserte dokumentarfotografenes arbeid som dokumentarpornografi og kritiserte dem for å vende kamera nedover med et nedlatende blikk. I sitt prosjekt beholdt hun de samme rammene for bildene som dokumentarfotografene hadde hatt. Hun tok også bildene i Bowery district, men hun ga bildene annet innhold og andre perspektiver. Roslers bilder viser nemlig ikke mennesker, men steder hvor mennesker har vært, og hvor det finnes spor etter hva de har gjort der: ei tomflaske, sigarettpakker, en sko.



Martha Rosler: Fra *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974.

Bildene vises sammen med en tekst med ulike metaforer og begreper for alkoholisme, alkoholikere og hjemløse. Ordene kan gi helt forskjellige assosiasjoner, avhengig av om det er nedlatende, beskrivende eller humoristisk. Hun viser at hvilke ord vi velger, hvordan vi tekster verden, er med på å bestemme vår oppfatning av den. Roslers prosjekt retter oppmerksomheten mot kikkerens blikk, og ser på de fordommene som finnes hos kikkerne, heller enn å vekke kikkerens samvittighet eller sympati for alkoholikere og hjemløse.

Tårnesvik har brukt samme metode som Rosler med å se det samme fra ulike perspektiver ved å sette sammen bilder og tekst. Bildene til Tårnesvik viser

---

<sup>320</sup> Steve Edwards. 2004. "Photography out of Conceptual Art", *Themes in Contemporary Art*, Gill Perry og Paul Wood (red.), New Haven/London: Yale University Press, 2004, s. 149.

et subarktisk landskap, kanskje Sápmi, men det er koloniherrenes ord og forståelser av landskap og ressurser i Sápmi som er bildenes ofte ironiserende tekst. "Eldorado", "Smutthullet" og "Statens" er ikke lokale navn eller begreper. Tekstene kan derfor være eksempler på det Gayatri Chakravorty Spivak har kalt *worlding of a world*, å gjøre verden til sin verden, med sine ord. Ved å beskrive landet, gi det navn, og gjøre det til tema i litteratur og billedkunst, gjorde koloniherrene samtidig det "ubeskrevne" til et objekt som de kunne forstå og gjøre til sitt, hevder hun.<sup>321</sup> Ved å kalle det tilsynelatende uberørte landskapet for et eldorado, så ble det til et eldorado for kolonialistene. Ved å sette dette begrepet på bildet av snødekt viddelandskap, viser Tårnesvik til de to ulike måtene til kolonialistene og de som allerede bodde i landskapet da de kom, har å nærme seg, beskrive og oppfatte naturen og landskapet på.

#### **4.4.9 Kunstneren som antropolog**

Både i *Hot Spots* og i tidligere arbeid inntar Tårnesvik en posisjon nært antropologens. For antropologien har det vært en oppfatning at det å studere sitt eget samfunn gjør at du som forsker ikke får den nødvendige avstanden til det som forskes på. Tradisjonelt har antropologi derfor foregått og vært forstått slik at det har vært et forhold mellom selvet, som representeres av antropologen som forsker på den ene siden og objektene for forskningen på den andre siden. Selvet studerer, de andre studeres.

Når Tårnesvik går inn i en samisk diskurs samtidig som hun selv er en del av diskursen, er hun både et selv og den andre. Hun viser på denne måten at både posisjonen selv og den andre er konstruksjoner, og at det som blir usynlig i en slik konstruksjon, er at det utenforstående selvet aldri helt står utenfor. Antropologen eller kunstneren står alltid i en bestemt relasjon til, eller er situert i forhold til studiens andre. Det objektivitetens forsvarere kaller utenforposisjonen, eller

---

<sup>321</sup> Gayatri Chakravorty Spivak. 1990. "Criticism, Feminism, and The Institution", *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues: Gayatri Chakravorty Spivak*, Sara Harasym (red.), New York/London: Routledge, s.1.

observatørens posisjon, er i virkeligheten en posisjon innenfor et større politisk-historisk kompleks.<sup>322</sup>

Både Rosler og Baumgarten som jeg har referert til når det gjelder Tårnesviks bilder, regnes til den antropologiske bevegelsen innenfor samtidskunsten. Disse kunstnerne leverer i større grad kritiske tjenester enn estetiske objekter, blir det sagt.<sup>323</sup> Deres arbeider ligger nærmere det Deleuze hevder er viktig for en mindre film, nemlig å ikke bli sitt folks etnolog, men å skape bilder av noe som enda ikke finnes.<sup>324</sup>

I motsetning til i antropologien, har det vært stilt krav opp igjennom historien om at kunstneren skal innta en form for politisk posisjon i forhold til samfunnet han eller hun arbeider i. Som samisk kunstner ville det vært en nærmest umulig posisjon å stille seg utenfor alle samiske diskurser eller det samiske samfunnet, men på hvilken måte samiske kunstnere forholder seg er svært forskjellig. Hvilken posisjon er det Tårnesvik inntar med *Hot Spots*?

#### **4.4.10 Kunstneren som produsent**

Walter Benjamin drøfter i et foredrag med tittelen "Der Autor als Produzent" ved Instituttet for studium av fascismen i 1932, en mulig strategi for kunstneren som vil noe mer enn å skape "et skinn av det skjønne", men heller være et redskap for forandring. På Benjamins tid innebar det å skape forandring at kunstneren måtte knytte seg til proletariatets kamp mot fascismen og for sosialismen. Han viste til den utbredte praksisen blant politisk framskredne forfattere, de åndfulle, de som følger en tendens og stiller seg på proletariatets side i klassekampen. Å ta stilling til denne konflikten er allikevel ikke nok, i følge Benjamin. Dette fordi en politisk tendens, om den synes aldri så revolusjonær, vil fungere kontrarevolusjonært så lenge forfatteren bare knytter sin solidaritet med proletariatet til ideologi og ikke

---

<sup>322</sup> Lila Abu-Lugod. 1991. "Writing Against Culture", *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Richard G. Fox (red.), Santa Fe: School of American Research Press, s. 141.

<sup>323</sup> Miwon Kwon. 1997. "One Place after Another: Notes on Specificity", *October*, vol. 80, vår, s. 103.

<sup>324</sup> Deleuze 2005, s. 213f.



til produksjon.<sup>325</sup> Han stiller spørsmålet om hva slags posisjon forfatteren setter seg i ved bare å ta ideologisk stilling, og svarer at det er en umulig plass, fordi det er en plass ved siden av proletariatet. Hun kan ikke bare innta en posisjon ved siden av og i sympati med den andre, men må gjennom kunstnerisk arbeid aktivt gå inn for å forandre både det som konstituerer selvet og den andre.<sup>326</sup>

Tidlig på 1980-tallet tok kunstnere som Baumgarten, Rosler og Hans Haacke, opp igjen debatten som Benjamin hadde reist på 1930-tallet om forholdet mellom forfatteren og produksjonsforholdene, men utforsket posisjonen som produsent på nye måter. Slik Benjamin hadde respondert på estetisering av politikk under fascismen, slik responderte disse kunstnerne på kapitaliseringen av kultur og privatiseringen av samfunnet som foregikk under ledelse av Reagan, Kohl og Thatcher. I følge Hal Foster oppsto et nytt paradigme, strukturelt likt den gamle modellen "forfatter som produsent" i kunst på venstresiden, nemlig kunstneren som antropolog.<sup>327</sup>

I dette nye paradigmet er objektet for kritikken for en stor del den borgerlig-kapitalistiske kunstinstitusjonen, dets ekskluderende definisjoner av kunst og kunstner, identitet og samfunn. Subjektet for kunstnerens assosiasjon er imidlertid forskjellig på 1980-tallet fra 1930-tallet, da Benjamin skrev sin tekst. Nå er det i navnet til den kulturelle og etniske andre, ikke proletariatet, at flest kunstnere engasjerer seg. Det betyr en endring i subjekt som tidligere var definert av begreper som dreide seg om økonomisk relasjon (proletar for Benjamin) til en relasjon definert av begreper omkring kulturell eller etnisk identitet for dagens kunstnere.

Foster hevder imidlertid at "kunstneren som produsent"-posisjonen er problematisk i det nye antropolog-paradigmet. Det første problemet han peker på er antagelsen om at stedet for politisk endring er det samme som for kunstnerisk endring og at politiske fortropper samtidig inneholder kunstneriske fortropper. Det andre problemet er antagelsen om at dette stedet alltid er et *annet* sted, i feltet

---

<sup>325</sup> Walter Benjamin. 1975a. "Forfatteren som produsent", *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, Oslo: Gyldendal, s. 112.

