

SAMISK KUNST

OG NORSK KUNSTHISTORIE

DELVISE FORBINDELSER

MONICA GRINI



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

Samisk kunst og norsk kunsthistorie

Delvise forbindelser

Monica Grini



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

Published by
Stockholm University Press
Stockholm University
SE-106 91 Stockholm, Sweden
www.stockholmuniversitypress.se

Text © The Author 2021

License CC BY-NC

Note: Some illustrations included is shared with a different license, see notes in captions.

Supporting Agency (funding): Publiseringsfondet, UiT Norges arktiske universitet, og Institutt for språk og kultur, UiT Norges arktiske universitet

First published 2021

Cover image: Iver Jåks, *Hirbmadaš – vai? / Enorm – hva?* 1992

Foto: Frode Larsen / Nasjonalmuseet. © Iver Jåks / BONO, Oslo, 2021.

Kunstverk gjengitt etter tillatelse fra BONO (Billedkunst Opphavsrett i Norge) omfattes ikke av bokens lisens

Cover designed by Christina Lenz, Stockholm University Press

Stockholm Studies in Culture and Aesthetics (Online) ISSN: 2002-3227

ISBN (Paperback): 978-91-7635-155-0

ISBN (PDF): 978-91-7635-152-9

ISBN (EPUB): 978-91-7635-153-6

ISBN (Mobi): 978-91-7635-154-3

DOI: <http://doi.org/10.16993/bbm>

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International Public License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA. This license allows sharing and copying any part of the work for personal use, providing author attribution is clearly stated. This license prohibits commercial use of the material.

Suggested citation:

Grini, M. 2021. *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bbm>



To read the free, open access version of this book online, visit <http://doi.org/10.16993/bbm> or scan this QR code with your mobile device.

Stockholm Studies in Culture and Aesthetics

Stockholm Studies in Culture and Aesthetics (SiCA) (ISSN 2002-3227) is a peer-reviewed series of monographs and edited volumes published by Stockholm University Press. SiCA strives to provide a broad forum for research on culture and aesthetics, including the disciplines of Art History, Heritage Studies, Curating Art, History of Ideas, Literary Studies, Musicology, and Performance and Dance Studies.

In terms of subjects and methods, the orientation is wide: critical theory, cultural studies and historiography, modernism and modernity, materiality and mediality, performativity and visual culture, children's literature and children's theatre, queer and gender studies.

It is the ambition of SiCA to place equally high demands on the academic quality of the manuscripts it accepts as those applied by refereed international journals and academic publishers of a similar orientation. SiCA accepts manuscripts in English, Swedish, Danish, and Norwegian.

Editorial Board

Frida Beckman, Professor of Literature at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University

Jaqueline Berndt, Professor of Japanese Language and Culture at the Department of Asian, Middle Eastern and Turkish Studies, Stockholm University

Jørgen Bruhn, Professor of Comparative Literature at the Centre for Intermedial and Multimodal Studies at Linnaeus University in Växjö

Anna Cullhed, Professor of Literature at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University

Karin Dirke, Associate Professor of History of Ideas at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University

Johanna Ethnersson Pontara, Associate Professor of Musicology at the Department of Culture and Aesthetics at Stockholm University

Jacob Lund, Associate Professor of Aesthetics and Culture at the School of Communication and Culture, Aarhus University
Catharina Nolin, Associate Professor of Art History at the Department of Culture and Aesthetics at Stockholm University
Sonya Petersson (coordination and communication), PhD Art History, Research Officer at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University
Meike Wagner (chairperson), Professor of Theatre Studies at the Department of Culture and Aesthetics at Stockholm University

Titles in the series

1. Rosenberg, T. 2016. *Don't Be Quiet, Start a Riot! Essays on Feminism and Performance*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/baf>. License: CC BY 4.0
2. Lennon, J. & Nilsson, M. (eds.) 2017. *Working-Class Literature(s): Historical and International Perspectives*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bam>. License: CC BY 4.0
3. Tessing Schneider, M. & Tatlow, R. (eds.) 2018. *Mozart's La clemenza di Tito: A Reappraisal*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/ban>. License: CC BY 4.0
4. Petersson, S., Johansson, C., Holdar, M. & Callahan, S. (eds.) 2018. *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/baq>. License: CC BY 4.0
5. Hayden, H. 2018. *Modernism as Institution: On the Establishment of an Aesthetic and Historiographic Paradigm*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bar>. License: CC BY 4.0
6. Lennon, J. and Nilsson, M. (eds.) 2020. *Working-Class Literature(s): Historical and International Perspectives. Volume 2*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbf>. License: CC BY 4.0

7. Petersson, S. (ed.) 2021. *Digital Human Sciences: New Objects—New Approaches*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbk>. License: CC BY 4.0
8. Jonsson, H., Berg, L., Edfeldt, C., and Jansson, B. G. (eds.) 2021. *Narratives Crossing Borders: The Dynamics of Cultural Interaction*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbj>. License: CC BY 4.0
9. Grini, M. 2021. *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bbm>. License: CC BY-NC 4.0

Peer Review Policies

Guidelines for peer review

Stockholm University Press ensures that all book publications are peer-reviewed. Each proposal submitted to the Press will be sent to a dedicated Editorial Board of experts in the subject area for evaluation. The full manuscript will be reviewed by chapter or as a whole by two external and independent experts.

A complete description of Stockholm University Press' peer-review policies can be found on the website: <http://www.stockholmuniversitypress.se/site/peer-review-policies/>

The Editorial Board of Stockholm Studies in Culture and Aesthetics applied a double-blind review during manuscript assessment. The Board expresses its sincere gratitude towards all researchers involved in this project.

Recognition for reviewers

Stockholm University Press and the Editorial Board would like to extend a special thanks to the reviewers, who contributed to the process of editing this book, for their work and time spent on reviewing the manuscript of this book.





Täällä on ollut kirkkoja,
mutta nekin ovat hävinneet;
joka on ollut kirkon paikalla,
se on nyt metsä ja niemi;
mutta joskus on ollut
kirkkoja, jotka ovat
jääneet jälkeksi.
Joka on ollut kirkon
paikalla, se on nyt metsä
ja niemi.



SCANDIA
EST OMNIS DIVISA IN PARTES TRES
QUARUM VNAM INCOLVNT Lappi
ALLIAM lappalaiset, TERTIAM, QUI
FINSKORVM LINGVA sápmi, NOSTRA VOCAT APELLANTVR
DE Bello Scandico

Scandian historia
Tut lat perden diipattat,
Olm mälä, perä, perä,
Vierä vieri, vierä vieri,
Derna dahn, asten oikela!
Derna dahn, rati raitta!
Et lat dahn dahn,
Et lat dahn dahn, dahn dahn
Dahn dahn dahn dahn.

Ruqis jakka, attä gaff, alla hegninis

Sami dahn dahn dahn!

Innhold

Liste over illustrasjoner xiii

Forord xvii

Kapittel 1: Innledning 1

Bakgrunn og problemstilling 5

Begreper “i vorden”: Inskripsjonsprosesser og materialiseringer 6

Produksjon av fag og forskning 9

Søk og navngivning 12

Oversettelser og etikk: *Duodji, dáidda* og kunnskapssystem i bevegelse 14

Bokens kapitler 19

Sluttnoter 22

Kapittel 2: Noe å samles om: Det nasjonale paradigmet 27

Nasjonsbygging og kunsthistorie i Norge 29

Å gjøre “den Andre”: Samisk materiale som “ethnographica” 44

Samisk synliggjøring: Kunst og institusjonsbygging 56

Sluttnoter 77

Kapittel 3: Samtidige museumsframstillinger i hovedstaden 95

Nasjonalgalleriet 96

Kunstindustrimuseet 98

Kulturhistorisk museum 100

Norsk Folkemuseum 107

Kontekstens betydning: De Samiske Samlinger 112

En “god og representativ formidling av samisk kultur”? 115

Sluttnoter 117

Kapittel 4: Et unntak i en unntakstilstand: Harry Fett og “Finnmarksviddens kunst” 125

Biografisk bakgrunn og øvrig forfatterskap 126

Finnmarksviddens kunst 132

“Det var mørke og høst, men også varme over sinnet”	145
Publikasjons- og resepsjonshistorie	148
“Finnmarksviddens kunst” i <i>Møte mellom tid og sted</i>	150
Fellesskap som ikke vil stå stille for sine portrett	155
Sluttnoter	156

Kapittel 5: Innskrivninger i “norsk kunsthistorie” og ansatser til “samisk kunsthistorie”

Nasjonalmuseet 2010–2016: “Ikke skilt ut som en egen kategori”	170
Nasjonalmuseet 2018: “Styrker samlingen av samisk kunst”	172
I oversiktsverk over norsk kunsthistorie	175
I oversiktsverk over norsk samtidskunst	184
Momenter til samisk kunsthistorie	199
Enten-eller, men sjelden både-og	207
Sluttnoter	210

Kapittel 6: Samisk kunst som “global kunst”

Fremstillinger av “primitiv kunst”	226
Global sirkulasjon, globale samlinger	234
Ekskluderingsstrukturer og (de)kolonial motstand	237
Globalisert urfolkskunst	241
Sluttnoter	248

Etterord: Muliggjøringens kunst(historie)

Sluttnoter	264
------------	-----

Liste over illustrasjoner

Dekke

Coverbilde: Iver Jåks, *Hirbmadaš – vai? / Enorm – hva?* 1992. Foto: Frode Larsen/ Nasjonalmuseet. © Iver Jåks / BONO, Oslo, 2021.

Forsatsblad: Hans Ragnar Mathisen/Elle-Hánsa/Keviselie, *Sábmi*, 1974. Foto: Børre Høstland/ Nasjonalmuseet. © Hans Ragnar Mathisen / BONO, Oslo, 2021. viii

Figur

1. Britta Marakatt-Labba, *Historjá / Historien* (detalj), 2007. Foto: Cathrine Wang / KORO. © Britta Marakatt-Labba / BONO, Oslo, 2021. 2
2. Adolph Tidemand, *Fantikerna*, 1866. Foto: Hans Thorwid / Nationalmuseum. CC BY-NC-ND. 2
3. *Ládjogahpir / Hornlue*, Karasjok. Foto: Haakon M. Harriss / Norsk Folkemuseum. CC BY-NC-ND. 4
4. Oddmund Kristiansen, *Sort rektangel*, 1959. Foto: Nasjonalmuseet. © Oddmund Kristiansen / BONO, Oslo, 2021. 12
5. Adolph Tidemand, *Haugianerne*, 1848. Foto: Jacques Lathion / Nasjonalmuseet. CC BY. 37
6. Fra Jens Otterbech, *Kulturverdier hos Norges Finner*, 1920. CC BY-NC-ND. 51
7. John Savio, *Cinadan sápmelas / Same i festdrakt*, mellom 1928 og 1934. Foto: Nasjonalmuseet. CC BY. 63
8. Iver Jåks, *Ipmiliid dánsa / Gudenæs dans*, 1972. Sámiid Vuorká-Dávvirat / De Samiske Samlinger. Foto: Monica Grini. © Iver Jåks / BONO, Oslo, 2021. 65
9. Synnøve Persen, *Sámi leavga / Utkast til samisk flagg*, 1978. Foto: Anne-Lise Reinsfelt / Norsk Folkemuseum. © Synnøve Persen / BONO, Oslo, 2021. 70

10. Hans Ragnar Mathisen/Elle-Hánsa/Keviselie, *Plakat til utstilling med Sámi Dáidujoavku / Samisk kunstnergruppe*, Galleri Alana, Oslo, 1978. © Hans Ragnar Mathisen / BONO, Oslo, 2021. 71
11. Installasjon i utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum, 2019. Foto: Monica Grini. CC BY-NC-ND. 103
12. Installasjon, *Den Forbudte Salong*, i utstillingen *Ja, vi elsker frihet*, Kulturhistorisk museum, 2014. Foto: Monica Grini. CC BY-NC-ND. 104
13. Fra Johannes Schefferus, *Lapponia*, 1673. Falt i det fri/Public Domain. 133
14. & 15. Knud Leem, forberedende skisser fra manuskript til *Beskrivelse over Finmarkens Lapper, deres Tungemaal, Levemaade og forrige Afgudsdyrkelse*, 1767. (Ms.fol. 1485, Nasjonalbiblioteket, Oslo). Falt i det fri/Public Domain. 135
16. Nils Nilsson Skum, *1900års bilder*. Foto: Bukowski. CC BY-NC-ND. 139
17. John Savio, *Okta/Alene*, mellom 1928 og 1934. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet. CC BY. 141
18. Fra Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, 1555. Falt i det fri/Public Domain. 153
19. Joar Nango, *Rákkas 1–4*. Samarbeid med duojár Katarina Spiik Skum. Verket inneholder blant annet fargetrykk på bomull med illustrasjoner fra det ferdige manuskriptet til Knud Leem, *Beskrivelse over Finmarkens Lapper*. (Ms.4 Thottske samling nr. 1736, Det Kongelige Bibliotek, København). Installasjonsfoto fra Festspillutstillingen 2020, Bergen Kunsthall. Foto: Thor Brødreskift. CC BY-NC-ND. 154
20. Máret Anne Sara, *Pile o' Sápmi Supreme*, 2017. Foto: Annar Bjørgli. Nasjonalmuseet. © Máret Anne Sara / BONO, Oslo, 2021. 173
21. Geir Tore Holm, *The Pathfinder*, installasjonsfoto fra Galleri Struts, 1997. © Geir Tore Holm / BONO, Oslo, 2021. 187
22. Iver Jåks, *Offerstøtte II*, 1996. Foto: Annar Bjørgli / Nasjonalmuseet. © Iver Jåks / BONO, Oslo, 2021. 189
23. Hans Ragnar Mathisen/Elle-Hánsa/Keviselie, *Duššas doarrun / Strid*, 1994–1995. © Hans Ragnar Mathisen / BONO, Oslo, 2021. 193

24. Geir Tore Holm), *Oðða leauga (luomi, jokna, sarrit) / Nytt flagg (multer, tyttebær, blåbær)*, 2004. © Geir Tore Holm / BONO, Oslo, 2021. 195
25. Aslaug Juliussen, *ČoarveLáhkkít / HornKjede* (detalj), 2006. I bakgrunnen ses *Oktavuodát / Forbindelser*, 2006. Fra utstillingen *Skjæringspunkter*, Nordnorsk Kunstmuseum, 2018. Foto: Monica Grini. © Aslaug Juliussen / BONO, Oslo, 2021. 196
26. Synnøve Persen, *My sunrise*, 2014. Foto: Kjell Ove Storvik. © Synnøve Persen / BONO, Oslo, 2021. 197
27. Kåre Kivijärvi, *Per Hætta med selvportrett*, Karasjok, 1964. Foto: Nordnorsk Kunstmuseum. © Kåre Kivijärvi / BONO, Oslo, 2021. 201
28. Hylleliste, *Áloálbmotčoakkáldat / Urfolksrommet*, Universitetsbiblioteket, UiT Norges arktiske universitet. Foto: Monica Grini. CC BY-NC-ND. 224
29. Fra *Áloálbmotčoakkáldat / Urfolksrommet*, Universitetsbiblioteket, UiT Norges arktiske universitet. Foto: Monica Grini. CC BY-NC-ND. 225
30. Joar Nango, *European Everything*, diverse dokumentasjonsfoto, Documenta 14, Athen og Kassel, 2017. CC BY-NC-ND. 260

Forord

Boken diskuterer hvordan kunsthistoriefaget i Norge har bidratt til nasjonsbygging og i definisjonen av nasjonal kunst, og spør hvilken rolle samiske forhold har hatt mulighet til å spille innenfor et slikt rammeverk. Det handler altså om fremstillinger av samiske og norske kunsthistorier i et langt historisk perspektiv, men også om strukturer som preger kunsthistorie som fortelling, fag, institusjon og praksis mer generelt. En av konklusjonene er at faget i stor grad har bidratt til historien om Norge som en monokulturell enhet og at samiske tema, aktører, praksiser og kunnskapsfelt er blitt definert ut av fagets paradigmatisk fortellinger.

Arbeidet bygger på doktorgradsavhandlingen *Samisk kunst i norsk kunsthistorie: historiografiske riss*, som jeg disputerte på ved UiT Norges arktiske universitet i 2016. I 2017, ble samiske tema synliggjort i forbindelse med Tråante, feiringen av 100-årsjubileet for det første fellessamiske landsmøtet. Fokuset ble opprettholdt året etter, med markeringene av det var 40 år siden Folkeaksjonen mot utbygging av Alta-Kautokeinovassdraget. En aksjon som ledet frem mot opprettelsen av Sametinget og mot Norges ratifisering av ILO-konvensjonen om urfolks rettigheter. I etterkant av markeringene spurte flere sentrale aktører i kunstfeltet hvorfor ikke spørsmål om samisk representasjon i nasjonale kunstsammenhenger var blitt satt på dagsorden tidligere. Denne boken kan ses som svar på slike spørsmål. For det første viser den at de gjentatte ganger har vært på agendaen, eller blitt forsøkt satt på agendaen, til ulike tider og av ulike aktører, men den viser også noen mekanismer som kan bidra til å forklare slike blindsoner og hvorfor spørsmålene stadig stilles.

Jeg har forsøkt å bygge senere års hendelser inn i boken. I tillegg er manuset revidert og oppdatert etter dialog og refleksjon med ulike aktører i etterkant av publiseringen av doktorgradsavhandlingen. Utallige samtaler og erfaringer har vært utslagsgivende for valg som er tatt. Uten at alt og alle kan nevnes, vil jeg rette særlig takk til Sámi allaskuvla, RiddoDuottarMuseat og Nasjonalmuseet for tilrettelegging av dialog

med ansatte og publikum. Stor takk også til Bjørn Ola Tafjord, Nils Oskal, Håkan Rydving, Synnøve Persen, Hans Ragnar Mathisen (Elle Hånsa/Keviselie), Aslaug Juliussen, Geir Tore Holm, Torun Pettersen, Randi Godø, Stina Högvist, Jan Erik Lundström, Elin Haugdal, Hanne Hammer Stien, Charis Gullickson, Hanna Horsberg Hansen, Ingeborg Høvik, Irene Snarby, Svein Aamold, Rognald Heiseldal Bergesen, Stephane von Spreter, Mathias Danbolt, Charlotte Bydler, Mårten Snickare, Dan Karlholm, Jelena Porsanger, Anne May Olli, Kristoffer Dolmen, Anders Henriksen, Kåre Balto, Siv Ellen Kraft, Geir Grenersen og Siv Rasmussen for dialog i arbeidet med revideringen av manus.

Takk til Sofie Wennström og Christina Lenz ved Stockholms universitetsforlag for god oppfølging og til Per Pippin Aspaas ved Universitetsbiblioteket i Tromsø for å ha tatt initiativet til utgivelsen.

Tromsø, januar 2021,
Monica Grini

Kapittel 1: Innledning

Første bilde: En kirke står i brann. Kirkespiret er knekt. Opprørte folkemasser beveger seg over landskapet og flankerer kirken på begge sider. Flere er utrustet med kjepper eller stokker. I forsamlingen er det både kvinner og menn. Noen av skikkelsene bærer stjerneluer, mens andre har på seg hornluer. Hornluene avtegner seg karakteristisk mot horisonten i rødt, blått eller sort, og kan kanskje si noe om kvinnenes status som koner eller enker. På marken foran kirken ligger en prest, helt utslått. Den sorte kappen brer seg utover den hvite flaten og korset på brystet er fremtredende.

Andre bilde: En gruppe mennesker er samlet i et gammelt tømmerhus, i en røykstue der en ljore slipper litt lys gjennom taket. Det er en eksaltert, fortettet stemning i rommet. En mann holder en bok høyt hevet og peker på noe i den. Det han gjør, eller ordene han utsier, har utløst reaksjoner. En kvinne er slått mot bakken. Hun ligger med hodet ned, støtter pannen mot underarmen, mens fingrene sprer seg utover de hvite sidene i boken som er gått i gulvet med henne. En eldre kvinne strekker en hånd ned mot den avsvimte, og gjør en beskyttende bevegelse med den andre. Som for å skjerme seg mot et plutselig lys. Det er flere som verner seg mot lyset eller omfavner hverandre, mens andre har en ro som kan virke både stoisk og agitert.

Den første scenen beskriver et fragment fra Britta Marakatt-Labbas 24 meter lange broderifrise, *Historjá*, et verk jeg møter nesten daglig på min arbeidsplass ved UiT Norges arktiske universitet, tidligere Universitetet i Tromsø. Frisen ble ferdigstilt i 2007 på oppdrag for Kunst i offentlige rom (KORO), en institusjon underlagt Kulturdepartementet i Norge. Verket er montert i synshøyde på den buede veggen i Solhallen, som jeg gjerne passerer på vei til kantinen – ofte stopper jeg opp og

Hvordan referere:

Grini, M. 2021. *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Pp. 1–26. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bbm.a>. Lisens: CC BY-NC



Fig. 1. Britta Marakatt-Labba, *Historjál/Historien* (detalj), 2007. Foto: Cathrine Wang / KORO. © Britta Marakatt-Labba / BONO, Oslo, 2021.



Fig. 2. Adolph Tidemand, *Fantikerna*, 1866. Foto: Hans Thorwid / Nationalmuseum. CC BY-NC-ND.

studerer detaljene. Verket er langt, men det er ikke høyt, kun 40 cm. Til tross for at det er et storslått arbeid virker det aldri monumentalt, det inviterer ikke til et distansert blikk.

Ikke alt kan tas inn i et sveip, man må gå nærmere, stanse, og betrakte fremstillingen fragmentert. Over linkledet materialiserer broderte sting og applikerte tekstilformer samisk hverdagsliv, mytologi, historie, kosmologi og landskap.

Den andre scenen er annerledes. Den kan man ta inn på avstand, få overblikk over hele fremstillingen, før man går nærmere og undersøker detaljene. Bildet, vekselvis titulert *Fanatikerne* eller *Fanatikere*, er stort, 136 x 178 cm. Det er et oljemaleri laget av Adolph Tidemand (1814–1871), ferdigstilt i 1866. Dette verket har jeg ikke vært i like direkte kontakt med som Marakatt-Labbas verk. Det befinner seg i Stockholm, i Sveriges Nationalmuseum, der det sjelden er utstilt. Tidemand laget også flere forberedende skisser og komposisjonsstudier, vel så virkningsfulle som det ferdige verket. Disse befinner seg ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo, men er heller ikke ofte utstilt.

Mer enn hundre år, over tusen kilometer, og ulike territoriale- og identitetsbaserte avgrensninger skiller de to verkene. Til sammen illustrere de friksjoner, forbindelser og forgreninger i møter mellom materiale, aktører, hendelser, praksiser og fortellinger som på ulike måter defineres som samiske og norske i tid og rom, slik danner de to scenene innfallsvinkler til tema som skal diskuteres videre i boken.

Til tross for forskjellene er det berøringspunkter mellom arbeidene. Også i Stockholms-verket skimtes en hornlue, en *ládjogahpir* eller *čo-arvegahpir*, som er de mest brukte nordsamiske betegnelsene.¹ Begge scenene inkluderer flere markører for kjønn, status, kulturell identitet og geografisk tilhørighet. Tidemands verk omtales gjerne som en folkelivsskildring, en sjanger han er kjent for, og som mange forbinder med bilder som eksempelvis *Haugianerne* fra 1848. Forskjellen mellom *Fanatikerne* og Tidemands øvrige folkelivsskildringer er at dette ikke bare inkluderer skikkelser ikledd bondedrakter fra sørlige deler av landet, slik hans øvrige bilder gjerne gjør, det siterer også samiske drakter, både fra nordsamiske og sørsamiske områder. De to scenene kan dessuten, implisitt eller eksplisitt, knyttes opp mot den svært dramatiske hendelsen i samisk og norsk historie som i dag er kjent som Kautokeino-opprøret.

Kautokeino er i de eldste skriftlige kildene betegnet som en samisk *siida*, en sammenslutning av reineiere som utøver reindrift i fellesskap i større eller mindre geografiske områder.² Fra slutten av 1600-tallet etablerte svenske myndigheter noen statlige forvaltningsinstitusjoner her, samt pastorat med eget kirkebygg og fastboende prest.³ Området kom inn under norsk forvaltning med grensetraktaten fra 1751, først som en del av det danske eneveldet, og etter 1814 som en del av den norske



Fig. 3. *Ládjogahpir/Hornlue*, Karasjok. Foto: Haakon M. Harriss / Norsk Folkemuseum. CC BY-NC-ND.

nasjonalstaten.⁴ Etter overdragelsen og frem til midten av 1800-tallet var Kautokeinosamfunnet i større grad overlatt til seg selv, det ble ikke lenger holdt rettsmøter her og det var ikke bofast prest i området.⁵ I 1843 ble det imidlertid gitt bevilgning til å drive gjestgiveri og land-

handel med brennevinssalg, og etterhvert kom det igjen bofast prest. Presten var det norske storsamfunnets forlengede arm, med ansvar for undervisning og en rekke andre oppgaver. Mens tidligere lensmenn hadde vært lokale fastboende samer, ble det nå ansatt en lensmann utenifra, han kom fra Sverige og var dømt for forsømmelse av arbeidet der.⁶

Re-etableringen av Kautokeino som knutepunkt med en hierarkisk struktur av embedsmenn og handelsborgerskap kan ses som et forsøk fra norske myndigheter på å “innlemme vidda i Norge”, i tråd med en begynnende fornorskingspolitikk.⁷ Dette kan ses som bakteppe for at en gruppe reindriftssamer stormet bygda og satte handelshuset i brann i morgentimene den 8. november i 1852. Kjøpmannen og lensmannen ble drept, mens presten og andre personer som befant seg i bygda ble hold fanget, pisket og slått. Etterhvert ble opprørerne overmannet av folk fra bygda Ávžži og andre som hadde kommet seg unna, og de ble senere ført til rettergang i Alta. Tre av deltakerne døde før eller under rettssaken, fem ble dømt til døden, hvorav to av dødsdommene ble fullbyrdet. Mange ble idømt livsvarig straffarbeid og flere døde i fengsel. Reinflokker ble konfiskert av staten, noe som fikk store økonomiske konsekvenser for de etterlatte og deres barn.⁸

Bakgrunnen for opprøret er komplisert og sammensatt, og må ses i lys av økonomiske, politiske, religiøse og individuelle forhold. De fleste av opprørerne tilhørte vekkelsesbevegelsen som oppstod rundt den svensk-samiske presten Lars Levi Læstadius (1800–1861), men sosial undertrykking, økonomisk utbytting og problemer brennevinssalget førte med seg, samt en tiltagende assimileringsspolitikk, må også tillegges forklaring. Disse forholdene kan neppe betraktes adskilt og tidens læstadianske bevegelse kan ses som ansats til senere samisk politisk organisering.⁹ I tillegg var området en brikke i stormaktspolitikken. Norge var i union med Sverige i perioden 1814 til 1905, mens Finland hadde kommet under russisk styre etter å ha vært underlagt Sverige. Forhandlingene om grensene mellom Norge og Finland kulminerte med at Russland stengte grensene mot Finland, slik ble reineierne avskåret fra det viktige vinterbeite i barskogene over grensen.¹⁰

Bakgrunn og problemstilling

Kunsten beskrevet innledningsvis – og beretningen om Kautokeino-opprøret – vitner om sterke hierarkier og konfliktlinjer i samfunn preget av skiftende styringsstrukturer fra aktører som representerer det som til enhver tid er sentralmakten. Fortellingen illustrerer også at dette

er transnasjonalt område, i den forstand at Sápmi strekker seg over de fire nasjonalstatene Norge, Sverige, Finland og Russland. Boken tar utgangspunkt i en nysgjerrighet på hvordan slik transnasjonalstatelighet slår ut i kunsthistorien; et spørsmål som ikke tidligere har blitt fremhevet som eksplisitt innfallsvinkel i studier av samisk kunst.

Hvordan er samisk kunst fremstilt i norsk kunsthistorie? Så enkelt og så komplekst er spørsmålet som driver undersøkelsen frem. Målet er ikke å fastslå hva samisk kunst grunnleggende sett *er*, snarere retter undersøkelsen seg mot strukturer som preger kunsthistoriefaget i Norge. Boken forsøker å si noe om hvilken rolle samiske forhold har fått spille innenfor rammene av dette faget i dette landet.

Kunsthistoriefaget er et barn av 1800-tallet, en tid preget av store teknologiske, økonomiske og sosiale forandringer, samtidig som mange nasjonalstater ble konsolidert med utgangspunkt i forestillinger om nasjoner som “kulturer” med en felles kjerne som kunne gjenfinnes i nasjonens kunst. Faget preges av en tendens til å se kunst som refleksjon av bestemte kulturer, nasjoner eller samfunn i tid og rom. Begrep som “norsk kunst” og “samisk kunst” springer ut av nettopp slike behov for å relatere, kontekstualisere og synliggjøre. Men mens det førstnevnte begrepet kan romme det sistnevnte, viser det andre til noe som strekker seg utover norske nasjonalstatlige grenser og over i andre nasjonalstaters territorium.

Tilnærmingen hviler på en antagelse om at et underliggende nasjonalt paradigme fortsetter å gjøre seg gjeldene gjennom implisitte og naturaliserte prosesser, både i kunsthistorien og i andre institusjonaliserte rammeverk.¹¹ Hvilke konsekvenser har det hatt for behandlingen av samiske forbindelser som går på tvers av nasjonale statsgrenser? Det er viktig å understreke at hensikten min ikke er å rehabilitere nasjonsbegrepet som en kunsthistorisk kategori, men snarere å undersøke den kritisk.

Begreper “i vorden”: Inskripsjonsprosesser og materialiseringer

Undersøkelsen har en diskursiv tilnærming og oppmerksomheten rettes mot gjenstander, praksiser, aktører og tekster som bidrar til å fylle begrep med innhold. Dette er ikke en fremstilling som i tradisjonell forstand kunne vært kalt “samisk kunsts historie” eller “norsk kunst historie.” Boken forsøker ikke å peke på visse gjenstander, praksiser og aktører opp gjennom historien for å si “dette er samisk kunst” eller

“dette er norsk kunst.” Hensikten er å studere slike utpekninger og materialiseringsprosesser.

Begrepet “norsk kunst” virker å være vokst frem parallelt med nasjonsbygging og etableringen av et kunsthistoriefag i Norge. Det er et begrep “i vorden”, skrev Norges første kunsthistoriker Lorentz Dietrichson i 1887, “vi” kan snakke om dets historie i den nærmeste fortid i kraft av at “vi” tror på dets fremtid, påpekte han videre.¹² Underforstått, historien om “norsk kunst” måtte skapes og institusjoner bygges, før begrepet virkelig kunne manifestere seg.

Hvilken plass fikk samiske emner, praksiser, gjenstander og aktører i denne begreps- og institusjonsbyggingen? Hvordan bidro kunsthistoriefaget i skapelsen av “samisk kunst”, slik formasjonen etter hvert har materialisert seg institusjonelt og diskursivt? Slike spørsmål er beveggrunn for undersøkningen. Fra de innledende rekognoseringer var hypotesen min at mens kunsthistorikere hadde vært aktive initiativtagere til diskursen om “norsk kunst”, hadde diskursen om “samisk kunst” i større grad blitt skapt av kunstnere selv, i ønske om å skape et felt for å synliggjøre samiske identiteter og kontekster.

I vitenskapsteoretikeren Bruno Latours begrepsapparat gripes stabilisering av mening rundt fenomen og aktører (både menneskelige og ikke-menneskelige) som inskripsjoner.¹³ I vitenskapelig meningsproduksjon sikter han særlig til hvordan vitenskapen produserer sine “fakta” gjennom prosesser, der ideer gjennom inskripsjonsinnretninger materialiseres som kunnskap ved hjelp av for eksempel grafer, tabeller, fotnoter og illustrasjoner som bygger opp under den vitenskapelige fremstillingen. Kunsthistoriske oversiktsverk og museumsutstillinger kan i et slikt perspektiv ses som anordninger som stabiliserer noen objekter eller praksiser som kunst eller visse kategorier av kunst. Alt kan i prinsippet bli “kunst.” Poenget her er bare å illustrere at dette er blitt stabilisert som noe som finnes, som fakta, som materielt felt, via et helt system av inskripsjonsanordninger som utgjør deler av det samme feltet.

Med Latours metaforbruk kan noen fremstillinger sies å ha blitt tingliggjort, de er blitt “sorte bokser”, der de mange prosessene som ligger bak ikke lenger er synlig fordi manifestasjonen er blitt naturalisert og selvfølgeliggjort i bestemte kontekster.¹⁴ Slike selvfølgeligheter kan fremstå som sorte bokser fordi brukerne ikke lenger ser nettverkene, kompleksitetene, teknologiene, oversettelsene og instruksjonene som ligger bak formasjonen. Slik sortboksing kan illustreres med en bil, den består av mange avanserte komponenter, komplekse systemer ligger rett

under karosseriet, eller dekselet, som får sammenstillingen til å fremstå som en lukket enhet. Først når bilen ikke starter kan brukeren komme til å tenke på den som en samling av enkeltdeler istedenfor et helhetlig objekt. For å forsøke å åpne opp “sorte bokser” foreslår Latour en “defamiliarisering.”¹⁵ Det kjente må gjøres ukjent. Ved å gå tilbake til det punkt da “bilen” ikke var en selvfølge, men i ferd med å bli til som gjenstand og begrep.

På tilsvarende vis har ambisjonen i denne boken vært å gjøre en slags historisering eller genealogisering, i foucaultsk forstand, av begreper som “samisk kunst” og “norsk kunst” for å se hvordan de blir til og fylles med mening.¹⁶ Jeg forsøker altså ikke å gripe begrepskompleksene som fastlagte objekt med statisk og selvinnløsende innhold, snarere ligger det som en grunnforutsetning for å i det hele tatt gjennomføre en slik undersøkelse at begreper får sin mening gjennom bruk, og det er denne bruken som er forsøkt tematisert i boken.

Tilnærmingsmåten er også nærlesende. Mange av lesestrategiene er hentet fra resepsjonsteori. I det tekstlige analysearbeidet har spørsmål om forfatterposisjoner, leserforventninger og sjangertilhørighet vært viktige. Undersøkelser av hvilke posisjoner tekstene skrives fra, og hvem de henvender de seg til: Hvilke kompetanser impliserer de at leserne har? Hvordan vises historisitet gjennom tattforgrittheter eller utelatelser? Hva eller hvem defineres inn som relevante aktører og hva eller hvem utelates? Slike spørsmål stilles sammen med kontekstualiserende lesninger knyttet til historiske, faglige, politiske eller institusjonelle forhold, samt tekstenes resepsjonshistorie.¹⁷

Hvordan er “samisk kunst” fremstilt i norsk kunsthistorie? Slik kan problemstillingen presenteres på nytt, denne gangen med markering av begrepet, for å tydeliggjøre min fremgangsmåte: Det er en historiografisk undersøkelse av hvordan begrepet, eller begrepskomplekset, har blitt etablert og brukt, hva det i ulike sammenhenger har kommet til å vise til, og hvordan det som har blitt plassert med begrepet har blitt fremstilt og mottatt i ulike sammenhenger. Gjennom å gjøre dette håper jeg å kunne si noe om formasjonen “samisk kunst”, men også noe om strukturer, perspektiv og prioriteringer som implisitt eller eksplisitt har preget kunsthistoriefaget i Norge. Betegnelsen “formasjon” understreker at fokus ikke bare er på tilsynelatet av den spesifikke språklige termen “samisk kunst” – oppmerksomheten rettes mot det begrepet til enhver tid blir brukt til å peke på og sammenhengene dette inngår i, og omfatter ikke bare rent språklige dimensjoner, men også praktiske og materielle forhold. Å snakke om noe som en formasjon er også

hendig for å betegne at undersøkelsen fokuserer på prosess, at noe dannes, blir til, tar form og er foranderlig.