<sup>326</sup> Ibid, s. 113.

<sup>327</sup> Foster 1996, s. 172.

til den andre. Når det gjelder produsentmodellen til Benjamin er stedet hos den sosiale andre, det utbyttede proletariat. I antropolog-paradigmet er stedet hos den kulturelle andre, den undertrykte postkoloniale, underordnede eller underkulturelle.

Den tredje antagelsen som Foster nevner, er at hvis kunstneren selv ikke er oppfattet som sosialt eller kulturelt den andre, har hun samtidig begrenset adgang til muligheten for å skape forandring. Hvis hun derimot er oppfattet som, eller til og med er en av de andre, har hun automatisk tilgang til denne muligheten.

Foster stiller et stort spørsmålstegn ved kunstneres antropolog-praksis, fordi den har vist seg å bli en slags kvasi-antropologisk tilnærming som ikke evner å fylle det kravet Benjamin stiller, nemlig å være et redskap for forandring. Det henfaller til at kunstneren som antropolog blir en form for ideologisk støtte eller aksept, heller enn at hennes praksis fører til forandring.<sup>328</sup> Samtidig har denne kunstneriske praksisen blitt mektig populær i dagens globale kunstverden. Berømte kunstnere flyr verden rundt og produserer stedsspesifikk kunst uten å engasjere seg i samfunnene de opptrer i. De etniske og kulturelle andre fungerer ofte kun som kulisser for kunstnerens iscenesettelse av seg selv og sin kunst.<sup>329</sup> Foster knytter denne praksisen til en form for ny-primitivisme.

Almost naturally the projects stray from collaboration to self-fashioning, from a decentering of the artist as cultural authority to a remaking of the other in neo-primitivist guise.<sup>330</sup>

Benjamins kritikk av "tendens" hos de åndfulle kunstnerne på 1930-tallet har samme innhold som kritikken Foster og andre retter mot kunstnerens henfallenhet til kun ideologisk støtte og aksept i forhold til de etnisk og kulturelle andre i dagens kunstpraksis. Den eneste mulige plassen er i følge Benjamin "... der Ort des Intellektuellen im Klassenkampf ist nur aufgrund seiner Stellung im

---

<sup>328</sup> Ibid, s. 173

<sup>329</sup> Dipti Desai. 2002. "The Ethnographic Move in Contemporary Art: What Does it Mean for Art Education?" *Studies in Art Education*, vol. 43, nr. 4, sommer, s. 310.

<sup>330</sup> Foster 1996, s. 197.

Produktionsprozess festzustellen oder besser zu wählen".<sup>331</sup> Det holder ikke at du uttrykker støtte eller solidaritet, du må vise det også i kraft av å innta en posisjon som innebærer forandring av de forhold som skaper og opprettholder undertrykking. Det er dette som i følge Foster mangler i den stedsspesifikke kunsten.

#### 4.4.11 Omfunksjonering eller kvasi-antropologi

*Hot Spots* og Kristin Tårnesvik tangerer flere spørsmål omkring "kunstneren som antropolog". For det første reflekterer Tårnesvik over sin egen antropologiske tilnærming, og det problematiske i en slik tilnærming, i fortellinga om sin kunstneriske praksis. For det andre knytter bildene an til "kunstneren som antropolog" både i tematikk og i kunstneriske referanser. Hvordan kan *Hot Spots* forstås i en slik kontekst, med utgangspunkt i Benjamins krav til kunstneren om å være redskap for forandring og Fosters og Desais kritikk av antropolog-paradigmet i kunsten. Er *Hot spots* en iscenesettelse av samisk liv og rett uten kraft eller evne til å skape forandring?

Benjamin hevder i artikkelen "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" fra 1936 at kunsten har sin opprinnelse i et kultisk fundament, men at den har endret karakter gjennom tidene, og at kunsten i den tekniske reproduserbarhetens tid, hans egen tid, har frigjort seg fra sin kultiske karakter og fra sin karakter av ekthet. Dette har igjen ført til at selve kunstverket har tapt sin aura. Endringen i kunstverkets karakter fra å være unike til å bli reproduserbare, gjør at kunstens samlede funksjon endres, hevder han. Denne endringen innebærer at grunnlaget for kunstproduksjonen flyttes fra det rituelle til det politiske.<sup>332</sup>

---

<sup>331</sup> Walter Benjamin. 1990a. "Der Autor als Produzent", *Gesammelte Schriften* II.2, [1974], Walter Benjamin, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, s. 691.

"Den intellektuelle plass i klassekampen kan kun fastsettes, eller bedre: velges, på grunnlag av hans stilling i produksjonsprosessen." Norsk oversettelse ved Torodd Karlsen i Benjamin 1975a, s. 113.

<sup>332</sup> Walter Benjamin. 1975b. "Kunstverket i reproduksjonsalderen", *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, Oslo: Gyldendal, s. 43.

I følge Benjamins teori om kunstverket hadde de eldste kunstverk sin funksjon innenfor ritualer, først av magisk, siden av religiøs karakter.<sup>333</sup> I renessansen oppsto den profane skjønnhetskulten, som beholdt sin autoritet i 300 år framover. Denne autoriteten ble først rammet da fotografiet ble oppfunnet – det første virkelig revolusjonære reproduksjonsmiddelet . Fotografiet betydde en endring i kunstens produksjonsforhold, som for første gang skilte kunstverket fra dets kultiske funksjon. Dette skillet inntreffer først og fremst fordi den tekniske muligheten for å produsere et stort antall bilder fra samme fotografiske plate fjerner kunstverkets ekthet. For Benjamin er et originalt kunstverks ekthet omfattet av alt det som kan traderes fra dets opprinnelse, både materielt og som historisk vitnesbyrd. Ektheten er selve kunstverkets her og nå – dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg. I denne unike eksistens, og intet annet, sammenfattes kunstverkets historie i den tid det har bestått.

Denne ektheten kan imidlertid ikke reproduseres, skriver Benjamin, fordi når det materielle grunnlag i reproduksjonen har unndratt seg menneskene, rammer det følgelig også tingens mulighet som historisk vitnesbyrd. Det som faller bort i denne produksjonen, eller reproduksjonen, er det han sammenfatter i begrepet aura.<sup>334</sup>

Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.<sup>335</sup>

Når kunstverket taper sin aura har det imidlertid betydning langt utover kunstens område, fordi det setter det reproduserte fri fra tradisjoner og erstatter ektheten, eller det unikes eksistens, med en eksistens i masseopplag. Men i det øyeblikket da ektehetskriteriet ikke lenger kan anvendes på kunstproduksjon, endres også

---

<sup>333</sup> Ibid, s. 41.

<sup>334</sup> Ibid, s. 39.

<sup>335</sup> Walter Benjamin. 1990b. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", Zweite Fassung, *Gesammelte Schriften* I .2, [1994], Walter Benjamin, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, s. 477.

kunstens samlede funksjon, i følge Benjamin. Det er denne endringen han beskriver som grunnlaget for at kunstproduksjonen flyttes fra det rituelle til det politiske.<sup>336</sup>

An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.<sup>337</sup>

Slik jeg leser forholdet mellom de to tekstene "Der Autor als Produzent" og "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", hevder han i "Kunstverket i reproduksjonsalderen" at det er fotografiet, filmen og de reproduserbare medier som gjør det mulig å realisere det han hevder er kunstnerens oppgave i "Kunstneren som produsent". Oppgaven er altså, slik Benjamin formulerer den, ikke å levere til produksjonsapparatet uten samtidig å forandre det. Ideen til denne oppgaven har Benjamin lånt fra Berthold Brecht. Brecht brukte begrepet omfunksjonering om kunstnerens mulighet og plikt til ikke å levere til produksjonsapparatet uten, så langt det er mulig, å forandre det i sosialistisk retning.

For å oppnå dette må kunstneriske arbeider ikke lenger være individuelle opplevelser, eller ha karakter av verk, men heller rette seg mot å beskytte eller omforme visse virksomheter og institusjoner.<sup>338</sup> Eller som Benjamin formulerer det et annet sted i teksten: Tendensen, eller det propagandistiske innholdet i verket er nødvendig, men aldri tilstrekkelig. I tillegg må verkene ha en organiserende funksjon. I en ytterligere presisering av hva dette innebærer henviser han til hva Brecht mente var politisk avgjørende; ikke privat tenkning "...men kunsten å tenke i andre folks hoder".<sup>339</sup>

En modell for slik omfunksjonerende kunstnerisk virksomhet finner Benjamin i Brechts episke teater. Han forteller at Brecht søkte tilbake til teaterets

---

<sup>336</sup> Benjamin 1975a, s. 43.

<sup>337</sup> Benjamin 1990b, s. 482.

<sup>338</sup> Benjamin 1975b, s. 113f.

<sup>339</sup> Ibid, s. 112.

opprinnelige elementer: et podium, og enkle handlinger. Slik lyktes han i følge Benjamin i å forandre funksjonssammenhengen mellom scene og publikum, tekst og oppførelse, regissør og skuespiller. Teateret skulle nemlig ikke først og fremst utvikle handlinger, men fremstille tilstander. Metoden for å framstille tilstander var å avbryte handlinger, enten ved sang, eller monologer.<sup>340</sup> Selve avbrytelsen sammenligner Benjamin med montasjeteknikken som man hadde begynt å bruke i radio, film, presse og fotografi fordi "...det monterte avbryter jo den sammenhengen det er montert inn i".<sup>341</sup>

Tilstandene som denne metoden ønsket å framstille er alltid våre, sier Benjamin, men de fjernes fra tilskueren heller enn å bringes ham nærmere. Dette fordi det episke teater ikke gjengir tilstander, men snarere oppdager dem. Denne oppdagelsen skjer når handlingen avbrytes. Den pirrer ikke sansene, men har en organiserende funksjon i det at den får tilskueren til å ta stilling til det som skjer og skuespilleren til å ta stilling til sin rolle.<sup>342</sup> *Hot Spots* har også et politisk innhold. Kan dette innholdet forstås, i lys av Benjamins tanker – ikke som en form for politisk propaganda eller tendens, slik Foster og andre kritiserer den kvasi-antropologiske tilnærming som ikke annet enn ideologisk støtte– men heller som det Benjamin kaller omfunksjonering, eller at kunsten må ha evnen til "å tenke inne i andre folks hoder", og få fram nye tanker og tilstander?

#### **4.4.12 Bildene som omfunksjonerte punctum?**

Det er altså gjennom brudd og diskontinuitet at det episke teater skal oppdage tilstander. Roland Barthes tanker om fotografiet i teksten *La chambre claire: Note sur la photographie* kan være en slags oversettelse av det episke teater til fotografiets evne til å gjøre det samme. Han bruker begrepet studium om en interesse for fotografier som informerer om noe, eller som forteller en historie. Slike bilder kan han beveges av, men bevegelsen formidles da av en etisk og

---

<sup>340</sup> Ibid, s. 118.

<sup>341</sup> Ibid, s. 119.

<sup>342</sup> Ibidem.

politisk kultur. Han kaller det som skjer i møtet med slike fotografier en middel-effekt, eller en form for skolering.<sup>343</sup>

Utover interessen som studium er betinget av, finner Barthes at fotografiet også har evnen til å stoppe opp, slik episk teater gjør det. Han beskriver dette andre elementet som et brudd på studium:

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer.<sup>344</sup>

Dette fenomenet, som "griper forstyrrende inn i studium", kaller Barthes for punctum, som også kan bety stikk, lite hull, flekk, avbrytelse. Punctum i et fotografi er det tilfeldige i bildet som samtidig stikker, men også sårer og piner meg, skriver han.<sup>345</sup> I likhet med det episke teater er det altså i form av avbrytelsen, og fremkallelsen av en affekt hos betrakteren som fotografiet er i stand til, og som Barthes kaller punctum.

I *Hot Spots* er det spenningen mellom tekst og bilde som skaper en slik omfunksjonering og som blir et punctum. Bildene med sine tvetydige, ironiske tekster tvinger betrakteren til å ta side, til å tenke noe nytt i denne spenningen. Dette hadde ikke vært mulig hvis ikke Tårnesvik selv hadde gjort noe mer enn å ta side, eller produsere propaganda. Det er spenningen mellom hennes rolle som både selvet og den andre i kunstnerposisjonen og -produksjonen, forstått med Benjamins ideer, som får fram noe nytt, og som kan skape endring.

Fordi bildene evner en slik omfunksjonering, vil jeg hevde at de skiller seg fra mye av det som Hal Foster kaller kvasi-antropologisk kunstnerisk praksis. Tårnesvik er ingen globetrotter eller iscenesetter som ikke tar stilling, eller kun gir

---

<sup>343</sup> Roland Barthes. 1980. *La chambre claire: Note sur la photographie*, Gallimard-Le Seuil: Éditions de l'Étoile, s. 48

<sup>344</sup> Ibid s. 49.

<sup>345</sup> Ibidem.

ideologisk støtte. Hun refererer ikke en virkelighet eller budskap, hun skaper noe nytt.

"Klangene" i *Hot spots* er tilsynelatende fra en mars i dur. Pene bilder av romantiske landskap. Usagn som "Alltid beredt" og "Gi gass" er positive og knyttet til noe litt energisk og festlig. Allikevel blir sammensetningen av tekst og bilder mollstemt, en deterritorialisering av språk som finner opp nye forståelser. Fordi hun er en intern insider, kjenner hun mytene og paradoksene, og også derfor kan hun gå gjennom dem, knuse dem fra innsida, og finne opp bilder som egentlig ikke finnes.



## 5 Sluttord

Vitenskap inngår i en heterogenese med filosofi og kunst, en vev av tråder som hentes fra forskjellige plan. Vitenskapens rolle i heterogenesen er å konstruere funksjoner som kan fremsettes som utsagn i diskursive systemer, hevder Deleuze og Guattari. Har eksperimentet med å skrive om samisk kunst som en mindre kunst og med begreper fra Deleuze og Guattaris tankeunivers gitt nye forståelser, som kan fremsettes som utsagn i diskursive systemer? Hvilke utsagn kan jeg fremsette om samisk kunst nå, som er forskjellige fra enten de etnifiserende eller de estetiserende?

Som jeg viste i fortellinga om Samisk Kunstnergruppe, så kan deres praksis forstås som en mindre kunst. Det skjedde en deterritorialisering av kunstnerne som innebar at de ble forskjellige fra stereotypen samisk kunstner fordi de i sine fluktlinjer beveget seg forbi det som definerte dem som forskjellige fra andre modernistiske kunstnere. I prosessen med å etablere egne samiske kunstinstitusjoner i tråd med moderniteten og modernismen, deterritorialiserte de modernistisk kunst til bliven-samisk kunst og de deterritorialiserte seg selv til en minoritær posisjon som bliven-samiske kunstnere. De formulerte seg som et kollektiv gjennom å snakke om "vår eksistens", og om samisk kunst som et felles anliggende. Deres praksis innebar en politisk latens i kraft av å etablere egne subjektposisjoner innenfor modernismen og på den måten utøve en form for indre kritikk.

I fortellingene om de fire samiske kunstnerne finner jeg ulike deterritorialiseringer og ulike måter å forholde seg til posisjonen samisk kunstner på. Det viktigste skillet går mellom Gaup og Persen på den ene siden og Wouthi og Tårnesvik på den andre. Gaup og Persen, som tilhører en eldre generasjon enn de to andre, utfordrer den vestlige kunstens hvite maktbastion både gjennom å etablere egne institusjoner og gjennom å ta i bruk den vestlige modernismens kunsttradisjoner som samiske kunstnere. Tårnesvik og Wouthi tilhører en yngre generasjon kunstnere og utfordrer både grensene for samisk identitet gjennom

kunstneriske prosjekter og de problematiserer den institusjonelle kunstverden og den samiske verden.

Gjennom kontekstualisering av de fire kunstneres verk innenfor kunsthistorien, modernismens og postmodernismens diskurser, finner jeg at praksisen til samiske kunstnere har gått fra å være en deterritorialisering av kunstens institusjoner på 1970- og 1980-tallet til også å bli en deterritorialisering av modernismens kunstneriske tradisjoner og konvensjoner i dagens samiske kunst. Verkene lar seg kontekstualisere innenfor kunstvitenskapens diskurser og metoder, men samtidig viser kontekstualiseringene at verkene også motsetter seg sortering under begreper som stil og sjanger og nasjon, til fordel for noe mikropolitisk og kollektivt, slik Eli Høydalsnes antydte i sin doktoravhandling 1999. Aage Gaups *Gimme shelter* kan settes i forbindelse med modernismens primitivismediskurs, men vender seg allikevel til å bli en kritikk av denne diskursen. Synnøve Persens malerier tangerer flere av modernismens tradisjoner og konvensjoner for maleriet, men hennes repetisjon av konvensjonene deterritorialiserer dem til å bli samisk kunst. Stein Erik Wouthis prosjekt *Wouthi* inneholder et ikonoklastisk element fordi bildene brennes, men det er allikevel ikke en ikonoklasme slik den har vært praktisert i vestlig kunst, begrunnet i en kamp om makt og bilder. Kristin Tårnesviks utsmykking med bilder og tekst i *Hot spots* kan settes i forbindelse med mange av samtidens kunstdiskurser, men utsmykkinga blir allikevel en deterritorialisering, fordi den finner opp nye forståelser.