Jeg har lett etter artikuleringer av “samisk kunst” og gått til de kildene dette har ledet meg til, for deretter å undersøke disse nærmere gjennom å forsøke å sette dem inn i større kontekster og interne sammenhenger. Jeg har sett etter hvordan “samisk kunst” dannes og trer frem i norsk kunsthistorisk diskurs, med kunsthistorisk materiale som hovedfokus. Men begrepsfølgingen – og ikke minst all letingen – har også gjort meg oppmerksom på fraværene, de mange stedene der formasjonen, eller beskrivelser av samiske forhold mer generelt, ikke har dukket opp. Dette har også vært interessante momenter å undersøke nærmere. Historien om hvordan “samisk kunst” trer frem er med andre ord ikke direkte sammenfallende med historien om hvordan formasjonen skrives inn i norsk kunsthistorie, selv om det er overlappinger, og må derfor også handle om hvordan formasjonen ble etablert utenfor kunsthistoriefaget.

Produksjon av fag og forskning

Når jeg skriver “norsk kunsthistorie” sikter jeg først og fremst til kunsthistoriefaget i Norge, fra det ble opprettet mot slutten av 1800-tallet og fram til i dag, hvor det finnes som disiplin ved flere av landets universitet. Det er viktig å fremheve at faget i seg selv er et produkt av materialiseringsprosessene beskrevet ovenfor. Gjennom produksjonen av sitt forskningsobjekt, via bøker, utstillinger, undervisning og andre inskripsjonsinnretninger, produserer faget også seg selv.

Kunsthistorie som universitets- og utdanningsdisiplin kan eksempelvis ikke tenkes løsrevet fra kunsthistorie som museumsfelt eller som litterær sjanger. Som det vil vise seg i den videre gjennomgangen, ble museumshistorien og kunsthistorieskrivingen i Norge i mange tilfeller ensbetydende med “norsk kunsts historie”, det vil si historien om kunsten som er skapt innenfor rammene av den nasjonalstaten som ble hetende Norge. Dette viser seg for eksempel ved at tiden etter 1814 er dominerende i oversiktsverk over norsk kunsthistorie og i basisutstillinger ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Spørsmålet her blir hvilke roller samiske forhold har fått mulighet til å spille i en slik innramming – som del av den norske nasjonalstaten, men også som pan-samisk, transnasjonal størrelse?

Det må understrekes at hverken faget kunsthistorie eller en bestemt norsk kunsthistorietradisjon opererer i lukkede rom. Nettverk

av aktører og arenaer virker inn på kunsthistoriefeltet, som naturligvis også tar del i nettverk og er med på å absorbere, muliggjøre og utløse begreper og vendinger i en kontinuerlig prosess. Som antydnet synes “samisk kunst” å være løftet frem av andre aktører enn kunsthistorikere, for eksempel kunstnere, eller av andre, ofte samiske aktører og organisasjonsbyggere. Også andre disipliner og enkeltforskere knyttet til andre fag har bidratt til forskningsfeltet. Her synes særlig forskere med forankring i historie, etnografi- eller antropologifag og religionsvitenskap å ha bidratt. Norsk kunsthistorie foregår naturligvis ikke i et eget diskursivt felt helt løsrevet fra andre lands fagdiskusjoner; dermed kan også tekster på andre språk enn norsk bidra til feltet, selv om hovedfokuset vil ligge på tekster som er skrevet på norsk eller som er del av en norsk kunsthistoriedisiplin.

Kunsthistoriefaget i Norge ble etablert i forbindelse med nasjonsbyggingen og institusjonsbyggingen etter løsrivelsen fra Danmark, og fagspråket var hovedsakelig norsk, eller snarere dansk, før “dansen i Norge [var] reformert nok til å kalles sitt eget språk”, rundt 1907.¹⁸ Eventuelt foregikk fagdiskusjonene på tysk, engelsk, fransk eller italiensk – avhengig av aktørenes forskningsinteresser og som følge av kunsthistoriefagets historie som et barn av et særskilt europeisk kultur og språkområde. Det er først i senere tid at samiske språk til en viss grad kan sies å ha kommet inn i fagdiskusjonen, for eksempel gjennom Gunvor Guttorm og Maja Dunfjelds viktige avhandlinger, som er skrevet på norsk, men med samisk begrepsapparat og sammendrag.¹⁹ Norsk kunsthistorie inneholder med andre ord ikke bare internaliserte og internasjonaliserte låneord som eksempelvis *chiaroscuro* eller *trompe l'oeil*, men omfatter nordsamiske kunstbegrep som *duodji* og *dáidda*, selv om gjennomgangen vil vise at de ikke har en dominerende plass i diskursen. Spørsmålet om utvikling og bruk av fagspråk henger sammen med etikk og grunnlagsproblematikk knyttet til hegemoniske strukturer i forskning og utdanning. Slik problematikk diskuteres grundigere nedenfor, under overskriften “Oversettelser og etikk: *duodji*, *dáidda* og kunnskapssystem i bevegelse”, men må fremheves som tema som behandles kontinuerlig gjennom hele boken, da spørsmål om hvordan alternative posisjoner behandles og artikuleres i dominerende diskurser utgjør selve utgangspunktet for undersøkelsen.

I drøftingen av hva som kan utgjøre en “norsk kunsthistorisk diskurs” reiser det seg ytterligere spørsmål. Sápmi overskrider landegrenser og undersøkelse av fagdiskursene i Sverige, Finland og Russland er relevant. En slik transnasjonal undersøkelse ville vært svært interessant og

ønskelig, men innenfor rammene av en enkelt monografi er det ikke mulig å gi en grundig behandling av et så omfattende felt. Forhåpentligvis vil det komme flere slike undersøkelser i fremtiden.

Det finnes foreløpig ikke en kunsthistorisk bokutgivelse om “samisk kunst” med tilsvarende omfang og historiografiske tilnærming som denne boken. Likevel blir den absolutt ikke til i et forskningsmessig vakuum. Mange har bidratt til å materialisere “samisk kunst” som kunsthistorisk emne og forskningsfelt. Da jeg i 2010 startet opp doktorgradsarbeidet som denne boken bygger på, var det allerede avlagt tre doktorgradsavhandlinger i kunsthistorie ved Universitetet i Tromsø som alle hadde bidratt til å utvide diskursen rundt “samisk kunst”, og en fjerde avhandling var under ferdigstilling.

I 1999 kom Eli Høydalsnes (1960–2003) sin avhandling, *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*, utgitt som bok i 2003.²⁰ Hennes undersøkelse viser blant annet hvordan et eurosentrisk blikk på samisk kultur har sementert det hun omtaler som “sameikonografi-en.” Høydalsnes sin understreking av at det ikke er Nord-Norge som geopolitisk, sosial eller kulturell virkelighet som er fokus for undersøkelse, men at det først og fremst er en representasjonsanalyse av det “Nord-Norge” har kommet til å vise til, illustrerer et grunnleggende analytisk felleskap mellom hennes og min fremstilling.²¹

Likevel, undersøkelsene gjøres til ulike tider, de poststrukturelle perspektivene som fundamentalt sett preger begge har ulik resonans med omkring 20 års mellomrom. I tillegg er det naturligvis forskjellige, men overlappende diskursive formasjoner som undersøkes, henholdsvis “Nord-Norge” og “samisk kunst.”

I 2001 kom både Gunvor Guttorm og Maja Dunfjeld sine avhandlinger, *Duoji Bálgat – En studie i duodji: Kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk* og *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, den sistnevnte utgitt som bok i 2006. Begge skriver med utgangspunkt i samiske kunnskapshorisonter og tar for seg samisk materiell og visuell kultur, særlig knyttet til *duodji*.²² I 2010 kom Hanna Horsberg Hansens avhandling, *Fluktlinj: Forståelser av samisk samtidskunst*, som fokuserer på det hun aktiverer som “samisk samtidskunst.”²³ Hansens avhandling tar blant annet for seg Samisk kunstnergruppes rolle i organisasjonsutviklingen knyttet til “samisk kunst” som eget felt på slutten av 1970-tallet, og plasserer kunstnerne tydelig i billedkunstheltet, altså innenfor rammene av *dáidda*.

Disse tidligere forskningsbidragene viser spenninger mellom begrep som “kunst”, “samisk kunst”, *duodji*, *dáidda*, og andre begrep,

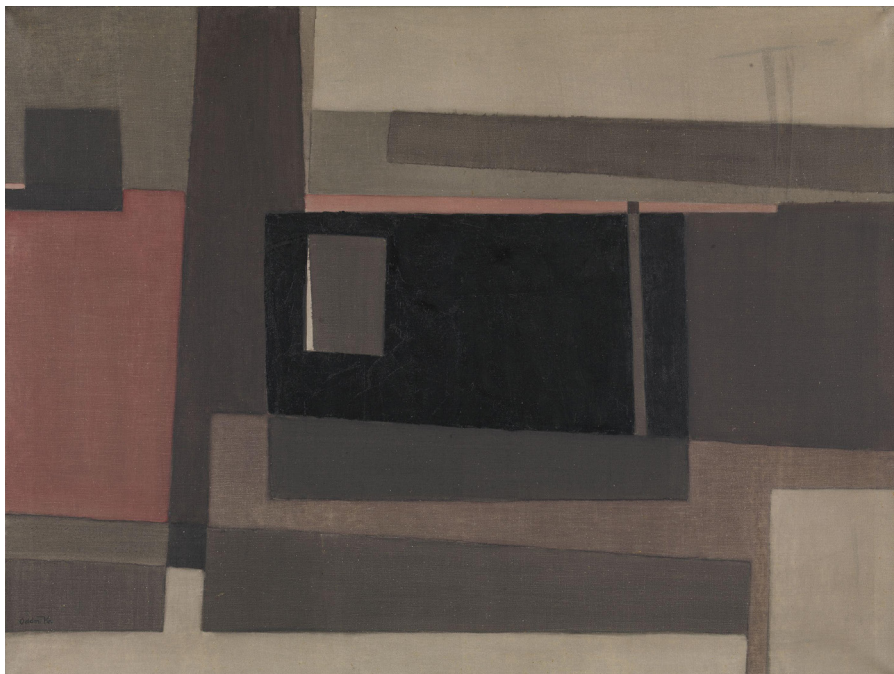


Fig. 4. Oddmund Kristiansen, *Sort rektangel*, 1959. Foto: Nasjonalmuseet.
© Oddmund Kristiansen / BONO, Oslo, 2021.

og beskriver hvordan møter mellom samiske kunnskapssystem og mer hegemoniske strukturer kan slå ut på ulike måter. De har bidratt med viktige grunnlag for denne boken gjennom å peke på sentrale problemstillinger, tilføre verdifullt kontekstmateriale og få frem ny empiri. Samtidig utgjør de også aktuelt kildemateriale for å studere hvordan begrepskomplekset “samisk kunst” har blitt formet, inkorporert og problematisert i fagets diskurser. Gjennom å rette fokus mot fremstillingen av “samisk kunst” i kunsthistoriefaget i Norge, stiller jeg også spørsmål om hvordan og hvorvidt tema som disse tidligere undersøkelsene har løftet frem har blitt tatt opp i fagets mer dominerende fortellinger, slik de viser seg for eksempel gjennom kunsthistoriske oversiktsverk, basisutstillinger og annen kanondanning.

Søk og navngivning

Tilnærmingen min har forutsatt en systematisk søken etter “samisk kunst”, samt beslektede begrepskompleks og termer. Samiske begreper som for eksempel *duodji* og *dáidda* har stått frem som sentrale og har derfor utgjort betydningsfulle søke kategorier. Siden jeg har

avgrenset undersøkelsen historisk fra midten av 1800-tallet og frem til i dag måtte jeg dessuten ta hensyn til ulik navngivning gjennom historien. Betegnelser som “samisk” reflekteres gjennom problematiske historiske betegnelser som “lappisk” eller “finsk”, eller gjennom mer geografisk orienterte avgrensinger som “arktisk”, “cirkumpolar” eller “nordlig.” Andre stedsbetegnelser som har gjort viktige søke kategorier er “Lappland”, “Sameland” eller “Sápmi”, men også regionale betegnelser som “Nordland”, “Troms”, “Finnmark” eller “Nordnorsk.” I noen tilfeller kunne også betegnelsen “norsk” eller “skandinavisk” vise til noe samisk, noe som fremkom ved å se på tekstens øvrige horisont. I den lingvistiske betydningen av betegnelsen “diskurs” var det altså at ordene fant sin mening. Jeg måtte se på hele språksituasjonen, konteksten, for å avgjøre om begrepene sa noe om mitt fokusområde.

En av tekstene som får en sentral plass er kunsthistoriker Harry Fetts artikkel “Finnmarksviddens kunst”, først publisert i 1940.²⁴ Han skriver aldri noe sted “samisk kunst”, men bruker betegnelser som “samenes kunst” eller “Finnmarksviddens kunst”, og gjennom den øvrige diskusjonen i teksten fremkommer det at bruken samsvarer med undersøkelsens avgrensninger. Et annet poeng er at siden Fetts artikkel har blitt så betydningsfull for mye av det som senere er skrevet om emnet, har artikkelen fått en sentral plass i diskursen om “samisk kunst”, uavhengig av Fetts særegne perspektiv og hensikt. Det har derfor vært viktig for meg å undersøke både denne artikkelen og resepsjonen av den kritisk.

På samme måte som jeg har lett etter begrep, har jeg systematisk lett etter kunstnernavn som på en eller annen måte har blitt plassert i formasjonen “samisk kunst.” Det kan være gjennom at de har meldt seg inn i Samisk kunstnerforbund (SDS), eller deltatt på utstillinger med gruppebetegnelsen “samisk kunst” eller beslektede begrep. Det er altså ikke min oppgave å bestemme om noen er “samiske kunstnere” eller lager “samisk kunst” eller ei. Jeg forsøker å favne en formasjon som skapes av diskursen. Likevel er det ikke til å unngå at mine forhåndskunnskaper, min horisont, er styrende for valgene jeg har tatt. Ingen reagerer, agerer og fortolker fra en nøytral posisjon.

Oddmund Kristiansen (1920–1997), som debuterte som billedkunstner i Trondheim Kunstforening i 1944, kan stå som et eksempel på hvordan jeg metodisk har kommet frem til mitt materiale. Kristiansen virker som en kunstner som gradvis tydeliggjør sin samiske kunstneridentitet, slik det fremstår i intervju og omtaler i avisartikler samlet og bevart i Nasjonalmuseets mapper om ham. Museet har et forholdsvis

stort klipparkiv i tilknytning til Kristiansen og det strekker seg ganske konsekvent over hele hans karriereløp. Det er interessant å se hvordan fremstillingene beveger seg fra å ikke fokusere på hans personlige identitet i det hele tatt i omtalene fra 1940- og 1950-tallet, til at han begynner å kommentere sin egen bakgrunn på 1980- og 1990-tallet, og etter hvert begynner å delta på utstillinger under benevnelsen “samisk kunst” eller omtales som “samisk kunstner.” Kristiansen var født i Balsfjord i 1920, og bodde store deler av livet i Trondheim, Oslo og Numedal. Egenbenevnelsen ser ut til å vokse frem i takt med at han får stadig flere spørsmål om sin nordnorske eller samiske identitet, og dessuten i takt med at begrepet “samisk kunst” institusjonaliseres og får en større bruk.

Inskripsjonen som “samisk kunstner”, og av Kristiansens kunst som “samisk kunst”, skjer altså i dialog mellom ulike aktører i nettverket og kan ikke bestemmes som et kausalt forhold av årsak og virkning. Dersom han ikke selv hadde plassert seg med begrepet, og ingen andre aktører i diskursen hadde gjort det, hadde det heller ikke vært min oppgave å gjøre det på bakgrunn av det som måtte fremkomme av biografisk informasjon. Med mitt diskursive og performative utgangspunkt, der fokus flyttes fra hva noe eller noen *er*, til hva det eller de *gjør*, faller slike forhåndsplasseringer utenfor bokens siktemål.

Oversettelser og etikk: *Duodji*, *dáidda* og kunnskapssystem i bevegelse

Maktovergrepene som har foregått i forskningens tjeneste har satt traumatiske spor i mange samfunn og enkeltindivid. På et generelt grunnlag kan det sies at all forskning som knytter an til samiske kontekster krever særlige forskningsetiske forbehold. Dette har både å gjøre med historier knyttet til fornorskingspolitikk og strukturelle ekskluderingsmekanismer i det norske samfunnet, samt at selve forskningen tidvis har vært gjennomført på måter som har vært krenkende for både enkeltpersoner og kollektiv.²⁵ Dette var særlig skjebnesvangert i mellomkrigstiden da en kombinasjon av nasjonalisme, sikkerhetspolitiske forhold og sosialdarwinistisk tankegods i mange tilfeller ga utslag i direkte rasisme mot samisk befolkning.²⁶

En del av den tidligere forskningen fremstilte samisk befolkning og samfunn som tilhørende lavere “utviklingstrinn”, noe som i sin tur legitimerte individuelle og kollektive overgrep. Samfunnstenkingen i Europa var særlig fra slutten av 1800-tallet og frem mot andre

verdenskrig preget av evolusjonistiske ideer. Det lå ulike teorier og holdninger bak disse ideene, men de hadde til felles en forestilling om at verdens befolkning kunne rangeres i hierarki basert på det man anså som utviklingstrekk. Enkelte mennesker, gjenstander og samfunn ble sett å representere “tilbakeliggende trinn”, mens andre, i første rekke hvite mannlige medlemmer av europeisk “samfunnselite” og deres produksjon, fikk representere toppen av hierarkiet og evolusjonens fortrupp. Lappologien, en betegnelse fra siste halvdel av 1800-tallet for det “vitenskapelige studiet av samisk kultur og språk”, ble i hovedsak utført nettopp av den hvite, mannlige “eliten”, ofte med paternalistiske og nedvurderende perspektiv på sine studieobjekt.²⁷ Denne historien og dens konsekvenser er noe enhver ny studie må forholde seg til, og ikke minst ta lærdom av. Det er en ambisjon for dette prosjektet å undersøke virkningen av slike mekanismer og ideer for kunsthistoriefaget i Norge, som grunnlegges nettopp i dette tankegodsets kjerneperiode.

Filosof Alf Isak Keskitalo er en av dem som har påpekt at asymmetrien i forskning på samiske forhold langt ifra var over selv om lappologi-begrepet etterhvert gikk ut av bruk. I sin klassiske tekst fra 1974 argumenterer han for et paradigmeskifte der samiske begrep og kunnskapssystemer gis forrang i en forskning med forankring innenifra, i det samiske samfunnet.²⁸ På mange måter er situasjonen en annen i dag enn da Keskitalo skrev sin tekst, takket være samiske forskere og andre aktører. Det finnes flere forsknings- og utdanningsinstitusjoner med forankring i samiske miljø, for eksempel Samisk høyskole i Kautokeino, og samisk er styrket som vitenskapsspråk, for eksempel gjennom tidskrift som *Sámi dieđalaš áigečála* og *Dieđut*. Samtidig er spørsmål om etikk og grunnlagsproblematikk knyttet til dominerende strukturer og mulighetene for andre posisjoner i forskning og utdanning en stadig aktuell debatt. Som eksemplene fra lappologien viser, kan kunnskap, og endog væren, sies å ha blitt kolonialisert i et kunnskapsregime som har hatt sitt utgangspunkt i det som ofte blir omtalt som vestlig, eller europeisk tankegods. Hvordan komme bortenfor dette tankegodset og artikulere alternative epistemologier og ontologier? Og hvordan gjøre dette på en måte som unngår å videreføre alteritets-prosedyrer og som tar hensyn til at det som kan kalles kolonial motstand eller dekolonial tenkning og posisjonering må sies å ha eksistert like lenge som – og sammenfiltret med – de ulike kolonialiseringstrukturene?

Filosof Linda Martín Alcoff fremhever i en diskusjon av litteraturviter Walter Mignolos epistemologi hvordan kunnskapssystem kan være svært forskjellig innrettet. Hun skiller mellom hegemonisøkende

versus lokale kunnskapssystem. Det førstnevnte kjennetegnes av hierarkiske strukturer og ved at det forsøker å appellere til universelle standarder.²⁹ Kunsthistoriker Donald Preziosi er blant dem som har rettet oppmerksomheten mot “kunst” som et slikt hegemonisøkende kunnskapssystem:

[A]rt provided the means for envisioning all times and places and peoples within a common and universal and “neutral” frame. For every people and ethnicity, for every race and gender no less than for every individual, there could be imagined legitimate and proper art histories, theories and criticisms [...]. The sheer brilliance of such colonization [...] is quite truly astonishing. There is no “artistic tradition”, no “aesthetic practice” anywhere in the world today which is not formatted or scripted through the terms of this epistemological technology and its system of representation. All takes place, quite naturally (of course), in the very hands of the colonized (ourselves and others).³⁰

Preziosi peker på en bestemt bruk av kunstbegrepet som kan sies å ha kommet på plass i Europa omkring 1750, da et eget spesialisert system for kunst, i betydningen billedkunst, i grove trekk ble institusjonalisert, med egne utdanningsinstitusjoner, visningssteder, evalueringssystem og markedsmekanismer.³¹

Kunst som et slikt institusjonalisert system finnes i dag over hele verden og kan ikke lenger kalles et utelukkende “europeisk” system, men et system som inkorporerer og oversetter (samtidig som det inkorporeres og oversettes til) lokale forhold i alle verdensdeler. Ulike praksiser kan i teorien tas opp i kunstsysteet, og kan dermed potensielt virke tilbake på systemet, samtidig som kunstsysteet med dets utdanningsinstitusjoner, visningssteder, evalueringssystem og markedsmekanismer, fortsetter å utgjøre en overordnet matrise.³² Det må understrekes at slike globale aspekt ikke nødvendigvis kan sies å være nye; utviklingen av det mangefasetterte kunstkomplekset må ses i relasjon til utveksling i de koloniale kontaktsonene.³³ Det er ikke slik at Europa på 1700-tallet bare omfattet det geografiske området som bærer navnet Europa. Tvert imot var perioden som gjerne kalles opplysningstid (ca. 1700–1800) preget av europeisk oversjøisk kolonialisme og imperialisme, representert for eksempel ved Frankrike og England, men også det danske eneveldet som Norge var en del av. Til tross for asymmetriske maktforhold virket koloniene indirekte og direkte tilbake på Europa, ikke minst gjennom å bidra til det økonomiske grunnlaget for mye av handelen med kunst. Og selv om “europeiske” system ble etablert i koloniene ble de også transformert til noe eget og annet. Såkalt “provinsialisering”

av kunst som et produkt av et hegemonisøkende europeisk system må derfor ikke lede over i en dikotomi som ser “kunst” som noe fremmed alle andre steder i verden, slik historikeren Dipesh Chakrabarty understreker:

The project of provincializing “Europe” therefore cannot be a project of “cultural relativism.” It cannot originate from the stance that the reason/science/universals that help define Europe as the modern are simply “culture-specific” and therefore belong only to the European cultures. For the point is not that Enlightenment rationalism is always unreasonable in itself but rather a matter of documenting how – through what historical process – its “reason” which was not always self-evident to everyone, has been made to look “obvious” far beyond the ground where it originated.³⁴

Historisk sett har imidlertid noen objekter og praksiser funnet en lettere vei inn i kunssystemet en andre. Som blant andre kunsthistoriker Gunnar Danbolt har påpekt, fikk kunstbegrepet “etter 1750” tilbakevirkende kraft, slik at noen objekter som var laget i andre kontekster og med andre funksjoner ble “homogenisert” til “kunst”, når for eksempel altertavler ble flyttet fra kirker til museer for å betraktes som autonome, estetiske objekt.³⁵ Fra å være gjenstander der estetisk praksis var inkorporert i for eksempel liturgisk praksis, ble fokuset flyttet slik at de ble gjenstand for estetisk opplevelse som mål i seg selv, innenfor et institusjonelt system utviklet spesielt for dette formålet.³⁶ Samtidig kan slike objekter ses som premissleverandør for kunstbegrepet etter 1750, som del av en bestemt type gjenstander og praksiser som kunssystemet og fortellingen om kunstens historie i særlig grad ble bygget opp omkring. I dette systemet var det de billedliggjørende mimetiske praksisene som ble prioritert (billedkunst, skulptur), sammen med arkitektur.

Det er altså særlig noen objekter og praksiser som historisk sett kan sies å ha fått merke kunstbegrepets tilbakevirkende kraft og har blitt “opphøyet” til “kunst” i autonomisert forstand. Ofte ble verk med en bruksfunksjon som ble sett å overskygge den estetiske – eller som var laget med rot i en annen estetik enn den dominerende – kategorisert med de fra “kunst” utskilte restbegreper som “kunsthåndverk” eller “husflid”, i den grad de ble anerkjent som kunst i det hele tatt.³⁷ Utviklingen av separate institusjoner som “kunstgallerier”, “kunstindustrimuseer”, “folkemuseer” eller “etnografiske museer” korresponderer med distingveringer av kunstbegrepet, der noe regnes som kunst, mens andre ting blir satt å tangere kunstkategorien med begreper som for eksempel “folkekunst”, “kunsthåndverk” eller “urfolkunst.”

Som blant andre kunstneren Iver Jåks (1932–1997) har påpekt, kan ikke et begrep som *duodji* uten videre oversettes inn i et system som skiller strengt mellom kunst og håndverk eller husflid:

Det nordsamiske *duodji* er det videste begrep som finnes i det samiske språk når det gjelder kunst. Tradisjonelt sett har begrepet dekket alle kunstneriske uttrykk. Men etter hvert har *duodji* blitt sterkt preget av det norske begrepet husflid – man har overført det norske begrep og dermed redusert *duodji* til et kunsthåndverksbegrep.³⁸

Går man i dag til allmenne oppslagsverk av typen *Store norske leksikon* gjenfinnes gjerne forenklingen som Jåks oppjonerer mot:

Duodji er det tradisjonelle, samiske håndverket og kunsthåndverket. *Duodji*-opplæringen var tidligere en selvfølgelig del av oppdragelsen. Nå er *Sámi duodji*-merket et nordisk samisk sløydmerke som garanterer at produktet er laget etter samiske håndverkstradisjoner og at det er brukt tradisjonelle materialer og teknikker.³⁹

Gunvor Guttorm, som i dag er professor i *duodji* ved Samisk høyskole, skrev i 2001 sin avhandling i kunsthistorie blant annet med mål om å “introdusere *duodji* i en kunstteoretisk diskurs.”⁴⁰ Hun peker på det samme spenningsforholdet som Jåks, men er også opptatt av å problematisere *duodji* vis-à-vis *kunst*. Hun beskriver *duodji* som “det opprinnelige ordet for all skapende aktivitet på samisk.”⁴¹ Begrepet har slik et visst overlapp med ordet “kunst” i bred betydning, som i sin etymologi har rot i det tyske ordet for “å kunne” og som brukes om både “det å kunne utføre noe” og om selve verket som er et resultat av utføringen.⁴² Det er i en slik vid betydningen Jåks anvender kunstbegrepet. Samtidig bærer begrepet en annen betydning i “fortellingen om 1750”, det vil si, i fremstillingen av kunst som et system som institusjonaliseres i sin “moderne form” på denne tiden.⁴³ Dermed er det heller ikke uproblematisk å oversette *duodji* med “kunst.” Guttorms poeng er at *duodji* har mange betydninger, det utgjør felt bestående av egne materialiteter, praksiser, fortellinger, gjenstander og kunnskaper, og kan ikke oversettes som hverken “kunst” eller “håndverk” uten at mye går tapt eller legges til. I utviklingen av *duodji* som et fag ved Samisk høyskole og dermed i høyere utdanning, insisterer hun på dette ikke kan bygges på en ferdig modell basert på kunstsyste­met, men må ta utgangspunkt i egne forutsetninger med basis i samiske språk, epistemologier og livsverdener.⁴⁴

Da Samisk kunstnergruppe ble etablert i 1978 benyttet de det samiske ordet for kunnskap, *dáidu*, for å navngi gruppa på samisk. Slik ble de

kjent som Sámi Dáidujoavku, i tillegg til Mázejoavku, Masi-gruppa.⁴⁵ Kunstnerorganisasjonen Samisk kunstnerforbund, som utgikk direkte fra gruppa, fikk imidlertid navnet Sámi Dáiddáčehpiid Searvi. *Dáidda*-begrepet kom inn i de samiske ordbøkene på 1970-tallet og var utviklet av samiske språkforskere nettopp for å betegne at “kunst” på samisk også kan vise til et eget spesialisert felt i tråd med “fortellingen om 1750.” Det er dette begrepet som gjerne anvendes når institusjoner med “kunst” i navnet får samisk betegnelse, uavhengig av om det refereres til en spesifikk samisk institusjon. Slik ble for eksempel Tromsø Kunstforening til Romssa Dáiddasiida, da institusjonen fikk samisk navn for over ti år siden, mens Nordnorsk Kunstmuseum ble midlertidig gjort om til Sámi Dáiddamusea, under den såkalte museums-performansen i 2017, da museet for to måneder ble til et “spesialmuseum for samisk kunst.”⁴⁶

Ingen av begrepene eller kunnskapssystemene som er satt i spill i dette kapittelet, hverken *dáidda*, *dáidu*, *duodji* eller begreper som kunst, husflid og håndverk, lar seg favne som fullstendig avgrensede enheter; forhandlinger foregår hele tiden mellom dem, slik også den videre diskusjonen vil vise. Ordene yter motstand, de korresponderer, forvrenger eller låser fast. Oversettelsene svikter, produserer noe nytt eller forlates. Poenget her er hverken å ferdigbehandle temaet eller å felle dommer over begrepsbruk, snarere er det å undersøke bruken av sentrale begrep og peke på kompleksiteten i oversettelsesprosesser og i debatten som er under behandling i boken.

Bokens kapitler

Kapittel 2 beskriver det nasjonale paradigmat som ligger som en generell forutsetning for begrep som “norsk kunst” og “samisk kunst.” Her undersøkes norsk nasjonsbygging på 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, og den historiske betydningen av å etablere en nasjonal kunst. Det har vært viktig å gå i dybden på denne prosessen, og slik rette søkelyset mot bakgrunnen for naturaliserte nasjonale fortellinger som er både premissleverandører og bakgrunnsmateriale for fremstillingen av “samisk kunst” i norsk kunsthistorie. Hvilke objekter og praksiser fikk merke kunstbegrepets tilbakevirkende kraft og inngå i historien om den norske nasjonens kunst, slik den ble fremstilt i de nasjonale fortellingene og i museene som etter hvert kom på plass? Fikk objekter og praksiser fra samiske kontekster spille noen rolle her? Sentrale omdreingspunkt i denne delen av kapittelet er Nasjonalgalleriet, Etnografisk Museum, Kunstindustrimuseet, Norsk Folkemuseum, og aktører i

universitetsmiljøet i hovedstaden generelt. At Etnografisk Museum etableres som det sentrale visningsstedet for samiske gjenstander kan ses som symptomatisk for forsøket på å skape et bilde av Norge som en monokulturell enhet, der konkurrerende fortellinger ble skrevet ut som “noe annet.”

Denne prosessen knyttes an til samisk synliggjøring og nasjonsbygging som kan ses som en parallell og overlappende prosess fra begynnelsen av 1900-tallet. Hvordan ble samiske kontekster og perspektiv artikulert innenfor rammene av norsk nasjonsbygging? Den strukturelle marginaliseringen av samiske kontekster synes å ha forsterket betydningen av å få på plass egne samiske institusjoner. Blikket rettes blant annet mot tekster og aktører som ikke har fått så mye oppmerksomhet i tidligere beretninger om “samisk kunst”, men som likefullt har bidratt til formasjonen.

Kapittel 3 nøster videre i noen spor fra det foregående historisk orienterte kapittelet og undersøker hvordan representasjonen ved de nevnte hovedstadsmuseene gir seg uttrykk i dag. Jeg besøker institusjonene som ble introdusert med et historisk perspektiv i det foregående kapittelet og ser etter artikuleringer av samiske forhold i kontemporære utstillinger på disse stedene. Undersøkelsen av det som i dag kalles Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (som omfatter tidligere nevnte Nasjonalgalleriet og Kunstindustrimuseet), Kulturhistorisk museum (som omfatter tidligere nevnte Etnografisk Museum) og Norsk Folkemuseum er motivert av at de kan ses som særlige representanter for nasjonalstaten. Dette fordi de helt siden opprettelsen har hatt viktige roller i nasjonsbyggingen, men også fordi de befinner seg i hovedstaden, den sentrale representasjonsarenaen for nasjonalstaten. Alle disse museene ses som premissleverandører for fremstilling av samiske kontekster i norsk kunsthistorie, uavhengig av om de er definert som kunsthistoriske museer. De Samiske Samlinger i Karasjok, som i dag inngår i museumsstiftelsen RiddoDuottarMuseat, trekkes inn for å få et komparativt blikk på Oslo-museene, fra det som må sies å være en sentral samisk representasjonsarena.

Kapittel 4 tar for seg Harry Fetts artikkel “Finnmarksviddens kunst” fra 1940. Dette synes å være den første norske kunsthistoriske tematiseringen av “samisk kunst” som egen formasjon, dertil skrevet av en av datidens mest profilerte aktører og kunsthistorikere i Norge. Jeg forsøker å se teksten i lys av Fetts samfunnsposisjon, øvrige forfatter-skap og samtidig historisk og politisk kontekst. Teksten har fått mye oppmerksomhet, men at den ble skrevet i en tid da Norge var under tysk okkupasjon er lite kommentert i nyere resepsjon. Hva er tekstens

anliggende? Hvilken agenda hadde Fett da han skrev frem “samenes kunst” i en tid da den norske nasjonalstatens fremtid var uviss? Det argumenteres for at teksten også kan ses som et politisk innlegg mens Norge og deler av Sápmi var okkupert av en fremmed statsmakt.

Den senere resepsjonen av Fetts tekst har særlig fokusert på primitiviserende perspektiv og stiller Fett på linje med de aktørene han presenterer som utenforstående skildrere av samiske samfunn i sin egen tekst. Jeg stiller spørsmål om hva som går tapt og hva som legges til når primitivistdiskursen favnes som en stor formasjon uavhengig av tid og rom. Hva har tekstene og bildene å by på utover å være eksempler på “primitivistdiskurs” og “sameikonografi”? Dermed undersøker jeg ikke bare Fetts tekst og hans posisjon, i dette kapittelet diskuterer jeg også andre tekster og bilder som inngår i intertekstuelle og intervisuelle relasjoner. Gjennom diskusjonen av Fetts tekst trer John Savio (1902–1938) frem som en viktig aktør, men fremstillingen omhandler også for eksempel Knud Leem (1697–1774) og andre aktører som har bidratt i tematiseringen av samiske forhold.

I kapittel 5 innledes med å bygge videre på undersøkelsen av Nasjonalmuseet. Denne gangen retter jeg fokuset mot samlingen og spør hvorvidt formasjonen “samisk kunst” kan identifiseres her. Hoveddelen av kapittelet utgjøres imidlertid av en gjennomgang av bøker i oversiktsverksjangeren. Her er temaet hvordan samiske forhold blir formulert i den brede fortellingen om kunsten i Norge. Tekstene som undersøkes kan omtales som “store fortellinger”, i den forstand at de forsøker å skissere opp den lange fortellingen om kunsten i Norge, eller “norsk kunsts historie”, eller de prøver å beskrive det forfatterne anser som sentrale tendenser og kunstverk innenfor rammefortellingen “norsk samtidskunst.” I dette kapittelet diskuteres også anslag til å artikulere en egen “samisk kunsthistorie” innenfor oversiktsverksjangeren.

Kapittel 6 tar for seg hvordan egne forbindelseslinjer er blitt trukket opp for “samisk kunst” i det som kan kalles globale sammenhenger. Her undersøker jeg blant annet plasseringen av “samisk kunst” i den angloamerikanske diskursen om “primitiv kunst” omkring 1940. Dette gjøres først og fremst gjennom en sammenligning mellom Fetts “Finnmarksviddens kunst” og antropologen Leonhard Adams *Primitive Art*, som utkom samme år som Fetts artikkel, og som ble en sentral bidragsyter til diskursen. I relieff til denne plasseringen står fremveksten av en global urfolksbevegelse, tydeliggjort ved dannelsen av World Council of Indigenous Peoples (WCIP) i 1974 og med samiske aktører som viktige bidragsytere. Tendensen til å definere “samisk kunst” som “global urfolkskunst”, med utgangspunkt i samenes folkerettslige

status som urfolk, tematiseres i kapittelets avslutning, blant annet ved å trekke inn samisk deltakelse i det som gjerne omtales som en globalisert biennalekultur.