Med de verkene som omtales i kapittel 4 er det altså grunnlag for å påstå at samisk kunst har en høy grad av deterritorialisering. Den store kunstens språk anvendes på en ny måte og får nye betydninger og nye klanger som samisk kunst.

I Samisk Kunstnergruppes praksis lå den politiske latensen i en indre kritikk av modernismens institusjoner. I den kunstneriske praksisen til samtidskunstnerne ligger den politiske latensen der i form av en subversiv kraft i deres kunst. I energiene og fluktlinjene som oppstår i møtet mellom samiske verk og kunsthistoriens kontekster dannes det sanseblokker eller nye steder for erkjennelse, både av kunsthistoriens eksklusjonsmekanismer og i forståelser av

samisk kunst. *Gimme shelter* viser at modernismens primitivismediskurs i vestlig kunst er en eurosentrisk konstruksjon. Rutenettet og understrekingen av flaten som en malerisk konvensjon i modernismen, blir når Synnøve Persens malerier repeterer konvensjonen til noe nytt, en begynnelse – til bliven-samisk kunst. Når Stein Erik Wouthi brenner sine bilder, er det ikke en form for ikonoklasme, men en understreking av tilhørighet til samisk visuell og religiøs tradisjon. Kristin Tårnesviks praksis ligner kunstneren som antropolog, men fordi hun selv går igjennom prosessen med også å utforske egen identitet, ikke forklare andres, blir hennes verk forskjellige fra mange andre kunstneres verk som arbeider på samme måten.

Den politiske latensen i alle disse arbeidene er altså tilstede i form av en indre kritikk av modernismen, som det som arbeider som en sovende sykdom i modernismens kropp og blomstrer når modernismen selv fallerer og som i neste omgang viser til glemte og fortiede sider ved modernismen selv. Verkene viser at de tilhører samtidskunsten, samtidig som de sprenger rammene for den. Kunstnerne som individer og verkene som autonome verk kan ikke komme utenom å spille en kritisk rolle, og derfor inneholder både kunstnerens praksis og deres verk en politisk latens.

Kollektive utsigelser var uttrykksmåten til Samisk Kunstnergruppe. I fortellingene til de fire samiske kunstnerne og i deres verk, er ikke det kollektive like synlig som det var på 1970- og 1980-tallet. Ingen av kunstnerne snakker lenger om samisk kunst som et felles anliggende. Både fortellingene og verkene viser dessuten at veiene de har gått er forskjellige, og måten de jobber på likeså. Refleksjonene de gjør seg om å være samiske kunstnere er allikevel ikke kun et personlig anliggende. Valget de alle har tatt om å være samiske kunstnere er også en form for kollektive utsagn fordi de regner seg som del av noe som er større enn dem selv som individer. Verkene uttrykker også på ulike måter noe om samisk kunst, ikke kun om kunst laget av dem som kunstnerindivider på eget atelier. De uttrykker seg som samer og kunstnere i verden på vegne av flere enn seg selv. At de uttrykker seg forskjellig viser bare at kollektivet er heterogent og flerstemt.

Heller enn å forstå samisk samtidskunst som enten en kombinasjon av tradisjon og modernisme eller som ren modernisme, kan den forstås rhizomatisk, som en fluktlinje skapt av energier som i sin tur byr på nye erkjennelser for kunst og for kunsthistorie. En slik forståelse åpner nye forbindelser der dører var stengt, den kommer i kontakt med utsider og skaper nye rhizomer. På denne bakgrunn vil jeg hevde at samisk samtidskunst kan forstås som en mindre kunst. Den inneholder deterritorialiseringer på flere plan. Den er en subversiv kraft i forhold til modernismen, noe som gir den en politisk latens. Den uttrykker seg heterogent og flerstemt, men allikevel kollektivt.

## 6 Kilder

### 6.1 Litteraturliste

#### A

Abu-Lugod, Lila. 1991. "Writing Against Culture", *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Richard G. Fox (red.), Santa Fe: School of American Research Press, s. 137–162.

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

Araeen, Rasheed. 1991. "From Primitivism to Ethnic Art", *Myths of Primitivism: Perspectives on Art*, Susan Hiller (red.), London: Routledge, s. 158–184.

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

—1989. "Our Bauhaus Other's Mudhouse", *Third Text*, vol. 3, nr. 6, s. 3–14.

#### B

Balzac, Honoré de. 2001. *Sarrasine/Honoré de Balzac: présentation, notes, questions et après-texte établis par Jeanne Dupuy*, Paris: Magnard.

Banks, James A. 1998. "The Lives and Values of Researchers: Implications for Educating Citizens in a Multicultural Society", *Educational Researcher*, vol. 27, nr. 7, s. 4–14.

Barr, Alfred H.. 1990. "The Development of Abstract Art", diagram på smussomslaget til utstillingskatalog, Museum of Modern Art til utstillingen *Cubism and Abstract Art*, New York 1936. Gjengitt i *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, [1995], Eric Fernie, London: Phaidon Press, s. 180.

Barthes, Roland. 1968. "La mort de l'auteur", *Manteia*, nr. 5, s. 49–54.

— 1980. *La chambre claire: Note sur la photographie*, Gallimard-Le Seuil: Éditions de l'Étoile.

- Benjamin, Walter. 1975a. "Forfatteren som produsent", *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, oversatt av Torodd Karlsen, Oslo: Gyldendal, s. 107–121.
- 1975b. "Kunstverket i reproduksjonsalderen", *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, oversatt av Torodd Karlsen, Oslo: Gyldendal, s. 35–64.
- 1990a. "Der Autor als Produzent", *Gesammelte Schriften* II.2, [1974], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, s. 683–701.
- 1990b. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", Zweite Fassung, *Gesammelte Schriften* I .2, [1974], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, s. 471–508.
- Bird, Michael Yellow. 2005. "Tribal Critical Thinking Centers", *For Indigenous Eyes Only: A Decolonizing Handbook*, Waziyatawin Angela Wilson & Michael Yellow Bird (red.), Santa Fe, NM.: School of American Research Press.
- Bliksrud, Kristin. 1996. *Et kunsthistorisk språk: Jens Thiis', Harry Fetts og Hans Petter L'Oranges prosa*, Oslo: Norges Forskningsråd, Kults/Norges allmentvitenskapelige forskningsråds skriftserie, nr. 50.
- Bohn, Willard. 1980. "The Abstract Vision of Marius de Zayas", *Art Bulletin*, vol. 62, no. 3, september, s. 434–452.
- Borgen, Kjell. 1977. "Lappoluobbal barneskole", *Byggekunst*, nr. 5, s. 158–160.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. "Altermodern", *Altermodern: Tate Triennial*, London: Tate Publishing, s. 11–24.
- Braidotti, Rosi. 2001. "Toward a New Nomadism: Feminist Deleuzian Tracks: or Metaphysics and Metabolism", *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*, Vol III, Gary Genesco (red.), London/New York: Routledge, s. 1414–1439.
- Brun, Hans-Jakob. 1993. "Etterkrigstid", *Norges malerkunst 2*, Knut Berg (red.), Oslo: Gyldendal, s. 201–346.
- 1993. "Det siste 10-år", *Norges malerkunst 2*, Knut Berg (red.), Oslo: Gyldendal, s. 347–374.
- Bydler, Charlotte. 2004. *The Global ArtWorld Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.

Bø-Rygg, Arnfinn. 1995. "Forvandlinger: Filosofi og kunst hos Gilles Deleuze", *Deleuze og det æstetiske*, Niels Lehmann og Carsten Madsen (red.), Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 25–44.

## C

Celant, Germano. 1969. *Art Povera*, New York: Praeger Publishers.

Clifford, James. 2003. "Histories of the Tribal and the Modern", *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Jack Flam og Miriam Deutch (red.), London/ Berkeley: University of California Press, s. 351–368.

Copland, John. 1965. "Concerning 'Various small Fires': Edward Ruscha Discusses his Perplexing Publications", *Art Forum*, vol. 3, no. 5, s. 24–25.

Curtis, Penelope. 1999. *Sculpture 1900-1945: After Rodin*, Oxford: Oxford University Press.

## D

Damisch, Hubert. 1972. *Théorie du /nuage/ : Pour une histoire de la peinture*, Paris: Éditions du Seuil.