At boken ender i det globale, kan være illustrerende for samiske forholds ambivalente plass i norsk kunsthistorie: “Samisk kunst” beveger seg stadig i andre kretsløp enn mye av den øvrige kunsten som behandles i denne kunsthistorien. Dette er også poenget i etterordet, som vender tilbake til noen hovedfunn og tematiserer kunst som “muliggjøring” med Joar Nangos prosjekt *European Everything* som omdreiningspunkt.

Sluttnoter

1. G. Guttorm, “Ebmos nissonolmmoš dárbbáša hámálaš gahpira: Ládjogahpiriid hámit ja hearvvat 1800-logu álggus”, i *Sámi diedalaš áigečála*, nr. 1, 2011, s. 3–18.
2. N. Zorgdrager, *De rettferdiges strid: Kautokeino 1852: Samisk motstand mot norsk kolonialisme*, Nesbru, Vett og Viten, 1997, s. 47.
3. S. Rasmussen, “Churches in Finnmark County and Torne Region in the Early Modern Period”, i S. H. Berg, R.H. Bergesen og R. Kristiansen, *The Protracted Reformation in Northern Norway*, Hannover, Wehrhahn Verlag, 2016, s. 47–79.
4. S. Pedersen, *Lappekodisillen i nord 1751–1859: Fra grenseavtale og sikring av sameenes rettigheter til grensesperring og samisk ulykke*, doktorgradsavhandling, Tromsø, Universitetet i Tromsø, 2006.
5. Zorgdrager, *De rettferdiges strid*, s. 130–132.
6. Zorgdrager, *De rettferdiges strid*, s. 164.
7. Arkivverket, “Kautokeino 1852”, <https://www.arkivverket.no/om-oss/samisk-arkiv/kautokeino-opproret-1852>, (sist besøkt 6.03. 2020). Historiker Henry Minde definerer fornorskingspolitikken som en periode som strekker seg fra omkring 1850 og frem mot Altasaken i 1979–1981, H. Minde, *Fornorskingen av samene: Hvorfor, hvordan og hvilke følger?*, Kautokeino, Kompetansesenter for urfolksrettigheter, 2005.
8. N. Oskal, J. J. Ijäs og I. Bjørkelund, “Gamle tekster i ny kontekst”, i N. Oskal, J. J. Ijäs og I. Bjørkelund (red.), *Lærs Hætta og Anders Bær: Erindringer: Samiske beretninger om Kautokeino-opprørets bakgrunn, etikk og moral*, Stamsund, Orkana Akademisk, 2019, s. 10.
9. I. Bjørkelund, *Fjordfolket i Kvænangen: Fra samisk samfunn til norsk utkant, 1550–1980*, Tromsø, Universitetsforlaget, 1985, s. 291–322.
10. Zorgdrager, *De rettferdiges strid*, 100–129.

11. For begrepet “nasjonalt paradigme”, se for eksempel M. Rampley, “Introduction”, i M. Rampley (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden: Brill, 2012, 1–17; M. Olin, *The Nation Without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001. Begge forfatterne peker på det paradoksale i at selv om paradigmet dominans er både kritisert og myket opp, er dets fortsatte virkninger på fagets strukturer overaskende lite undersøkt.

12. L. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker: Et bidrag til den norske kunsts historie: Tidemands ungdomsliv (1814–1850)*, bind 1, Christiania, Chr. Tønsbergs Forlag, 1878, s. 3. Biografien om Tidemand strekker seg over to bind, og gir også en kortfattet oversikt over kunstlivet i Norge før og etter Tidemand.

13. Se for eksempel B. Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Milton Keynes, Open University Press, 1987.

14. Latour, *Science in Action*, s. 1–17.

15. E. Schaanning, *Vitenskap som skapt viten: Foucault og historisk praksis*, Oslo, Spartacus, 1997, s. 206–211, 221–226; R. B. Myklebust, “Vitenskapsantropologi, filosofi og ‘vitenskapsøkologi’”, etterord i B. Latour, *Vi har aldri vært moderne: Essay i symmetrisk antropologi*, Oslo, Spartacus, 1996 [1991], s. 205–206, 208–212.

16. Michel Foucault, 1926–1984. “Genealogy is gray, meticulous, and patiently documentary. It operates on a field of entangled and confused parchments, on documents that have been scratched over and recopied many times. From these elements, however, genealogy retrieves an indispensable restraint: it must record the singularity of events outside of any monotonous finality; it must seek them in the most unpromising places, in what we tend to feel is without history”, M. Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History”, i M. Foucault og D. Bouchard, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, s. 139.

17. Se for eksempel H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982; W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978. Spørsmålene kan naturligvis stilles til alle typer tekster, det være seg hele bokverk, tekstfragment eller tittelskilt i en utstilling. Spørsmålene kan også stilles til andre enheter enn tekster, til objekter, bilder, til utstillinger og så videre. Se for eksempel M. A. Holly, “Past Looking”, i *Critical Inquiry*, vol. 16, nr. 2, 1990, s. 371–396.

18. Språkrådet, “Bokmål”, <https://www.sprakradet.no/Spraka-vare/Norsk/Bokmal/>, (sist besøkt 12.03.2020). Landsmål, etter hvert kalt nynorsk, ble

likestilt med dansk i 1885, og ble godkjent som undervisningsspråk i skolen i 1892.

19. G. Guttorm, *Duoji bálgát: En studie i duodji: Kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk*, doktorgradsavhandling, Tromsø, Universitetet i Tromsø, 2001; M. Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, doktorgradsavhandling, Tromsø, Universitetet i Tromsø, 2001, senere utgitt som bok, M. Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, Snåsa, Saemien sijte, 2006. Guttorm bruker i hovedsak nordsamiske begrep, mens Dunfjeld i hovedsak benytter sørsamiske begrep. Dunfjell skriver for eksempel, *duedtie*, som tilsvarer det nordsamiske *duodji*. Jeg vil videre i teksten i hovedsak benytte nordsamisk.

20. E. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*, doktorgradsavhandling, Tromsø, Universitetet i Tromsø, 1999. Senere utgitt som bok, E. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*, Oslo, Forlaget Bonytt, 2003.

21. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 11–12.

22. Guttorm, *Duoji bálgát*; Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie*.

23. H. H. Hansen, *Fluktlinjer: Forståelser av samisk samtidskunst*, doktorgradsavhandling, Tromsø, Universitetet i Tromsø, 2010. Hansen har også skrevet boken *Fortellinger om samisk samtidskunst*, basert på forfatterens hovedfagsoppgave fra 2004, H. H. Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, Karasjok, Davvi Girji, 2007.

24. H. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, i *Kunst og Kultur*, vol. 26, 1940, s. 221–246.

25. E. Niemi og A. J. Semb, “Forskningsetisk kontekst: Historisk urett og forskning som overgrep”, De nasjonale forskningsetiske komiteene, publisert 22.05.2009, <https://www.etikkom.no/fbib/temaer/forskning-pa-bestemte-grupper/etniske-grupper/forskningsetisk-kontekst-historisk-urett-og-forskning-som-overgrep/>, (sist besøkt 23.04.2020). Se for eksempel L. T. Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London, Zed Books, 2012 [1999], for en bredere tematisering av forskning som overgrep og hegemonisk redskap, med særlig fokus på urfolksperspektiv.

26. Se for eksempel E. Niemi, “History of Minorities: The Sami and the Kvens”, i W. H. Hubbard (red.), *Making a Historical Culture: Historiography in Norway*, Oslo, Scandinavian University Press, 1995, s. 333–336; J. R. Kyllingstad, “*Menneskeåndens universalitet*”: *Instituttet for sammenlignende kulturforskning 1917–1940: Ideene, institusjonen og forskningen*, doktorgradsavhandling, Oslo, Universitetet i Oslo, 2008, s. 371–388; B. Evjen,

“Measuring Heads: Physical Anthropological Research in North Norway”, i *Acta Borealia*, vol. 14, nr. 2, 1997, s. 3–30.

27. Kyllingstad, ‘*Menneskeåndens universalitet*’, s. 306.

28. A. I. Keskitalo, “Research as an Inter-Ethnic Relation”, i A. I. Keskitalo og H. Eidheim *Samfunnsforskning og minoritetssamfunn: Foredrag på Nordisk Etnografimøte, Tromsø, 1974*, i *Acta Borealia*, nr. 13, Tromsø, Tromsø museum, 1976, s. 15–42.

29. L. M. Alcoff, “Mignolo’s Epistemology of Coloniality”, i *CR: The New Centennial Review*, vol. 7, nr. 3, 2007, s. 80; W. D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Durham, Duke University Press, 2011.

30. D. Preziosi, “Collecting/Museums”, i R. S. Nelson og R. Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, s. 416.

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

32. Se for eksempel C. Bydler, *The Global Art World Inc: On the Globalization of Contemporary art*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2004; J. Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford, Oxford University Press, 2004; James Elkins (red.), *Is Art History Global?*, New York, Routledge, 2007.

33. Begrepet er hentet fra antropologen Mary Louise Pratt og betegner “the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict”, M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel and Transculturation*, London, Routledge, 1992, s. 6–7.

34. D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000, s. 43; Smith, *Decolonizing Methodologies*, for lignende perspektiv på imperialismens innebygde logikk, se særlig s. 57–91.

35. G. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, Oslo, Samlaget, 2014, s. 164.

36. Se for eksempel G. Danbolt, “Bilde og praksis”, i G. Danbolt, K. S. Johannesen og T. Nordenstam, *Den estetiske praksis*, Bergen, Universitetsforlaget, 1979, s. 64–96.
37. Se for eksempel G. Adamson, *Thinking Through Craft*, Oxford, Berg, 2007; G. Adamson, *The Invention of Craft*, London, Bloomsbury, 2013.
38. I. Jåks sitert i P. Kvist, “Samtale med Iver Jåks om Aage Gaups kunst”, i P. Kvist, *Aage Gaup*, Tromsø, Tromsø kunstforening, 1996, s. 6.
39. Store norske leksikon, “Duodji”, <https://snl.no/duodji>, (sist besøkt 27.04.2020).
40. Guttorm, *Duoji bálgát*, s. 9.
41. Guttorm, *Duoji bálgát*, s. 42. Se også for eksempel G. Guttorm, “Duodji: Som begrep og som del av livet”, i I. Snarby og E. S. Vikjord (red.), *Gierdu: Bevegelser i samisk kunstverden/Gierdu: Sirdimat sámi duodje- ja dáid-damáilmmis*, Bodø, SKINN/RiddoDuottarMuseat, 2009, s. 12–17.
42. Ordnett, “Kunst”, <https://www.ordnett.no/search?search=kunst&lang=no>, (sist besøkt 20.04.2020). Denne betydningen ligger også til grunn for begrepet på engelsk, *art*, som konnoterer det romerske *ars*, eller greske *techne*, som i antikken refererte til menneskers evne til å utføre noe, se for eksempel Shiner, *The Invention of Art*, s. 19–27. Det som etterhvert ble det norske språket følger naturligvis dansk språkhistorie når det kommer til begrep som kunst eller håndverk.
43. Formuleringen “fortellingen om 1750” brukes for å understreke at dikotomien før/etter 1750 nettopp er en fortelling, som brukes i boken kun som et analytisk skille for å gripe noen hovedtendenser. Diskusjonen rundt *duodji* og “kunst”, eller “kunst” og “kunnen”, viser jo nettopp at dette skillet ikke er absolutt. Se for eksempel J. Lund, *Gjenstand, verk, bilde: Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet*, doktorgradsavhandling, Bergen, Universitetet i Bergen, 2008.
44. G. Guttorm, “Duodji: A New Step for Art Education”, i *International Journal of Art & Design Education*, vol. 31, 2012, s. 180–190; N. Oskal, “The Character of the Milk Bowl as a Separate World, and the World as a Multitudinous Totality of References”, i M. Hauan (red.), *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, Stamsund, Orkana Akademisk, 2014, s. 79–89.
45. S. Persen, personlig kommunikasjon, 18.11.2018. Etableringen av Samisk kunstnergruppe og Samisk kunstnerforbund diskuteres nærmere i kapittel 2. Siden teksten skrives på norsk, og fordi Samisk kunstnergruppe jamfør Synnøve Persen var det første offisielle navnet, velger jeg å benytte det her, S. Persen, “Forord”, i S. Persen (red.), *Mázejoavku: Sámi dáidojoavku/ Mázejoavku: Samisk Kunstnergruppe*, Karasjok, SDS, 2004, s. 6.
46. Les mer om prosjektet her, Sámi Dáiddamusea, <https://www.sdmx.no/nb/sami-daidda-museum>, (sist besøkt 27.04.2020).

Kapittel 2: Noe å samles om: Det nasjonale paradigmet

At begreper om tid og sted hører sammen med kunst ligger gjerne som underforståtte premisser for et fag som kunsthistorie. Med utgangspunkt i ideen om en lineær og kronologisk ordnet tid, har kunstverk blitt sett å representere tidens utfoldelse, eller *Zeitgeist*, gjerne ordnet via individ, skoler og epoker i innbyrdes forhold til hverandre.¹ Tankegangen fikk emblematiske uttrykk hos tidlige kunsthistorikere som Alois Riegl (1858–1905) eller Heinrich Wölfflin (1864–1945), som argumenterte for fagets vitenskapelige basis ved å utarbeide metoder for studier av kunstens presumptive legemliggjøring av historiske løp, som de mente var observerbart gjennom stil- eller formutvikling som beveget seg med en viss lovmessighet og dermed også var universell.²

Ideen om kunst som uttrykk for tid og historie er nært knyttet til forestillingen om kunst som forankret i omgivelser og sted. Særlig formativ for det kommende kunsthistoriefaget ble Johan Joachim Winckelmann (1717–1768) sin historie over antikkens kunst.³ Han så det milde greske klimaet som direkte årsak til at kunsten der nådde det han mente var den ultimate perfektjon, idealet som all annen kunst måtte måles i forhold til. Dette blant annet fordi klimaet tillot greske menn å mosjonere uten klær, og dermed ga skulptørene rikelig med mulighet til å studere den nakne menneskekroppen. Han koplet klimatiske forhold og andre vilkår, som politisk system, kausalt opp mot kunstproduksjon, men løsrev seg ikke fra ideen om at antikken representerte et allment ideal; en målestokk også for kunst bundet opp i andre klima, geografier og samfunnsstrukturer.⁴ I sine skrifter om Winckelmann påpekte Johann Gottfried Herder (1744–1803) dette paradokset, og argumenterte for en mer nyansert idé om kunst som relativ og kulturspesifikk.⁵

Hvordan referere:

Grini, M. 2021. *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Pp. 27–93. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bbm.b>. Lisens: CC BY-NC

Som kunsthistoriker Thomas DaCosta Kaufmann foreslår, Herders relativisering av kulturbegrepet kan på noen måter ses som en forløper for senere ideer om “multikulturalisme”, selv om mange i dag kanskje forbinder Herder med nasjonalisme og essensialisme.⁶ Herder så jorden som delt opp i “naturlige” og grunnleggende forskjellige nasjoner, som markerte kulturer preget av klima og geografiske miljø. Dette utgjorde foranderlige, men nokså stabile faktorer som gjorde at en kunne snakke om ulike “folk”, tenkt som bærere av særegne og relativt konstante nasjonale karakterer, via en *Volksgeist*, som kom til uttrykk gjennom språk og materielle omgivelser.⁷ Dermed dannet hans tankegang også basis for senere ideer om etnisk essensialisme og determinisme. En slik nasjonalitetsdefinisjon hadde språkfelleskap som viktig kriterium, og fikk et klart uttrykk for eksempel i Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) sitt begrep om *Urvolk*, og teorien om at det i hans samtid fantes folk som hadde opphav i en fortidig og opprinnelig “ur-stamme” som hørte “naturlig” hjemme på et sted. Tyskerne representerte for Fichte et slikt folk, blant annet fordi de hadde en språklig enhet som ikke var utblandet, eller latinisert, slik han så hos for eksempel franskmennene.⁸ Med utgangspunkt i slike skjæringspunkt mellom 1700 og 1800-tallet, kan man snakke om krystalliseringen av ulike nasjonsbegrep grunnet på prinsipp om *ius sanguinis*, en etnisk basert definisjon som avgjør nasjonal tilknytning etter hvem dine foreldre er, eller *ius solis*, som knytter nasjonalitet til stedet du er født og ikke blodsband. Disse nasjonsdefinisjonene praktiseres ikke i ren form, men knyttes historisk til henholdsvis tysk og fransk modell.⁹

Nasjonalisme og sosial mobilitet har ofte blitt fremhevet som særlige vilkår for profesjonaliseringen av kunsthistoriefaget. Begge deler blomstret mot slutten av 1800-tallet, samtidig med kunsthistoriefagets utbredelse i Europa og Nord-Amerika. Kunsthistorikerne kunne fungere som identitetsidentifiserende grensepatruljer, som fastsatte objekter som tilhørende “oss” eller “dem”, og pekte på nasjonale kunstsatter som kunne virke forenende for det nasjonale “vi” eller for en bestemt klassetilhørighet.¹⁰

Mange har konstatert at fag som sosialantropologi og kunsthistorie forenes i interessen for objekter som signifikante kulturelle artefakter, men at kunsthistoriefaget i større grad bygger på et system for estetisk diskriminering mellom ulike objekt.¹¹ Det er gjenstander som anses å være av en særlig estetisk kvalitet, som hever dem over andre objekt, som tradisjonelt har begrunnet kunsthistorisk oppmerksomhet, mens slike vurderinger i mange tilfeller kan ha vært irrelevante for

antropologifaget. Dessuten har kunsthistorien vært dominert av et individfokus sentrert rundt “unntaksmenneskene”, fremstilt som de unike, kreative kunstnergeniene – i stand til å foregripe tidsånden. I tillegg til større interesse for kollektive dimensjoner, har antropologene tradisjonelt beskjeftiget seg med “de andres” materielle kultur, mens det som er blitt fremstilt som egen “nasjonal kunst” eller stor “verdenskunst” tradisjonelt har vært kunsthistorikernes felt.¹² Videre er det mulig å snakke om ytterligere arbeidsdeling mot folkloristikk- og etnologifagene, eller det som tidligere var omtalt som folkeminnegransking, og som i dag gjerne betegnes som kulturhistorie eller kulturvitenskap.¹³ Slike fag springer i sin begynnelse direkte ut av den herderske ideen om en særegen nasjonalkultur som kommer til uttrykk i “allmuens” muntlige fortellinger og materielle frembringelser.