Danbolt, Gunnar. 2001. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, [1997], Oslo: Det norske samlaget.

Denzin, Norman K. og Yvonna S. Lincoln. 2008. "Preface", *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*, Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, Linda Tuhiwai Smith (red.), Thousand Oaks, Cal./New Dehli/London/Singapore: SAGE Publications, s. ix–xv.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2: l'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.

— 1994. *Difference and Repetition*, oversatt av Paul Patton, London: The Athlone Press.

— 2005. *Cinema 2: The Time-Image*, [1989], oversatt av Hugh Tomlinson og Robert Galeta, London/New York: Continuum.

Deleuze, Gilles og Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et schizophrénie 1: L'anti-Œdipe*, Paris: Les Éditions Minuit.

— 1975. *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Les Éditions Minuit.

— 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris: Les Éditions Minuit.

- 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, oversatt av Robert Hurley, Mark Seem og Helen R. Lane, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.
- 1994a. *What Is Philosophy?*, oversatt av Hugh Tomlinson og Graham Burchell, New York: Columbia University Press.
- 1994b. *Kafka: For en mindre litteratur*, oversatt av Knut Stene-Johansen, Oslo: Pax.
- 2003. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, [1987], oversatt av Brian Massumi, London: Continuum.

Derain, André. 2003. "Early Encounter with African Art: 1906", *Primitivism and the Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Jack Flam og Miriam Deutch (red.), Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, s. 29.

Desai, Dipti. 2002. "The Ethnographic Move in Contemporary Art: What Does it Mean for Art Education?" *Studies in Art Education*, vol. 43, nr. 4, sommer, s. 307–323.

De Zayas, Marius. 2003. "African Negro Art and Modern Art", *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Jack Flam og Miriam Deutch (red.), London/Berkeley: University of California Press, 2003, s. 92–99.

Dunfeld, Maja. 2001. *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, avhandling for Dr. Art, Tromsø: Universitetet i Tromsø.

- 2006. *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, Snåsa: Saemien Sijte.

## E

Edwards, Steve. 2004. "Photography out of Conceptual Art", *Themes in Contemporary Art*, Gill Perry og Paul Wood (red.), New Haven/London: Yale University Press, s. 137–180.

Eidheim, Harald. 1992. "Stages in the Development of Sami Selfhood", working paper no. 7, Oslo: Institutt for sosialantropologi, Universitetet i Oslo.

- 1997. "Ethno-Political Development among the Sami after World War II: The Invention of Selfhood", *Sami Culture in a New Era: The Norwegian Sami Experience*, Harald Gaski (red.), Kárášjohka/Karasjok: Davvi Girji, s. 29–61.

Elkins, James. 2002. *Stories of Art*, New York/London: Routledge.



—2005. *Master Narratives and Their Discontents*, New York/London: Routledge.

## F

Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press.

Fernie, Eric. 1999. *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, [1995], London: Phaidon Press.

Fett, Harry. 1940. "Finnmarksviddens kunst: John Andreas Savio", *Kunst og kultur*, nr. 26, s. 122–246.

Flam, Jack og Miriam Deutch (red.). 2003. *Primitivism and the Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003.

Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge Mass./London: MIT Press.

Foucault, Michel. 1999. *Diskursens orden*, Oslo: Spartacus forlag.

Freire, Paulo. 1978. *Pedagogia do oprimido*, [1968], Rio de Janeiro: Paz e terra.

— 2003. *De undertryktes pedagogikk*, [1974], oversatt av Sissel Lie, Oslo: De norske bokklubbene.

Friis, Jens Andreas. 1881. *Fra Finnmarken: skildringer*, Kristiania: Cammermeyer.

## G

Gadamer, Hans-Georg. 2007. *Sandhed og metode: Grundtræk af en filosofisk hermeneutikk*, [2004], oversatt av Arne Jørgensen, Århus: Academica.

Gaiger, Jason og Paul Wood. 2003. *Art of the Twentieth Century*, New Haven/London: Yale University Press.

Gamboni, Dario. 1997. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London: Reaktion Books.

Garrouette, Eva Marie. 2003. *Real Indians: Identity and the Survival of Native America*, Ewing, NJ: University of California Press.

Gaski, Harald. 1997. "Introduction: Sami Culture in a New Era", *Sami Culture in a New Era: The Norwegian Sami Experience*, Harald Gaski (red.), Kárášjohka/Karasjok: Davvi Girji, s. 9–28.

- 2008a. "Nils-Aslak Valkeapää: Indigenous Voice and Multimedia Artist", *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples*, vol. 4, nr. 2, s. 155–178.
- 2008b. "Yoik: Sami Music in a Global World", *Indigenous Peoples: Self-determination: Knowledge: Indigeniety*, Henry Minde et al. (red.), Delft: Eburon, 2008, s. 347–360.
- Gaup, Ailo. 1979. "Om å gjenvinne hele vår stolthet", utstillingskatalog, *Sáme Dáidujoavku / Samisk Kunstnergruppe*, Masi: Sáme Dáidujoavku / Samisk Kunstnergruppe, s. 4–8.
- Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in Late Modern Age*, Stanford, Cal.: Stanford University Press.
- 1996. *Modernitet og selvidentitet: Selvet og samfundet under senmoderniteten*, oversatt av Søren Schultz Jørgensen, København: Hans Reitzels forlag.
- Gjesdal, Kristin. 2002. "Etterord", *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, Oslo: Pax Forlag, s. 221–235.
- Goldstein, Ann. 2004. "A Minimal Future?", *A Minimal Future?: Art as Object 1958-1968*, Ann Goldstein (red.), Cambridge, Mass./London: MIT Press, 2004, s. 17–23.
- Goldwater, Robert. 1986. *Primitivism in Modern Art*, [1938], Cambridge, Mass./London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Greenberg, Clement. 2004. "Etter den abstrakte ekspresjonismen", *Den modernistiske kunsten*, Clement Greenberg, oversatt av Agnete Øye, Oslo: Pax forlag, s. 159–184.
- Grosz, Elisabeth. 2001. "A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics", *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*, Vol III, Gary Genesco (red.), London/New York: Routledge, s. 1414-1439.
- Gullickson, Charis. 2010. "Iver Jåks: Rekonstruert", *Iver Jåks: Rekonstruert*, utstillingskatalog, Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, s. 11–31.
- H**
- Hansen, Hanna H.. 2007. *Fortellinger om samisk samtidskunst*, Karasjok: Davvi Girji.
- Hansen, Lars Ivar og Bjørnar Olsen. 2004. *Samenes historie fram til 1750*, Oslo: Cappelen.
- Hansen, Lene. 2008. *Storm på kysten*, Tromsø: MARGbok.

Haraway, Donna. 1995. "Situerte kunnskaper: Vitenskapsspørsmålet i feminismen og det partielle perspektivets forrang", *En Kyborg til forandring: nye politikker i moderne vitenskaper og teknologier*, Kristin Asdal et al. (red.), TMV skriftserie nr. 12, s. 43–68.

Harrison, Charles, Francis Frascina og Gill Perry (red.). 1993. *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven/London: Yale University Press.

Haugen, Halvor. 2004. "Kunstneraksjonen -74: Frihet, likhet og vederlag", *Billedkunst*, no.7, <http://www.billedkunstmag.no>.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1970. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Helander, Elina og Kaarina Kailo. 1998. "No beginning, No End", *No Beginning, No End: The Sami Speak Up*, Elina Helander og Kaarina Kailo (red.), *Circumpolar Research Series*, nr. 5, s. 1–16.

Helliesen, Sidsel. 2000. *Norsk grafikk gjennom 100 år*, Oslo: Aschehoug.

Hohl, Reinholdt. 2006. "Permanence and Avant-Garde", *Sculpture from the Renaissance to the Present Day*, Georges Duby og Jean-Luc Daval (red.), Köln: Taschen, s. 947–1036.

Huysman, Joris-Karl. 1975. "Fantaisie sur le Musée des arts décoratifs et sur l'architecture cuite", *Revue indépendante*, nr. 1 november 1886, sitert fra "Le Musée des arts décoratifs et l'architecture cuite", *L'art moderne / Certains*, J.-K. Huysmans, Paris: Union Générale d'Éditions, s. 393–399.

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

## J

Janson, Horst Woldemar og Anthony F. Janson. 2006. *A Basic History of Western Art*, 7. utgave, Upper Saddle River, NJ: Pearson Education.

Jensen, Knud W. 1986. "Udstillingen Den globale dialog", *Louisiana Revy*, nr. 3, mai, s. 3–5.