Det er særlig det kvalitetsvurderende ved kunsthistoriefaget som har legitimert fagets nasjonale posisjon, hevder kunsthistoriker Elisabeth C. Mansfield. Som ett av de kanondannende fagene som tar seg av det som anses å være nasjonens særlig verdifulle gjenstander, altså nasjonens kunst, tjener kunsthistorie både som bevis på, og opprettholder av, forestillingen om en nasjons rike kultur. Kunsthistorien påpeker og bekrefter “the robust health of a nation, for artworks by their very nature are marks of cultural abundance.”¹⁴ I tillegg kan kunsthistorien bidra til andre viktige distinksjoner, som behovet for å markere tilhørighet i en tid med større sosial mobilitet. Etter hvert som middelklassen vokste fra slutten av 1800-tallet kom det også et arbeidsmarked for å fylle denne klassens behov. Kunsthistorie og kunstmarkedet står slik i et gjensidig avhengighetsforhold, der fullmakten til å skrive en kunstner eller et verk inn i kunsthistorien til syvende og sist også godtgjør avsenderen og hennes felt, så vel som kunstneren, markedet, samleren og nasjonen.

Nasjonsbygging og kunsthistorie i Norge

I sin beskrivelse av kunsthistoriefagets historie i Norge påpeker kunsthistoriker Mai Britt Guleng at det var nettopp fagets kulturbyggende og nasjonaløkonomiske potensiale som var argumentet, når det allerede i 1875 ble opprettet et professorat ved det som den gang het Det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania (nå Universitetet i Oslo).¹⁵ Dermed ble paradoksalt nok den unge norske nasjonen det første av de nordiske landene som fikk et universitetsprofessoratet i kunsthistorie, og ennå fantes bare en håndfull slike stillinger i Europa forøvrig. Under den første kunsthistoriske kongress i Wien i 1873, ble det pekt på at

verdensutstillingene tydelig demonstrerte hvilke nasjoner som hadde lært å utnytte kunsthistorien i utviklingen av industri- og håndverksprodukter. Kongressen konkluderte med at alle lands myndigheter måtte gjøres oppmerksom på hvor viktig kunsthistoriefaget var for å heve både nasjonaløkonomien og “det kulturelle nivået.”¹⁶ Når den nyslåtte norske nasjonalstaten sammenlignet seg med tidligere stormakter som nabolandene Sverige og Danmark, ble landets kulturelle, institusjonelle og økonomiske fattigdom tydelig demonstrert. Det var ikke først og fremst av akademiske hensyn at Stortinget vedtok å opprette et ekstraordinært læresetet i kunsthistorie ved universitetet i Christiania, men for å bidra til å bygge landet som kulturnasjon, noe som igjen kunne få nasjonaløkonomiske konsekvenser. Kunsthistorieprofessoren ble forventet å delta i arbeidet med å bygge opp kunstinstitusjoner, slik at norske kunstnere kunne vende tilbake fra utlandet; han skulle bidra til å “heve folkets kunstsans” og “virke for håndverkets vekst” i landet.¹⁷

Det var snarere mangelen på kunstinstitusjoner, enn overskuddet av dem, som gjorde at Norge fikk nettopp et universitetsprofessorat før Danmark og Sverige. I nabolandene fantes allerede kunsthistorieprofessorat, men ved andre institusjoner enn universitetene. I Norge var det ikke særlig mange andre institusjoner å legge et kunsthistorisk embete til, enn landets eneste universitet.¹⁸ Dermed ble professor Lorentz Dietrichson (1834–1917) “kalt hjem for å være med og bygge landet.”¹⁹ Dietrichson var født i Bergen, men hadde etablert seg som forfatter og akademiker i Sverige, der han var blitt utnevnt som professor i kunsthistorie ved Fria Konstnernas Akademi i Stockholm i 1869. At Dietrichson selv var smertelig klar over hvor dårlig det stod stilt med kunstinstitusjonene i landet han kom tilbake til, viser foredraget som han holdt i Kunsthistorisk forening i 1912, gjengitt i tidsskriftet *Kunst og Kultur* samme år. Under tittelen “Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet”, ser han tilbake på sine 37 år ved universitetet, samtidig som han uttrykker bekymringer for fagets fremtid.²⁰ Han var da i en alder av nærmere 80 år fortsatt fagets eneste representant ved universitetet. Professoratet var personlig og dermed kunne han ikke pensjonere seg uten å risikere at faget ble lagt ned.

Dietrichson påpeker at da han kom til universitetet fantes det egentlig ikke noe norsk kunsthistorisk litteratur, foruten et plansjeverk – uten tekst – med kunstneren Johan Christian Dahl (1788–1857) sine tegninger av tre stavkirker, og historiker Peder Andreas Munch (1810–1863) og arkitekt Heinrich Ernst Schirmer (1814–1887) sitt arbeid, *Trondheim domkirke*, samt arkeolog og antikvar Nicolai Nicolaysen

(1817–1911) sin publikasjon om middelalderske bygninger.²¹ “Hvad skal man med en pekepind, hvor der intet er at peke paa?” skal Johan Sebastian Welhaven (1807–1873) treffende ha uttrykt, da det var snakk om å opprette en lærestol i kunsthistorie. Welhaven kunne gjerne ha gått lenger, svarer Dietrichson, “thi var der intet at peke *paa*, saa var der ikke synderligt bedre bevendt med hvad der var at peke *med*, og hvem der var at peke *for*.”²² Og han svarer retorisk, “at peke paa var kun det den gang meget lille Nasjonalgalleri, der førte en tarvelig ambulatorisk tilværelse i et par værelser”, det flyttet rundt og var snart her, snart der.²³ Mens Norges middelalderske kunstsatt “gjemte sig i universitetets oldsakssamling”, uoppdaget av det store publikum, og “pekepinden, som man nå skulle peke *med*, min ringe person, var omtrent likesaa skrøplig”, fortsetter han, og konstaterer at han jo var autodidakt og dessuten hadde dårlig syn.²⁴ Det stod ikke bedre til med publikumet han skulle peke for. Det fantes et lite kunstinteressert publikum og det fantes en kunstforening; men at kunsten skulle ha en *historie*, “det syntes fuldstændig at være undgaat almenbevisstheden.”²⁵ Egentlig var det vanskelig å forstå hvorfor man ville opprette et professorat i kunsthistorie i Norge i det hele tatt. Mens en slik stilling var forbedret innenfra i Sverige, der han kom fra, var man “her i mit eget land [...] synlig i den fuldstændigste forvirring angaaende spørgsmaalet om, hvortil jeg egentlig skulde brukes.”²⁶ Dietrichson måtte selv skape en forståelsesfull tilhørerkrets og sitt eget undervisningsmateriale, i tillegg til den institusjonsbyggingen det fra stortingshold ble forventet at han skulle gjøre.

Kort sagt måtte institusjonen og begrepet “norsk kunst” formes og fylles med innhold. Hvordan Dietrichson angriper oppgaven, sammen med en rekke andre aktører, skal jeg straks se nærmere på, men først må Dietrichsons elendighetsbeskrivelse av den kunsthistoriske situasjonen i Norge på 1800-tallet kontekstualiseres noe. Som Guleng har vist i magisteravhandlingen *Kunsten og vitenskapene: Kunsthistoriens historie ved Det kongelige Fredriks Universitet inntil 1875*, og kunsthistoriker Siri Meyer i sin magisteravhandling *Kunstens forhistorie i Norge: Noen sentrale aspekter*, var noen forutsetninger på plass før Dietrichson kom til Norge.²⁷

For det første var Norge i 1814 blitt “et frit, uavhengig og udelelig Rige”, slik det står i første paragraf av den norske grunnloven av 17. mai. Og for første gang i historien fikk området som kalles Norge en egen, formalisert hovedstad innenfor rikset grenser, Christiania, senere Kristiania og fra 1925, Oslo. I begynnelsen omtales Norge som “et

rike”, et avgrenset geografisk område, som skulle styres av en konge som ikke lenger var eneveldig. Det ville si av det svenske kongehus inntil personalunionen med Sverige ble oppløst i 1905. Riket var bestående av “norske Borgere”, som omfattet de som hadde bodd innenfor rikets grenser i fem år. Norge var altså blitt en stat, med eget territorium, forfatning, parlament (Stortinget), regjering og forsvar. Senere på 1800-tallet festet betegnelsen “*nasjonen Norge*” seg, sammen med forestillingen om at det å være “norsk” var noe mer enn bare å ha bodd i landet en viss tid.²⁸

Nasjonalismeteorikeren Anthony D. Smith (1939–2016) har påpekt hvor viktig historieskriving og kunst er i dannelsen og befestningen av nasjonal identitet. Historikerne kunne bekrefte forestillingen om en felles nasjonal fortid, og kunstnerne kunne gjøre nasjonens karakter og historie visuelt levende, forståelig og håndgripelig.²⁹ De kunne holde frem steder og tema som ble sett å inneha spesiell betydning i nasjonens hukommelse, i en selvbekreftende og kontinuerlig prosess.

Kulturhistoriker og folklorist Anne Eriksen skriver at det moderne historiefaget oppstod som et svar på behovet for autoriserte nasjonale fortellinger: “Tekster som skulle begrunne nasjonalstatens eksistens gjennom å påvise kontinuitet i nasjonens – folkefellesskapets – århundrelange liv.”³⁰ Særlig Rudolf Keyser (1803–1864) og allerede nevnte Peter Andreas Munch står som sentrale navn i den tidlige norske historieskrivingen, eller det som gjerne omtales som “den norske historiske skole.” Visst var det blitt skrevet historie om ting som hadde skjedd innenfor grensene av det område som etter 1814 utgjorde den norske nasjonalstaten, men for Keyser og Munch var det viktig at historien ble skrevet “innenifra.” På grunn av Norges svake politiske stilling gjennom mange hundre år, risikerte landets historiske kilder å bli feiltolket i utlendingers fremstilling, mente de. Dokumenter og gjenstander måtte samles inn og fortolkes av norske historikere, og oppbevares på institusjoner i Norge: “Ingen Eiendomsret bør derfor mellem Nationerne inbyrdes mer respecteres end den enhver Nation har til sine historiske Minder”, skrev Munch i 1845.³¹

Kort fortalt etablerer Keyser og Munch fortellinger om nordmennene som et eget folk som hørte naturlig hjemme i den geografien som ble kalt “Norge”, til tross for at dette store deler av tiden hadde vært dansk territorium. Begge gjør det med rot i en innvandringsteori som snakker om en “ren og ublandet stamme” som en gang i fjern fortid hadde befolket landet. De anvendte Fichtes urfolks-begrep for å snakke om en opprinnelig “nordgermansk rase.” “Dette germanske Urfolk”,

skriver Munch, hadde så vandret nordover til det landområdet som ble Norge.³² Historiker John Sannes (1913–1984) påpeker at teorien var utformet for å trekke et skarpt skille mellom nordmennene og nabofolkene, særlig danskene, som hovedsakelig bestod av sørgermanere eller “svakere gotere”, som senere hadde blitt erobret av nordgermanerne, slik at det her oppstod “et blandingsfolk med et blandingsspråk”, mens nordmenn ble “kjernefolket som hadde lagt hele Norden under seg” i storhetstiden.³³ Samtidens skandinaviske maktforhold, med Norge som svakeste part, ble altså snudd på hodet, samtidig som stedet (“Norge”) og folket (“nordmenn”) ble knyttet sammen som to sider av samme sak, eller som Anne Eriksen skriver: “Innvandringen forandret stedet til rom, geografien ble ‘Norge’ gjennom nordmennenes ryddende og byggende virksomhet. Samtidig var det dette landet som på sin side skapte nordmennene.”³⁴

Munch og Keyser inkluderte ikke samer og kvener i sin nasjonsbygging, og selv om begge forfatterne mente at samene var “urbeboere” som befant seg i nordområdet da den “nordgermanske rasen” innvandret, ble de skjøvet ut på sidelinjen i den nasjonale fortellingen om folket og landet. Munch skriver under overskriften “Urbeboere, Finner, Oldtidslevninger” at “forsaavidt Norge har haft Beboere før Nordmændene, kunne disse Beboere neppe have været andre end nomadiske Finner.”³⁵ Han omtaler denne befolkningen for tilhørende “Polarracen”, og skriver videre at “Norge var altsaa nok paa en vis Maade beboet, men ikke bebygget før vore Forfædres ankomst.”³⁶ Samene ble av Keyser fremstilt som et fåtallig naturfolk som levde i fjellene, et nomadefolk som “uten krigersk kraft” levde på “det laveste Dannelses-trin” – som ikke kunne bidra i en utviklet statsdannelse, lik nordmennene, med røtter i det germanske *Urvolk*.³⁷

Keyser og Munch var viktige aktører i å berede grunnen for kunsthistorie som norsk universitetsfag. De så på materielle gjenstander som særlig pålitelige indikatorer på “mentalitet og folkekarakter”, og de var opptatt av at “norsk” gjenstandsmateriale skulle være i norsk eie. Kunsthistorie ble ansett som en viktig hjelpevitenskap for historiefaget før det kom på plass som eget fag ved universitetet i Christiania, samtidig som også fag som filosofi, filologi og arkeologi tok opp det som kunne betraktes som kunsthistoriske emner. At forskjellige aktørgrupper arbeidet aktivt med det som også kan kalles kunsthistorisk materiale, men som ikke nødvendigvis var laget som “kunst”, avspeiles i bøkene Dietrichson nevner, tilvirket av en kunstner, en arkitekt, en historiker og en arkeolog/antikvar. Alle var de med og ga nasjonen

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

Viktig var også den konkrete oppbyggingen av institusjoner som det ble forventet at en nasjonalstat skulle ha. Nevnte Keyser var fra 1828 bestyrer for det som da het “Universitetets Samling af Nordiske Oldsager”, der Dietrichson påpekte at “Norges middelalderske kunstsak, gjemte sig.”³⁸ Grunnlaget til samlingen ble lagt av Selskab for Norges Vel, opprettet i 1811. Selskapet var blitt opprettet i et forsøk på å etablere en egen norsk institusjon for å forhindre utførselen av oldsaksfunn til København, fra embedsmenn, særlig prester, med praksis i den norske delen av eneveldet.

Nasjonalgalleriet ble vedtatt opprettet i 1836, men fikk ikke fast tilholdssted før mot slutten av 1800-tallet. I begynnelsen var hovedmålet å få på plass en samling. Ulikt de fleste andre slike museer hadde det norske nasjonalgalleriet ikke vokst frem med utgangspunkt i en kongelig kunstsamling. Samlingen måtte dermed bygges opp fra grunnen av. Museet ble opprettet i opplysningstidens ånd, med stor tro på kunstens allmenndannende og oppdragende effekt, i en tid da Norge måtte forsøke å skape seg en plass som europeisk kulturnasjon. Under dansketiden ble den spredt bebygde norske delen av riket i sjablongfremstillinger betraktet som uutviklet, bestående av “edle ville” som levde enkle liv i naturomgivelser, mens den lavtliggende “danske” delen av riket, som stod i tett forbindelse med det øvrige europeiske kontinentet, var kultivert både når det gjaldt jordbruk, infrastruktur og allmenndannelse. Dansker var dannede “kulturfolk”, mens nordmenn var “fjeldaber.”³⁹ Det er slike fremstillinger Henrik Ibsen (1820–1906) harselerer over i *Peer Gynt*:

Ak, men saa kom Fremmedaaget
og forplumred Urskogs-Sproget.
Firehundredaarig Natten
ruged over Abekatten;
og man ved, *saa* lange Nætter
Landsens Folk i Stampe sætter. –
Skogens Urlyd er forstummet;
ikke længer blir der brummet; –
skal vi vore Tanker male,
maa det ske ved Hjælp af Tale.⁴⁰

I oppbygningen av landets første nasjonale kunstmuseum ble det lagt vekt på å skaffe det som ble ansett å være referanseverk, som kunne fungere i oppdragelsen av publikum, og virke forbilledlig for det som

fantes av kunstnere i landet. Med sparsomme midler ble innkjøpene konsentrert om verk av utenlandske gamle mestere, i original eller kopi, før det etter hvert ble flere innkjøp av samtidige billedkunstnere med tilknytning til Norge.⁴¹ I Nasjonalgalleriet var altså fokuset i hovedsak objekter laget som kunst (innenfor billedkunstparadigmet “post 1750”), når det da ikke dreide seg om gjenstander fra antikken, eller fra andre fremstilte storhetstider og storhetssteder i europeisk kunsthistorie. Det kulturbegrepet som ligger bak opprettelsen av Nasjonalgalleriet er i tråd med et hierarkisk orientert “sivilisatorisk” eller “humanistisk” kulturbegrep, som ser billedkunst som tegn på “dannelse”, og ikke et relativiserende antropologisk kulturbegrep. Et nasjonalmuseum som satte sin nasjonale billedkunst inn i en større europeisk kunsthistorisk ramme var noe det ble forventet at en europeisk hovedstad skulle ha, slik stortingsrepresentant Hans Riddervold (1795–1876) understreket i 1836 i sitt forslag til opprettelse av museet:

Ingen dannet Mand kommer nu til et fremmed Land eller idemindste til dets Hovedstæder, uden at han søger at blive bekendt med deres Anstalter for Videnskab og Kunst, uden at han med Interesse søger Leilighed at betragte deres Kunstværker og af hvad han herom erfarer, danner han sig Begrebet om Nationens Smag og Dannelse.⁴²

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

Det var særlig viktig å ta vare på “vore Kunstgenier”, slik at de med tiden skulle slippe å reise utenfor den nye nasjonens grenser for å utdanne og livnære seg. Det var kunstnerne som kunne “utbrede vort Navns Ære i Udlandet”, som kunne skape nasjonale symboler og bygge det generelle bildet av Norge.⁴³ Kunstnernes bidrag til å “gjøre nasjonen virkelig” – for å si det med Anthony D. Smith – er det skrevet mye om, og særlig landskapsmaleri, folkelivsskildringer og fremstillinger av

historiske begivenheter betegnes som formende for standardisert nasjonal identitet. Smith betegner nasjonsbygging som et eliteprosjekt; mens det større publikum måtte konverteres til den nasjonale idé, de måtte dras inn i nasjonalismens konseptuelle og følelsesmessige verden, “by being induced to ‘see the nation’ and ‘hear its call’.”⁴⁴ Gjennom kunst og musikk kunne nasjonen sees og høres.

Smith tar særlig for seg Johan Christian Dahl sine verk og viser hvordan hans bilder er med og former et norsk “ethnoscape”, det vil si prosessen der et fysisk terreng, et landskap, fylles med nasjonal mening som et “hjemland”, et sted der et bestemt folk har sin tilhørighet.⁴⁵ Dahls malerier bidrar til at visse landskap fester seg assosiativt med det generelle bilde av nasjonen, gjennom fremstillinger der folk og landskap, eller kulturelle minnesmerker og landskap, syntetiseres og hjelper til å skape og popularisere ideen om “a national community rooted in its own distinctive homeland.”⁴⁶ Når Dahl fremstilte malerier av bautasteiner omgitt av det som ble oppfattet som typisk norske fjell- og fjordlandskap bidro han til å skape en *romlig*, territoriell, nasjonal identitet knyttet til landskapet. Denne suppleres med tidsmessig *dybde*, med historie, via steinstøttene fra vikingtiden, og bidrar til å bekrefte og opprettholde overbevisningen om felles fortid i en felles geografi. En slik syntese av landskap og kulturminner i den visuelle nasjonsbyggingen ser Smith som felles for “fragmented or subordinated peoples with restricted cultural institutions in the absence of a centralized state and its cultural regulation”, typisk for Norge og Tyskland gjennom store deler av historien.⁴⁷ Slike tendenser kontrasterer han med historiemaleri med republikansk tematikk i fransk kunsthistorie, for eksempel representert ved kunstneren Jacques-Louis David (1748–1825) og hans elever.

I Norge fikk dessuten historiemaleriet en spesiell form, der folkelivsskildringer dominerte fremfor fremstillinger av store rikshistoriske begivenheter. Også dette kan knyttes opp mot den lange perioden som dansk provins og det særegne utslaget dette ga i norsk historieskriving. Norsk historie ble en fortelling om folket, og ikke om staten – som for det meste av tiden hadde vært dansk. Folket hadde derimot hele tiden vært “norsk”, het det i historien fra Keyser og Munch. Det var særlig bonden som ble sett å være bærer av “ekte” norskhet, upåvirket av dansk embedsmannskultur. Dette var et perspektiv som ble videreutviklet av historikeren Ernst Sars (1835–1917), med forestillingen om at det eksisterte to kulturer i Norge, en “inautentisk” danskepreget elitekultur og en rendyrket norsk bygdekultur.⁴⁸



Fig. 5. Adolph Tidemand, *Haugianerne*, 1848. Foto: Jacques Lathion / Nasjonalmuseet. CC BY.

Maleren Adolph Tidemand (1814–1876) bidro sterkt i sjangeren der bondebefolkningen inntok den heroiske plassen i historiemaleriet, noe blant andre kunsthistorikeren Rudolf Zeitler har diskutert med utgangspunkt i Tidemands *Haugianerne* fra 1848. Maleriet forestiller predikanten Hans Nielsen Hauge (1796–1804), omkranset en forsamling bønder i folkedrakter. Belysningen, karakterfremstillingene og det pyramidale komposisjonsskjemaet gir assosiasjoner til religiøse fremstillinger og historiemaleriets opphøying av tema, men motivet er uvanlig i europeisk maleri på midten av 1800-tallet, med fokuset på allmuen og ikke på elitistisk rikshistorie. Som Zeitler skriver: “Tidemand har sammansmält den romantiske traditionen om folket som de äkta kulturbärarna med de nya demokratiska och frikyrkliga tankeströmmarna.”⁴⁹

I oversiktsverket *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre* fra 1951 regnes Johannes Flintoe (1750–1851) som den som innleder den nasjonalromantiske tradisjonen, senere emblematisert uttrykt med Dahl og Tidemand. Flintoe plasseres som tidligromantikkenes fremste representant “her hjemme” og blir ofte omtalt som den som gjør de avgjørende kunstneriske oppdagelsene av Norge: “Han er den

første som for alvor kommer innover i det indre av landet og opplever både naturen og folket på nært hold.”⁵⁰ Flintoe var født i København, og døde også der, men oppholdt seg i Norge i perioder mellom 1811 og 1851. Han var i lang tid lærer ved Den kongelige tegneskole og foretok flere reiser rundt på Vestlandet og Østlandet, og var særlig opptatt av naturen i Norge som skilte seg fra det flate jordbruksrike landskapet i Danmark. Han laget også skisser av folkedrakter og inkorporerte gjerne spor etter mennesker, for eksempel via fortidsminner i sine landskapsbilder, slik J. C. Dahl senere kom til å gjøre. Men selv om Flintoe hadde “delvis norsk blod i årene”, kommer han “likevel aldri bort fra turistsynet. Han forblir alltid ‘byfantten’, som dels skildrer folket idealisert som den norske odelbonden fra 1814”, mener forfatterne av *Norges billedkunst*.⁵¹

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

Dietrichsons innledende ord i biografien om Adolph Tidemand, vitner både om bevisstheten han hadde om kunstens og kunsthistoriens nasjonsbyggende virkning og om at han ikke nødvendigvis mente at det fantes en automatikk i at “kunstnere fra Norge” skapte “norsk kunst”:

“Den norske Kunst.” Med hvilken Ret nedskrive vi disse Ord i Spidsen for Skildringen af en norskfødt Kunstners Liv og Virksomhed? Er det sikkert, at der, fordi der er udgaaet betydelige Kunstnere af vort Folks Midte, derfor ogsaa eksisterer en norsk Kunst?⁵²

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

den varme Kjærlighed til Fædrelandets Natur og Folkeliy, som vore kunstnere selv altid have ejet, og som stadig har præget deres Behandling af de hjemlige Stoffer med et Stempel som selv Udlandet aldrig har kunnet miskjende.⁵³

Innhold og form hang sammen. Når norske kunstnere behandlet “hjemlige Stoffer”, gjorde de det også med en spesifikk “norsk” uttrykksmåte. Men så lenge disse kunstnerne befant seg i utlandet kunne de likevel ikke bidra til å skape en virkelig nasjonal kunst, fordi deres verk ikke fikk anledning til å virke tilbake på “vort Kulturliv.”⁵⁴ Isteden fikk de prege “udlandets” kunsthåndverk, med sine norske inntrykk og uttrykk. Så lenge Norge ikke “have villet eje, villet ofre Noget for at eje en selvstændig norsk Kunst”, må “vi” med “harmfuld Resignation [...] finde os i at Tyskland tilegner sig vore Kunstnere og med en Ret, vi ej tør benægte, tale om ‘unsere nordgermanischen Künstler’.”⁵⁵ Men det viser også at “den Dag Norge vil, den dag Nordmanden føler, at det er hans Pligt som Kulturnation at besidde virkelig national Kunst, den Dag kan han [...] ogsaa virkelig have den.”⁵⁶ Heldigvis har Norge nå begynt å føle denne plikten, skriver Dietrichson. Den permanente bygningen som “skal skaffe den norske Kunst Ly og Varme” – Nasjonalgalleriet – må bygges, og historien må skrives, men:

Kun maa vi, naar vi nu tale om “norsk kunst” altid erindre, at det er et Begreb, der er i Vorden og at vi tale om dens ‘Historie’ i den nærmeste Fortid væsentlig i Kraft af, at vi tro paa dens *Fremtid*.⁵⁷

Institusjoner måtte bygges før kunsten kunne bli virkelig nasjonal, men om norsk malerkunsts historie var veldig kort, fantes det dog en annen grunn til å kalle kunsten for “norsk.” Man kan snu på setningen i forrige avsnitt, påpeker Dietrichson, og si at “om en Fremtid for den norske Kunst har vi Lov til at tro, fordi Norge engang – i længst forsvunden Tid har havt sin egen Kunst, af hvilken stærke Spor endnu ere tilbage.”⁵⁸ Tilbake i sagatiden, men også senere, “da blomstrede en virkelig norsk Kunst, som vi endnu kjende og elske i dens rester.”⁵⁹ Denne kunsten var, som all kunst, ikke uten impulser “udenfra”, men først og fremst var den “en i Landet selv udviklet, af dets ejendommelige klimatiske forhold og materielle Resourser betinget, af egne kunstneriske Kræfter ledet Kunst”, før “Norges Svækkelse i det fjortende Aarhundrede, dets paafølgende Uselvstændighed og lange Forfald.”⁶⁰ Kontinuiteten i norsk kunsthistorie opprettholdes likevel, i følge Dietrichson, av “Snittere af forskjellige Slags”, aller helst snitter de i tre og “næsten uden Undtagelse ere de udgange av Bondestanden.”⁶¹ Bondens plass i norsk

historieskriving som viderefører av “det opprinnelig norske”, som selve representanten for folket, upåvirket av dansketid og nasjonalt forfall, har også tydelige nedslagsfelt i kunsthistoriefaget. Bondebefolkningens materielle artefakter kunne sørge for kontinuitet i en nasjonal fortelling med store brudd.

Dietrichson legger mye av grunnlaget for senere norsk kunsthistorieskriving, som også kan sies å bygge på skjemaet etablert i datidens historiefag: Først fantes en blomstrende norsk kunstnerisk storhetstid i vikingtid og middelalder, men senere dansk dominans førte til at en “autentisk” nasjonal kunst gikk i dvale og landet ble dominert av “importert” kunst, før historien etter 1814 kunne fortelle om en kunst som ble stadig mer nasjonal norsk. Dette er selvfølgelig ikke en rent litterær fortellerstruktur, at Norge rent faktisk *var* fattig på kulturhistorisk materiale etter perioden som en av Danmarks provinser, kommer for eksempel av at mye av det som ble sett på som verdifullt kulturhistorisk materiale fra Norge var blitt fraktet til Kongens kunstkammer i København. Å få kartlagt og tilbakeført materiale fra Danmark, og bygget opp egne institusjoner som kunne huse dem, var derfor av stor betydning for både nasjonsbygging og kunsthistorieskriving.

Både Dietrichson og ikke minst hans yngre fagfelle Andreas Aubert (1851–1913) konsentrerte sine fremstillinger rundt en nasjonal linje, og fortalte via en organisk modell om en kunst som har som sitt *telos*, sitt iboende mål, å bli norsk.⁶² Akkurat *når* dette målet nås, og hvilken kunstner som får spille hovedrollen i fortellingen, varierer. J. C. Dahl inntok en viktig plass som innlederen av “norsk kunst” i begges forfatterskap. Dietrichson la vekt på at Dahl kom fra enkle kår. Med en far som var fisker og av bondeslekt, ble Dahls kunstneriske suksess et tegn på hva som lå og slumret i allmuen. Fra barndommen hadde Dahl vært henvist til å betrakte den norske natur (og ikke “stor” europeisk kunst). Dette ble for romantikeren Dietrichson nøkkelen til Dahls fremskritt, “mens det øvrige Europa var sløvet av overkultur” kunne Dahl stige inn som et friskt pust fra nord og bli det europeiske landskapsmaleris store fornyer.⁶³ For Dietrichson fortonte kunsten seg fra Dahls dager, via Tidemands folkelivsmalerier, og frem til Hans Gudes (1825–1903) som en ubrutt linje på veien til en stadig mer nasjonal kunst. For Aubert representerte derimot Tidemand og Gudes maleri et steg tilbake. Maleriene, som var utført i düsseldorfske atelier, var ikke autentiske nok. Riktignok hadde begge kunstnerne reist i Norge og laget skisser over folk og natur, men Tidemand kunne for eksempel bruke tyske modeller for å skildre norske “typer.” Dette var ikke holdbart

for Aubert: “Norge maa males i Norge”, lød hans programmerklæring.⁶⁴ Først med Erik Werenskiolds (1855–1938) autentiske og naturalistiske friluftsmaleri ble kunsten fullt ut *norsk*, ifølge Aubert.⁶⁵

Både Dietrichson og Aubert var imidlertid enige om at det fantes en kontinuitet i norsk kunsthistorie. Selv ikke dansketiden hadde klart å underkue den norske bondes kunstfølelse. Begge kunsthistorikerne rettet altså blikket mot gjenstander som ikke opprinnelig var laget som kunst, eller av profesjonelle kunstnere, for å finne en nasjonal linje. I Auberts selvvalgte emne til forelesningen i forbindelse med doktorgradsavhandlingen i kunsthistorie argumenterte han for at det fantes “et norsk farveinstinkt.”⁶⁶ Blant annet gjennom studier av stavkirkene i Nore og Opdal argumenterte han for en særegen og kontinuerlig farge-tradisjon. Mens Dietrichson, som hadde utgitt sin bok om *Den norske Treskjærerkunst* i 1878, var aktivt involvert i husflidsbevegelsen som vokste frem i byene på slutten av 1800-tallet.⁶⁷ Dietrichson var også en av initiativtagerne til at Kunstindustrimuseet i Christiania ble opprettet i 1876, han understreket viktigheten av slikt museum som det “første og nødvendigste Led i vor nationale Kunsts Udvikling.”⁶⁸ Et av formålene til museet skulle være å produsere arbeidstegninger for det han så på som typisk norske treskjærerarbeid som kunne fordeles utover landet, for slik å pense håndverket inn på det han anså som det korrekte og mest autentiske nasjonale spor.

Mens Nasjonalgalleriet med sine europeiske referanseverk – og etter hvert også det som ble ansett som nasjonale mesterverk – skulle virke allmenndannende for det generelle publikum, og forbilledlig for landets billedkunstnere, skulle kunstindustrimuseet sørge for at god nasjonal smak forplantet seg i hus og hjem. Både Aubert og Dietrichson mente at “den moderne kunstindustrien, husfliden og arkitekturen” måtte søke inspirasjon i “den gamle bondekunsten.”⁶⁹ Det var imidlertid ikke hvilken som helst bondekunst som kunne brukes som mal, den måtte være “ægte norsk” – som de uttrykte det på dansk – og her kunne kunsthistorikerne vise vei, finne de mest autentiske uttrykksformer og objekter, som kunne plasseres på museum for å utrette sin oppdragende virking. Aubert drømte om “en Bygmester med kunstnerisk Dannelse og et norsk Hjerte” og ønsket utviklingen av “en national nykultur for hele landet.”⁷⁰ Altså en kultur rotfestet i det som ble ansett som “ekte norsk”, men som var foredlet til et “høyere nivå” via allmenndannelse og oppøvelse av skjønnhetssansen. Kunstnerne kunne vise vei. De skulle ikke bare lage billedkunst, men lage bruksobjekt som samtidig var kunst. De skulle “trænge ind i hjemmene, i farvesans, i smagfuldt

utstyr, i praktværker, i ornamentik.”⁷¹ På landsbygda hadde nemlig “bykulturen” nå begynt å gjøre sitt inntog, og bonden klarte ikke lenger selv å skille mellom autentisk gammel bondekultur og “fattigslig byfiff efter modebladenes spinkleste mønstre”, som “blandet sig med gammel landsens overlevering”, der “visne moderne byfarver” snart hadde ødelagt “norsk farveglæde.”⁷² Det hastet med andre ord med å redde det som kunsthistorikerne så som de autentiske restene, før industrialisering og bykultur tok overhånd.

Mot slutten av 1800-tallet fikk Norge enda et museum som skulle vise nordmenn og omverdenen hva som var “norsk kultur.” Norsk Folkemuseum ble opprettet i 1894, etter iherdig arbeid fra folkloristen Moltke Moe (1859–1913) og museets første direktør Hans Aall (1869–1946). De første årene holdt museet til i en privat leilighet, men i 1902 ble det et friluftsmuseum på Bygdøy, etter modell av Nordiska Museet (grunnlagt 1880) og friluftsmuseet Skansen (1891) i Stockholm. Museet skulle “gi et bilde av hele Norge”, vise “folket” hvordan det “var blitt som det var”, og virke “oppdragende og utviklende på alle lag av folket”, og dessuten bidra til å “øke kjærligheten til hjemlandet.”⁷³

Kunstindustrimuseet i Christiania og Folkemuseet på Bygdøy hadde altså rot i mye av det samme, for eksempel nasjonsbyggings- og folkeopplysningstanken, samt troen på at i noen elementer av “norsk bondekultur” kunne man finne spor av “det ekte norske”, men de opererte med ulike kulturbegrep, noe historiker Bodil Stenseth understreker i boken *En norsk elite: Nasjonsbyggerne på Lysaker* fra 1993. Hun påpeker motsetningene mellom Aall og Moe sitt folkemuseum og Dietrichson og Henrik Grosch (1848–1929) sitt kunstindustrimuseum. Mens kunstindustrimuseet baserte seg på et estetisk siktemål, og hvilte på vedtatte normer for skjønnhet og kvalitet, var folkemuseet “preget av evolusjonismens oppfatning av kulturen som en frukt av samspillet mellom natur og folk.”⁷⁴ Mens kunstindustrimuseet presenterte “gjenstander som løsrevne og isolerte ‘nummer’ i en vitenskapelig samling”, skulle folkemuseet vise gjenstander og bygninger i sine “naturlige” sammenhenger – “ganske som det var i livet selv”, påpekte Moe.⁷⁵ Det utelukker selvfølgelig ikke at museene til dels konkurrerte om de samme objektene, og at begge opererte med et autenticitetsbegrep i utvalget de fant verdt å inkludere. Bak begge museene hvilte det dessuten en tanke om noe nasjonalt og opprinnelig som var i ferd med å gå tapt, som var truet av “moderniteten”, og som både måtte tas vare på for ettertiden og brukes aktivt i estetisk oppdragelse av folket.

I 1888, i forbindelse med Kunstindustrimuseets tiårsjubileum, uttalte Dietrichson at museets fremste oppgave var å “bevare og utvikle de

Rester af Norges egen Folkeindustri, der, nedarvet fra Fædrene og paa-trykt vor Nationalitets eiendommelige Stempel, endnu bevares i vore Dale.”⁷⁶ Det var særlig i østnorske og vestnorske bygder at “folkeindustrien” i sin opprinnelige form ble tenkt å ennå kunne finnes. Den allmenne oppfatning var at mens kystmiljø og bymiljø var blitt utsatt for krysskulturelle påvirkninger, så var nasjonale spor bevart i de mer utilgjengelige dalførene eller trange fjordarmene.