## K

Kafka, Franz. 1915. *Die Verwandlung*, Leipzig: Kurt Wolff Verlag.

— 1927. *Amerika: Roman*, München: Kurt Wolff Verlag.

- Kamen, Henry. 2003. *How Spain Became a World Power 1492-1763*, New York: Harper Collins.
- Keskitalo, Alf Isak. 1994. "Research as an Inter-Ethnic Relation", *Diedut*, nr. 7, s. 3–30.
- Kiilerich, Bente og Hjalmar Torp. 1998. *Bilder og billedbruk i Bysants: Trekk av tusen års kunsthistorie*, Oslo: Cappelen.
- Kirkness, Verna J. og Ray Barnardt. 2001. "First Nations and Higher Education: The Four R's – Respect, Relevance, Reciprocity, Responsibility", *Alaska Native Knowledge Network*, s. 1–15.  
<http://www.ankn.uaf.edu/IEW/winhec/FourRsndEd.html>  
 lest 16.02.2010.
- Knutsen, Nils M. og Per Posti. 2002. *La Recherche: En ekspedisjon mot Nord*, Tromsø: Angelica.
- Krauss, Rosalind. 1979a. "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8, vår, s. 30–44.
- 1979b. "Grids", *October*, vol. 9, sommer, s. 50–64.
- 1996. "The Grid, the /Cloud/, and the Detail", *Presence of Mies*, [1994] Detlef Mertins. (red.), New York: Princeton Architectural Press, s. 110–125.  
<http://site.ebrary.com/lib/tromsoub/Doc?id=10082400>,
- 1997. "Jeu Lugubre", *Formless: A User's Guide*, Yves-Alain Bois og Rosalind E. Krauss (red.), New York: Zone Books, s. 109–116.
- Kroik, Åsa Viridi. 2005. "Djuren: Beskyddare, budbärare och vänner", *Efter förfädrarnas sed: Om samisk religion*, Åsa Viridi Kroik (red.), Stockholm: Boska – Föreningen för bevarande av samisk kultur och medicin, s. 14–25.
- Kulonen, Ulla-Maija, Risto Pulkkinen og Irja Seurujärvi-Kari (red.). 2005. *The Sami: A Cultural Encyclopedia*, Helsinki: SKS.
- Kuokkanen, Rauna. 2000. "Toward an Indigenous Paradigm From a Sami Perspective", *The Canadian Journal of Native Studies* XX, nr. 2, s. 411–436.
- Kwon, Mivon. 1997. "One Place after Another: Notes on Specificity", *October*, vol. 80, vår, s. 85–110.

## L

Linville, Kasha. 1971. "Agnes Martin: An Appreciation", *Artforum*, nr. 9, juni, s. 72–73.

Ljøgodt, Knut. 2010. "Forord", *Iver Jåks: Rekonstruert*, utstillingskatalog, Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, s. 7.

Lund, Jørgen. 1998. *Iver Jåks: Retrospektiv*, informasjonsark, Oslo: Museet for samtidskunst.

## M

Magga, Ole Henrik. "Samisk aktivist i 40 år", *Samtiden*, nr. 6, 2006, [http://www.samtiden.no/06\\_2/art3.php](http://www.samtiden.no/06_2/art3.php) lest 11.12.2007.

Mama, Amina. 1995. *Beyond the Masks: Race, Gender and Subjectivity*, London/New York: Routledge.

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

Mathews, Thomas F.. 1993. *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, NJ.: Princeton University Press.

Matisse, Henri. 2003. "First Encounter with African Art: 1906", *Primitivism and the Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Jack Flam og Miriam Deutch (red.), Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

May, Todd. 2005. *Gilles Deleuze: An Introduction*, Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Murray, Peter og Linda. 1997. *A Dictionary of Art and Artists*, [1959], London: Penguin Books.

## N

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

Norton, Louise. 1917. "Buddha of the Bathroom", *The Blind Man*, nr. 2, mai, s. 5–6.

## O

Oskal, Nils. 2008. "The Question of Methodology in Indigenous Research: A Philosophical Exposition" *Indigenous Peoples: Self-determination Knowledge Indigeneity*, Henry Minde et al. (red.), Delft: Eburon Academic Publishers, s. 331–346.

## P

Parker, Roszita og Griselda Pollock. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Harper Collins.

Perry, Gill. 1993. "Primitivism and the Modern", *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, Charles Harrison, Francis Frascina og Gill Perry (red.), New Haven/London: Yale University Press, s. 3–83.

Persen, Synnøve (red.). 1993. *Sámi Dáiddárleksikona/Samisk kunstnerleksikon*, Alta: Sámi Dáiddaguovddáš/Samisk kunstnersenter, (SDG).

— 1998. "Det samiske i det flerkulturelle perspektivet", *Kunstforeningene og den flerkulturelle utfordringen*, Oslo, s. 8–10.

— 2004. "Ovdasátni / Forord / Foreword", utstillingskatalog *Mázejoavku: Sámi Dáidojoavku – Samisk Kunstnergruppe – Sami Artist Group 1978-1983*, Geir Tore Holm og Ulf Larsson (red.), Karasjok: Sámi Dáiddačehpiid Searvi, s. 5–7.

Pollan, Brita (red.). 2005. *Samiske beretninger: I utvalg fra J. K. Qvigstads Samiske eventyr og sagn I – IV, 1927-1929*, Oslo: Aschehoug.

Porsanger, Jelena. 2004. "An Essay About Indigenous Methodology", *Nordlit: Special Issue on Northern Minorities*, nr. 15, s. 105–210. <http://uit.no/getfile.php?PageId=977&FileId=188> lest 23.02.2010.

— 2005. *Bassejoga čáhci: Gáldut nuortasámiid eamioskkoldaga birra álgoálbmotmetodologijaid olis*, Dr.art.-gráda dutkamuš, Tromsø: Romssa universitehta, humanisttalaš fakultehta.

## R

Rajchman, John. 2000. *The Deleuze Connections*, Cambridge, Mass./London: MIT Press.

Rubin, William. 2003. "Modernist Primitivism: An Introduction", *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Jack Flam og Miriam Deutch, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, s. 315–334.

## S

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

— 2004. *Orientalismen: Vestlige oppfatninger av Orienten*, [1994], oversatt av Anne Aabakken, Oslo: Cappelen.

- Schaathun, Asbjørn. 1990. Om John Persens *Et Cetera* (1986-87) på innstikk til CD-cover *Cikada plays: Wallin, Hedstrøm, Ore, Persen*, Norge: Aurora Contemporary, s. 9.
- Schnapp, Alain. 1990. "Vandalisme", *Encyclopaedia Universalis: Thesaurus*, Paris: Encyclopaedia Universalis, s. 3593.
- Selnes, Gisle. 2007. "Ibsens orientalisme: En hegeliansk historie", *Agora: Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 4, s. 5–30.
- Smith, Linda Tuhiwai. 2004. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, [1999], London/New York: Zed Books.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1990. "Criticism, Feminism, and The Institution", *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues: Gayatri Chakravorty Spivak*, Sara Harasym (red.), New York/London: Routledge, s. 1–16.
- Stene-Johansen, Knut. 1994. "Innledning", *Kafka: For en mindre litteratur*, Gilles Deleuze og Félix Guattari, Oslo: Pax, s. 9–21.
- Stordahl, Vigdis. 2000. "Et samisk alternativ", *Ottar*, nr. 4, s. 9–17.
- 2008. "Nation Building Through Knowledge Building: The Discourse of Sami Higher Education and Research in Norway", *Indigenous Peoples: Self-determination Knowledge Indigeneity*, Henry Minde et al. (red.), Delft: Eburon Academic Publishers, s. 249–265.
- Sutton, Damian. 2008. "Introduction: What Is Becoming?", *Deleuze Reframed: A Guide for the Arts Student*, Damian Sutton & David Martin-Jones (red.), London/New York: I. B. Tauris, s. 45–50.
- Sutton, Damian og David Martin-Jones. 2008. "What is a rhizome?", *Deleuze Reframed: A Guide for the Arts Student*, Damian Sutton & David Martin-Jones (red.), London: I. B. Tauris, s. 3–10.
- T**
- Tate Collection. *El Dorado – Gran Sabana by Lothar Baumgarten*, [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk) lest 04.12.08.
- Trinh, T. Minh-ha. 1998. *Women, Native, Other*, Bloomington: Indiana University Press.
- Turi, Johan. 1910. *Muitalus sámiid birra*, København.
- Turner, Dale. 2006. *This Is Not a Peace Pipe: Towards a Critical Indigenous Philosophy*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

## U

Unterberger, Richie. "Song Review",  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:abfoxx9sldhe>  
Lest 14.02.2005.

Utne, Janeke Meyer. "Jenny-Marie Johnsen",  
<http://www.jennymariejohnsen.com/texts/25>  
lest 11.08.09.

## V

Valkeapää, Nils Aslak. 1971. *Terveisiä Lapista*. Helsinki: Otava.

— 1979a. *Helsing frå Sameland*, oversatt av Liv Hatle, Oslo: Pax.

— 1979b. "Samisk billedkunstorganisasjon dannet", pressemelding, arkiv Sámi Dáiddaguovddáš (heretter forkortet SDG), ut 1/79, 1979.

—1985. *Ruokto váimmus*, Guovdageaidnu: DAT.

Valkeapää, Nils-Aslak og Esa Kotilainen. 1988. *Beaivi, áhčážan*, Gouvdageidnu: DAT.

Vlaminck, Maurice de. 2003. "Discovery of African Art: 1906", *Primitivism and the Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Jack Flam og Miriam Deutch (red.). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, s. 27–29.

## W

Westman, Anna. 2005. "Den heliga trumman", *Efter förfädrarnas sed: Om samisk religion*, Åsa Viridi Kroik (red.), Stockholm: Boska – Föreningen för bevarande av samisk kultur och medisin, s. 59–73.

Wouthi, Stein Erik. 2002. "Erkjennelse", *Wouthi*, utstillingskatalog, Tromsø, s. 1.

## Z

Zayas, Marius de. 2003. "African Negro Art and Modern Art", *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Jack Flam og Miriam Deutch (red.), Berkeley/London: University of California Press, s. 92–99.



## 6.2 Internettkilder

<http://www.rollingstones.com/discog/index.php?v=so&a=1&id=116>

lest 14.02.2005.

[www.nrk.no/kanal/nrk\\_sami\\_radio/1.6284451](http://www.nrk.no/kanal/nrk_sami_radio/1.6284451)

lest 30.10. 2008

<http://www.pikene.no/Migration/pressemelding>

lest 01.12.2008.

<http://ruralreaders.net>

lest 01.12.2008.

[www.staoil.com/snohvit](http://www.staoil.com/snohvit)

lest 03.12.2008.

[www.uit.no/melkoya/bakgrunn/html/snohvit.htm](http://www.uit.no/melkoya/bakgrunn/html/snohvit.htm)

lest 03.12.2008.

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=19271&searchid=10225>

lest 04.12.2008.

<http://no.wikipedia.org/wiki/Smutthullet>

lest 04.12.2008.

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

lest 05.05.2010.

<http://www.sametinget.no/artikkel.aspx?Mid1=1&Aid=57&back=1>

lest 13.05.2010.

<http://www.pikene.no/company/about-us>

lest 15.05.2010.

[www.lovdato.no/cgi-wift/wiftldles?doc=/usr/www/lovdato/all/nl-20050617-085.html&dep=alle&kort+,+titt=finnmarksloven&](http://www.lovdato.no/cgi-wift/wiftldles?doc=/usr/www/lovdato/all/nl-20050617-085.html&dep=alle&kort+,+titt=finnmarksloven&)

lest 21.05.2010.

<http://statsbudsjettet.no/Statsbudsjettet-2009/Statsbudsjettet-fra-A-til-A/Nordomradene/>

lest 21.05.2010.

### 6.3 Upubliserte kilder

Gaup, Aage. 1980. "Litt om Samisk Kunstnergruppe i Masi", udatert, usignert skriv, arkiv Sámi Dáiddaguovddáš (SDG), ut/80.

Persen, Synnøve. 1978. "Søknad om økonomisk støtte til etablering av kollektivt verksted for samiske kunstnere", brev til Norsk Kulturråd 28. juli 1978, arkiv SDG, ut 1/78.

— 1979. Brev til Nordisk Sameråd, arkiv SDG, ut 2/79.

Sámi Dáidojoavku. Husmøteprotokoll 1979 -1983, privat arkiv.

SDS. 1979. "Etablering av Nordisk Samisk Kulturfond", brev til Nordisk Ministerråd signert Nils Aslak Valkeapää, 29. november 1979, arkiv SDG, ut 3/79.

— 1980. "Innkallelse til styremøte SDS", signert Synnøve Persen, 28. april 1980, arkiv SDG, ut 17/80.

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

Wouthi, Stein Erik. 2006. Skisse og prosjektbeskrivelse for prosjektet *Wouthi*, arkiv Original Film, Tromsø.

### 6.4 Samtaler og e-post

Telefonsamtale med Synnøve Persen 23.05.2005

Telefonsamtale med Aage Gaup 06.06.2005

E-post fra Maja Dunfjeld 14.04.2005.

Samtale med Aage Gaup 29. mai 2007

Samtale med Synnøve Persen 13. september 2007

Samtale med Stein Erik Wouthi 1. september 2007

Samtale med Kristin Tårnesvik 9. oktober 2007

E-post fra Jim Hamill, British Museum, 02.09.2008.

## 6.5 Bildeliste

### Forside og s. 123

Synnøve Persen: *Sone 8, I*, 2007-2009, olje på lerret, 60 x 60 cm. Sparebanken Nord-Norges kunststiftelse. Foto: Hanna H. Hansen.

Aage Gaup: *Gimme shelter*, 2004, kleberstein, limtre og kryssfiner. Skulptur H. 60, B. 100, D. 40 cm. Lite treobjekt H. 31, B. 104, D. 42 cm. Stort treobjekt H. 41, B. 188, D. 51 cm. k.e. Fra utstilling i Tromsø Kunstforening 2004. Foto: Ola Røe.

Stein Erik Wouthi: Stein Erik Wouthi: Triptyk og sarkofag fra Stein Erik Wouthis prosjekt *Wouthi* på Sámi Dáiddaguovddáš i Karasjok 2004. Foto: Original Film.

Kristin Tårnesvik: *Eldorado*, 2007, fotografi, 59 x 84 cm. Jussbiblioteket, Teorifagbygget, Hus 3, Universitetet i Tromsø. Gjengitt fra digital fil mottatt fra kunstneren.

### Kapittel 1

**1.2** Synnøve Persen: Utsnitt fra utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, meisling i lecastein 60 x 200 cm. Foto: Hanna H. Hansen.

**1.2.1** Aage Gaup: Utsnitt fra utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, meisling i lecastein, 120 x 180 cm. Foto: Hanna H. Hansen.

**1.2.2** Maja Dunfjeld: Utsnitt fra utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, billedvev, 80 x 400 cm. Foto: Hanna H. Hansen.

Josef Halse: Utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, relieff i tre på lecavegg, 240 x 300 cm. Foto: Hanna H. Hansen.

Ingunn Utsi: Utsmykking i Láhpoluoppal 1980, meisling i lecastein, 150 x 180 cm. Foto: Hanna H. Hansen.

**1.2.3** Aage Gaup: Utsnitt fra utsmykking i Láhpoluoppal, 1980, meisling i lecastein, 120 x 300 cm. Foto: Hanna H. Hansen.

### Kapittel 2

**2.2** Forside på katalog *Mázejoavku*, Samisk Kunstnergruppes jubileumsutstilling 2004/2005. Foto: Ola Røe.

**2.2.2** Trygve Lund Guttormsen: *Eahket (kveld)*, 1979, linoleumssnitt 43 x 28,5 cm. SVD. Foto: Hanna H. Hansen

**2.2.3** Forside på katalog til Samisk Kunstnergruppes utstilling 1979. Illustrasjon: Aage Gaup.

Britta Marakatt: Uten tittel, 1978, akvarell 20 x 29,5 cm. SVD. Foto: Hanna H. Hansen.

**2.2.4** Aage Gaup: *Duoddar I*, 1979, olje på papir, 41,5 x 60 cm. SVD. Foto: Hanna H. Hansen.

Berit Marit Hætta: *Ravdna Suov'dne noaddin*, 1979, blyant på papir, 21 x 16 cm. SVD. Foto: Hanna H. Hansen.

**2.2.5** Synnøve Persen: *Skábma*, 1979, olje på lerret, 64,5 x 64,5 cm. SVD. Foto: Hanna H. Hansen.

Hans Ragnar Mathisen: *Sálašvaggis*, 1979, litografi, 38 x 51,5 cm. SVD. Foto: Hanna H. Hansen.

### **Kapittel 3**

**3.2.1** Aage Gaup under arbeidet med *Linjer* i IFK-galleriet i Trondheim 1976. Foto: utlånt fra Aage Gaups private arkiv.

**3.2.4** Aage Gaup: *Bønnehus for Sarajevo*, 1994, furutre, H. 500, B. 232, D. 231 cm. SVD, Karasjok. Foto: Hanna H. Hansen.

**3.3.3** Synnøve Persen: *Vuolláneamin symbola/Dalende symbol*, 1984, olje på lerret, 25 x 25 cm. Sør Trøndelag fylkeskommune. Foto: Roar Øhlander.

Synnøve Persen: *Luotkos eatnamat VIII/Eruptivt landskap VIII*, 1995, olje på lerret, 25 x 25 cm. p.e. Foto: Kjell Ove Storvik.

**3.4.1** Stein Erik Wouthi: Uten tittel, 2002, rødoker og skinnolje på elgskinn og treramme, 145 x 85 cm. Foto: Bjørn Joachimsen.

**3.5.2** Kristin Tårnesvik: Collage av postkort fra *Min Paradis*, 2003. Collage mottatt som digital fil fra kunstneren.

**3.5.3** Kristin Tårnesvik synger på finsk karaokebar som del av prosjektet *Suomi dancing*, 2004. Fotografi mottatt som digital fil fra kunstneren.

Kristin Tårnesvik: Fotografi fra prosjektet *Suomi dancing*, 2004. Fotografi mottatt som digital fil fra kunstneren.

**3.5.5** Kristin Tårnesvik: Fra *Mein Kampf – Unsere Freiheit*, stillbilde fra filmen *Laila* 1929. Norsk kulturråd. Fotografi på digital fil mottatt fra kunstneren.

Kristin Tårnesvik: *Lieber lapp, how much?*, 2005. Fotografi mottatt som digital fil fra kunstneren.

#### **Kapittel 4**

- 4.1** Aage Gaup: *Gimme shelter*, 2004, kleberstein og limtre, H. 60, B. 100, D. 40 cm, k.e. Fra utstilling i Karasjok 2004. Foto: Hanna H. Hansen.

Aage Gaup: *Gimme shelter*, 2004, kleberstein, limtre og kryssfiner. Skulptur H. 60, B. 100, D. 40 cm. Lite treobjekt H. 31, B. 104, D. 42 cm. Stort treobjekt H. 41, B. 188, D. 51 cm. k.e. Fra utstilling i Tromsø Kunstforening 2004. Foto: Ola Røe.

- 4.1.1** Aage Gaup: *Gimme shelter*, 2004. Fra utstilling i Sogn og Fordane Kunstmuseum 2005. Foto: Aage Gaup.

- 4.1.3** André Derain: *Homme accroupi*, 2007, kalkstein, H. 33 cm. Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien.

- 4.1.4** *Xochipilli*, steinskulptur fra Aztekerkulturen i Mexico. Kunstner ukjent. Datering ca. 1300 -1521, H. 55cm. The Trustees of the British Museum, London.

- 4.1.5** Alfred Barr: *The Development of Abstract Art*, 1936. Diagram på smussomslaget til utstillingskatalog, Museum of Modern Art til utstillinga *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936.

- 4.2** Synnøve Persen: *Labyrint I*, 2009, olje på lerret, 170 x 170 cm. Sametingets innkjøpskomite, Karasjok. Foto: Kjell Ove Storvik.

Synnøve Persen: *Labyrint II*, 2009, olje på lerret, 170 x 170 cm. Sametingets administrasjon, Karasjok. Foto: Kjell Ove Storvik.

- 4.2.1** Synnøve Persen: *Labyrint III*, 2008-2009, olje på lerret, 170 x 170 cm. k. e. Foto: Hanna H. Hansen

Synnøve Persen: *Sone 8,I* og *Sone 8,II*, 2007-2009, olje på lerret, 60 x 60 cm x 2. Sparebanken Nord-Norges kunststiftelse. Foto: Hanna H. Hansen

Synnøve Persen: *Vertigo I* og *Vertigo II*, 2008, olje på lerret 150 x 150 cm. k. e. Foto: Hanna H. Hansen.

Synnøve Persen: *Skjør morgen I*, 2007-2008, olje på lerret, 100 x 100 cm, k. e. *Skjør morgen II*, 2007-2008, 100 x 100 cm, k. e. *Skjør morgen III*, 2007-2008, olje på lerret 100 x 100 cm. Sparebanken Nord-Norges Kunststiftelse. Foto: Kjell Ove Storvik.

**4.2.3** Synnøve Persen: *Ekko*, 2008-2009, olje på lerret, 25 x 25 cm. k. e. Foto: Hanna H. Hansen

Synnøve Persen: *Siriss*, 2008, olje på lerret, 25 x 25 cm. p. e. Foto: Hanna H. Hansen

Synnøve Persen: *Vivace*, 2009, olje på lerret, 25 x 25 cm. k. e. Foto: Hanna H. Hansen.

Anna-Eva Bergman: *Cap Noir/Sort klippe*, 1977, tempera og metallfolie på plate, 73 x 54 cm. Nordnorsk kunstmuseum, Tromsø.

**4.2.5** Agnes Martin: *Red Bird*, 1964, farget blekk og blyant på papir, 31,5 x 30,4 cm. Museum of Modern Art, New York.

**4.3** Stein Erik Wouthi: Stein Erik Wouthi: Triptyk og sarkofag fra Stein Erik Wouthis prosjekt *Wouthi* på Sámi Dáiddaguovddáš i Karasjok 2004. Foto: Original Film.

**4.3.1** Stein Erik Wouthi: Uten tittel, 2002, rødoker og skinnolje på elgskinn og treramme, 145 x 86 cm. Fra prosjektet *Wouthi* 2002 i Tromsø. Foto: Bjørn Joachimsen.

**4.3.2** Stein Erik Wouthi: Uten tittel, 2002, rødoker og skinnolje på elgskinn og treramme, 145 x 86 cm. Fra prosjektet *Wouthi* 2002 i Tromsø. Foto: Bjørn Joachimsen.

**4.3.3** Stillbilde fra filmen *Wouthi*, Karasjok 2004. Foto: Original Film.

**4.3.5** Tre bilder som viser elementer i installasjon i prosjektet *Wouthi*, 2007. Foto: Stein Erik Wouthi. Mottatt som digital fil fra Original Film

**4.3.9** Marcel Duchamp: *Fountain*, 1917. Foto: Alfred Stieglitz.

**4.4** Kristin Tårnesvik: *Eldorado*, 2007, fotografi, 59 x 84 cm. Jussbiblioteket, Teorifagbygget, Hus 3, Universitetet i Tromsø. Gjengitt fra digital fil mottatt fra kunstneren.

Kristin Tårnesvik: *Gi gass*, 2007, fotografi, 59 x 84 cm. Jussbiblioteket, Teorifagbygget, Hus 3, Universitetet i Tromsø. Gjengitt fra digital fil mottatt fra kunstneren.

Kristin Tårnesvik: *Alltid beredt*, 2007, fotografi 59 x 84 cm. Jussbiblioteket, Teorifagbygget, Hus 3, Universitetet i Tromsø. Gjengitt fra digital fil mottatt fra kunstneren.

**4.4.1** Kristin Tårnesvik: Uten tittel, 2007, fotografi 59 x 84 cm. Jussbiblioteket, Teorifagbygget, Hus 3, Universitetet i Tromsø. Gjengitt fra digital fil mottatt fra kunstneren.

Kristin Tårnesvik: *We don't have much experience with oil companies and we never understood authorities*, 2007, fotografi, 59 x 84 cm. Jussbiblioteket, Teorifagbygget, Hus 3, Universitetet i Tromsø. Gjengitt fra digital fil mottatt fra kunstneren.

**4.4.2** Kristin Tårnesvik: *Smutthullet*, 2007, fotografi, 84 x 59 cm. Jussbiblioteket, Teorifagbygget, Hus 3, Universitetet i Tromsø. Gjengitt fra digital fil mottatt fra kunstneren.

Lothar Baumgarten: fra *El Dorado – Gran Sabana*, 1977 – 1985. Fotografi.

**4.4.3** Joseph Mallord William Turner: *Peace – Burial at sea*, 1842, olje på lerret, 87 x 86,5 cm. Tate Gallery, London

**4.4.4** Ed Ruscha: *Flying A., Kingman, Arizona*. Fra *Twentysix Gasoline Stations*, 1963. Tate, London.

**4.4.7** Edward Hopper: *Nighthawks*, 1942, olje på lerret, 84,1 x 152,4 cm. The Art Institute of Chicago; Friends of American Art Collection.

**4.4.8** Martha Rosler: fra *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974, 45 svarthvitt fotografier montert på 24 plater, hver på 25 x 56 cm.