Munch og Keyser hadde på midten av 1800-tallet beskrevet nordmenn og samer som to ulike folk. Nordmenn ble fremstilt som etterkommere etter Nordens opprinnelige “urfolk”, nordgermanere, mens samene (eller “nomadiske finner”, som Munch skrev) var “urbeboere” av “polar-racen.” Ettersom “nordmenn” som en lukket etnisk kategori som omfattet bare en del av befolkningen fikk personifisere “Norge”, i en fremstilling der folk og nasjon ble sett som to sider av samme sak, hvilke plasser fantes for samiske subjekter, objekter og kontekster i konstruksjonen av nasjonale fortellinger? Munch og Keyser opererer begge med hierarkisering i sine folkefremstillinger, og utover å markere samene som “de andre”, et folk som stod på “det laveste Dannelses-Trin”, fikk ikke samiske aktører bidra i deres fremstilling.⁷⁷ I *dansk* representasjon hadde derimot nordmennene fått spille rollen som “de andre”, i tabloidfremstillinger som “fjellapene” uten høykultur, men med mye natur. Norsk historieskriving har derfor lenge bestått i å markere “det norske” vis-à-vis mektigere naboer med tydeligere kontinentale forbindelser (altså Danmark og Sverige), men også i å markere “norsk” kultur som “mer utviklet” enn “samisk” kultur, om samene i det hele tatt ble ansett å ha “kultur.”⁷⁸ Nordmenn ble i egne øyne “kulturfolk”, mens samene i mange fremstillinger ble betegnet som “naturfolk.”

Når det har vært snakket om “norsk nasjonalkultur” er det derfor mange eksempler på at begrepsbruken ikke har innbefattet verken samiske eller andre aktører og kontekster som kunne utfordre forestillingen om et homogent “vi”, bestående av norsktalende nordmenn. Samer og kvener ble av Stortinget i 1902 betegnet som “av fremmed nasjonalitet”, selv om de var norske statsborgere, og det ble bestemt at statens jord ikke kunne selges til personer som ikke snakket norsk.⁷⁹ I overgangen fra dansk enevelde (som med sine mange provinser og kolonier med vår tids språkbruk kan betegnes som “multikulturelt”) til norsk nasjonalstat (grunnlagt i forestillingen om *ett folk* som bærere av en nasjonal kontinuitet) ble samiske aktører og kontekster tydelig marginalisert og diskriminert.⁸⁰ Verken Dietrichson eller Aubert undersøker samiske forhold i sine oversiktsverk, og det var først i 1940 at en kunsthistoriker forsøkte å i gi en samlet fremstilling av det som

med dagens begrepsapparat kan kalles “Sápmis kunst”, tidligere nevnte Harry Fett.

Marginaliseringen fremtrer med tydelighet i museumsinstitusjonene som var blitt opprettet i hovedstaden innen utgangen av 1800-tallet. Blant oversiktene over “norsk treskjærerarbeid” produsert ved Kunstindustrimuseet i Christiania finnes ingen henvisninger til samisk tradisjon eller geografi, selv om det andre steder finnes tallrike objekter fra samisk område i samme periode som viser dyktighet i kunsten å forme med kniv.⁸¹ Ei heller er det synlig fokus på samiske forhold i andre deler av samlingen.⁸² Ved Norsk Folkemuseum, som skulle “samle alt som uttrykker det norske folks kulturliv”, utgjorde ikke samisk materiale et eget samlingsområde før mot slutten av 1950-tallet, selv om museet riktignok kjøpte sin første samiske gjenstand, en pulk med kjøreutstyr, allerede noen måneder etter opprettelsen.⁸³

Det eksisterte dessuten allerede en annen institusjon i hovedstaden som ble sett på som den mest passende plassen for oppbevaring og fremvisning av samiske gjenstander, nemlig Universitetets Etnografiske Museum, som hadde åpnet dørene for publikum i 1857.⁸⁴ At det fantes samisk kultur i Norge dannet sentrale forutsetninger for at dette museet i det hele tatt ble opprettet. Gjenstander fra samisk område utgjorde helt fra begynnelsen av kjernefokus, både i samlings- og utstillingspraksis, men også som bytemiddel i interaksjon med samlere over hele verden.

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

Å gjøre “den Andre”: Samisk materiale som “ethnographica”

Et avgjørende moment i etableringen av den etnografiske samlingen ved Det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania var en forespørsel fra den engelske filolog og etnolog Robert Gordon Latham (1812–1888), om å fremskaffe objekter fra samisk kultur i bytte mot annet “ethnographica” i forbindelse med opprettelsen av det som skulle bli “The People’s Palace”, i bygningen som ble kalt Crystal Palace, som stod igjen etter verdensutstillingen i London i 1851.⁸⁵ Dr. Latham ønsket en egen avdeling for samiske saker, og en samlet norsk regjering stod bak forslaget om at når det først skulle foranstalles “en Indsamling af lap-piske Gjenstande, kunde den ligesaa let med det samme erhverve flere Exemplarer af enhver saadan” som kunne overlates til universitetet.⁸⁶

Dette ble etter hvert grunnstammen i samlingen til det som noen få år senere ble et museum, med den allerede nevnte historiker P. A. Munch som første bestyrer. I bytte mot gjenstandene den norske komiteen hadde skaffet til veie, hadde de mottatt en samling der

[d]en hovedsageligste Del [...] skrev sig fra Dajakerne paa Borneo. Dertil kom nogle Gjenstande fra Javas og Sumatras Malaier, samt fra Lousiade og Port Essington i Australien. Videre var der 10 Ansigtsmasker i Gibs fra Indianere i Britisk Guyana.⁸⁷

Komiteen hadde ikke bare mottatt ansiktsmasker som kategoriserte folk etter typer, men også sendt av gårde slike og beholdt ett av hvert eksemplar. Etnografisk Museums senere direktør, historikeren Yngvar Nielsen (1843–1916), skriver i sin oversikt over museets historie at komiteen hadde skaffet til veie “Gibsafstøbninger av lappiske Hoveder.”⁸⁸ Disse ble laget hos “Gibsmager Guidotti”, og om avstøpningene opplyser Nielsen det at “de var tagne efter følgende Personers Hoveder” og lister opp tre navngitte personer, kategorisert etter hvordan de oppfattes å representere ulike typer, eller blandinger av “raser.”⁸⁹

Som museets direktør var Nielsen opptatt av å ha en geografisk spredning som omfattet “hele verden”, slik det ble forventet av et etnografisk museum. I sin beretning legger han stadig vekt på gaver som utfylte hull i samlingen. Han skriver om “Zulumissionens omsorg” for å skaffe museet en “mere fyldig Repræsentation for den mere oprindelige Kaffer-kultur” eller “Musæets Afdeling for Madagaskar hvis [...] Tilblivelse udelukkende er istandbragt gjennom den norske Missions Arbeide”, i linje med denne står også den “smukke Santalsamling”, i begge disse er “vort Musæum” kommet “Fuldstændigheden nær.”⁹⁰ Slik skrev Nielsen i 1911, og var opptatt av hvor mye vitenskapen hadde å takke “den norske Hedningemission” for.⁹¹ Allerede i 1885 konkluderte arkeologen Ingvald Undset (1853–1893) med at samlingens bredde også vitnet om “vor magtstilling på alle have.”⁹² “Desuden har vi jo også i de senere år fået vore norske opdagelsesreisende der har beriget dette museum med værdifulde sager”, skrev han videre.⁹³ Et velutstyrt etnografisk museum ble i dette perspektivet et bevis på at selv om Norge var en ung og på mange måter fattig nasjon ved forrige århundreskifte, hadde landet allerede hatt fremgang på flere områder.

Både Undset og Nielsen var enige om at museet hadde et særlig ansvar for å samle gjenstander fra “den lappiske Befolkning i Norge.”⁹⁴ Undset understreket at “Norge er et af de få lande i Europa, som endnu inden sine grændser har levningerne af et naturfolk med en høist

interessant og eiendommelig kultur”, og hadde derfor en “videnskapelig pligt at opfylde: at samle et så rigt materiale som mulig til den fulstændigste belysning af Lappernes hele liv og kulturforhold.”⁹⁵ Han rådet museet til å konsentrere sin kraft på “polarfolkenes etnologi”, som foruten “*vore egne Lapper*”, omfattet “de dem nærstaaende folkestammer” i nordområdene.⁹⁶ Det var en utbredt forestilling at disse kulturene kom til å forsvinne, derfor gjaldt det å samle “vad endnu reddes kan.”⁹⁷ Undset beskriver hvordan de store europeiske nasjonene utsendte “etnologiske expeditioner til verdens forskjellige kanter for systematisk at indsamle alt, hvad der kan bidrage til at give det fuldstændigst mulige billede af de uddøende kulturer.”⁹⁸ Nielsen beskriver nærmest et kappløp for å sikre seg samiske gjenstander i “de ægte gamle Former”:

Lappiske Gjenstande kommer i de senere Aar op i stedse høiere Pris, og det bliver bestandig vanskeligere at faa dem i de ægte gamle Former. Der er for fremmede Musæer foretaget store Razzia'er, og private samlere har ligeledes gjort sine Indhug i Materialet. Saaledes maa her gribes rask til, og det kan ikke forsvares at lade nogen Anledning gaa forbi.⁹⁹

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

En sentral del av etnografiske samlingers formål ble i lys av denne teorien å belyse de “kulturstadier” som det samtidige publikums forfedre ble tenkt å en gang ha befunnet seg på. Denne tankegangen er tydelig både hos Nielsen og Undset. Undset skriver om det han ønsker skal bli et fremtidig norsk nasjonalmuseum, og her fremmer han det kontroversielle standpunkt at også Etnografisk Museum bør inngå. Hvordan kan han mene at et museum som skulle “indeholde materialet til belysning af *vort eget* folks kulturliv og udvikling”, også kan huse en etnografisk samling, spør han retorisk.¹⁰⁰ Jo, fordi de “ældste primitive stadier, som den hjemlige kultur har tilbakelagt i sin begynnende udvikling”, kunne belyses ved sammenligning med “de folks kulturforhold, som indtil de seneste tider har befundet sig på naturstadiet.”¹⁰¹

Men hvorvidt et eventuelt nasjonalmuseum skulle omfatte en etnografisk samling var altså et betent spørsmål, og Undset understreker at det selvfølgelig ikke var noen som mente at den “norske samling skulde stå i nogen indre og naturlig sammenhæng med det egentlige etnografiske museum, der væsentlig indeholder materiale til belysning af de ikke-europeiske og laverestående folkeslags kulturer.”¹⁰² Det var derfor ingen grunn til å frykte at man ville komme til å se “figurer med norske nationaldragter udstillede ved siden af indianeres og sydsø-vildes kostumer og husgeråd”, slik det var blitt uttrykt redsel for fra stortingshold.¹⁰³ Det samiske materialet ble derimot sett å høre naturlig hjemme med “indianeres og sydsø-vildes” drakter fra andre siden av kloden, og ikke med “norske nationaldragter” fra samme nasjonalstat. Selv om Undset anerkjente samene som “vore landsmænd”, som “til dels med samme ret som os kalder dette land sit fædreland”, var det til Etnografisk Museum han mente deres materielle kultur hørte hjemme, og ikke til det han så for seg i fremtiden, “som man kanskje passende kunde kalde *det norske folkemuseum*.”¹⁰⁴

Det var imidlertid ikke alle som tenkte like dikotomisk om samisk og norsk kultur. Etnografisk Museums direktør i perioden 1862–1877, historikeren Ludvig Kristensen Daa (1809–1877), var av den oppfatning at et etnografisk museum skulle romme alle kulturer, og han ble sterkt kritisert av sin etterfølger, direktør Nielsen: Daa hadde grepet feil ved å ville innlemme samlinger til belysninger av “den europæiske Civilisations Historie” i et museum som skulle ha som sitt eneste formål å, “repræsentere de primitive Folkeslag og saadanne Folk, hvis Civilisation hviler paa et fra Europas helt afvigende Grundlag”, skriver Nielsen.¹⁰⁵ Daa og Nielsen hadde ulike syn på forholdet mellom samer og nordmenn. Nielsen holdt samisk og norsk kultur grundig adskilt. Samene tilhørte en “laverestående race”, som manglet evne til “høiere Civilisation”, skrev han i 1900.¹⁰⁶ Ett av grunnprinsippene i Daas oppfatning av nasjonalitet var derimot at menneskeslekten var én, differensiering var bestemt av ulik beliggenhet og ulike livsvilkår.¹⁰⁷ Mot distingveringen som eksempelvis Keyser, Munch og Nielsen representerte, hevdet Daa at “nordmennene var et blandingsfolk mellom germanere og finner [samer]” og det var ikke arv, men kontekstuelle forhold som gjorde folkene forskjellige fra hverandre.¹⁰⁸ Daas organisering i museet var således basert på at en nøyaktig adskillelse “mellem vort Lands Lapper og Nordmænd” ikke var mulig i ethvert tilfelle.¹⁰⁹

Med opprettelsen av Norsk Folkemuseum i 1894 ble imidlertid adskillelsen mellom disse sementert. Samisk kultur forble representert på Etnografisk Museum med “de andres” kultur, mens det som ble sett

som norsk nasjonsbyggende kultur ble folkemuseets ansvar. I norsk nasjonsbygging spilte naturligvis også en rekke av de andre museumsinstitusjonene en stor rolle, slik jeg har forsøkt å vise i det foregående, mens Etnografisk Museum synes å ha forblitt den eneste arenaen for fremvisning av samisk kultur – i alle fall i hovedstaden – i lang tid fremover.

Samiske stemmer er påfallende fraværende i tekstene til Undset og Nielsen, og det er grunn til å tro at tekstene er representative for mange av de akademiske tekstene i perioden. Den implisitte leseren er norsk, ikke samisk. Nordmenn er “oss”, samene er “dem.” De er “vore Lapper”, skriver Undset. Riktignok er de også “vore Landsmenn”, men det er altså bare “til dels med samme ret som os” de kaller Norge “sit fædreland”, i Undsets tekst referert over.

I det store bokverket *Norge i det nittende aarhundrede* fra 1900, der også Aubert presenterte en oversikt over norsk kunsthistorie, hadde Nielsen fått i oppdrag å skrive om samiske forhold. “Med en forunderlig Seighed har Lappen holdt ud i Kamp for Tilværelsen, mod en ublid Natur og mod mægtigere Naboer. I mange Henseender har han lært af dem og tilegnet sig Dele af deres Kultur”, likevel er det bevart en egen “anthropologisk og ethnologisk Typus”, hevdet Nielsen.¹¹⁰ Samene har utsett seg “de mindst værdifulde Dele af Norges land” som sitt, og tror de eier dette “i Kraft af guddommeligt Ret.”¹¹¹ Han fortsetter paternalistisk:

Det lille Folk har ikke forstaaet i Tide at tilegne sig en bedre Forstaaelse af, hvad Kulturen kræver, og det har bragt sig op i talrige Sammenstød, hvori det tilsidst har maattet forstaa, at der gaves andre Retsbegreper end de, som man lærer ved at høre om sit eget Folks Forestillinger. Disse Sammenstød med den norske Ret har for manges en Lap været ødelæggende, og der er i vore Dage nok af dem, som med bittert Sind bevarer Mindet om en Velstand af hvilken de knapt eier de sidste Rester tilbage, fordi Rettens Mænd med Loven i Haand tog deres Dyr fra dem. Herved er der Intet at gjøre. Kun maa vi, det overlegne, det stærkere Folk, se til, med de Midler, vi har, for kommende Dage at vise Mildhed og Venlighed.¹¹²

Selv om Nielsen i det minste innrømmer at samene har rettsbegreper, er det for ham en umulig tanke at dette skulle føre til at samiske prinsipp ble tatt hensyn til, på samme måte som det han kaller “den norske Ret.” Samiske og norske interesser ble slik stående steilt mot hverandre, og norsk lov ble satt over samiske retsprinsipp.

Fra midten av 1800-tallet og til langt opp på 1900-tallet ble det fra norske myndigheters side ført en fornorskingspolitikk som gikk ut på

å etablere en felles nasjonal språklig og kulturell standard. Gjennom en aktiv assimilasjonspolitikk forsøkte staten å minske minoriteters identitetsfølelse og indre samhold. Historikerne Knut Einar Eriksen og Einar Niemi peker i *Den finske fare: Sikkerhetsproblemer og minoritetspolitikk i nord, 1860–1940* på hvordan tiltakene er særlig rettet inn mot språk og skolepolitikk, og at fornorskingen derfra blir trukket ut i nær sagt alle sider av samfunnslivet, og dermed får “stor betydning for individets sjøløppfattelse, endring av yrkesutøvelse og livsform.”¹¹³ Fremstillingen av samene som et “kulturløst folk”, eller et folk med en primitiv, “døende kultur”, kan slik ses som et viktig element i en politisk legitimering av fornorskingsprosessene.

Å sementere Etnografisk Museum som arena for representasjon av samisk kultur, er åpenbart i tråd med en slik fornorskingspolitikk. Det samiske materialet ble ikke brukt i norsk nasjonsbygging, men ble avskrevet som noe annet, noe fremmed og tilbakelagt, mens muligheter for indre samisk nasjonsbygging ble motvirket ved at materiale ble fjernet fra samiske kjerneområder og dessuten fremstilt som noe det ikke var mulig å bygge en fremtid på. Samene hadde i liten grad noen egen “smag”, skrev Nielsen:

Lappen ligger ikke for de høie Ting. Han har ingen musikalske Instrumenter, og den saakaldte *Juoiging* svarer kun ufuldkomment til andre Folkeslags Digtekunst. Gamle Traditioner eier han ikke, og han kjender derfor ikke sin egen Races Oprindelse og dens ældste Vandringer, forinden den fæstede Bo i vort Land. Det har været Lappernes Naboer, som gennem videnskabelige Undersøgelser har belyst deres Stilling, – deres Fortid, deres Sprog, deres Gudetro, deres Legemsbygning o. s. v.¹¹⁴

Alt dette har skjedd “kanske uden at de selv har lagt Mærke dertil”, mener Nielsen endog.¹¹⁵ Fra samisk hold ble det, i motsetning til det Nielsen gir inntrykk av, arbeidet aktivt med å få tilgang til og kontroll over egen kultur og historie. “Leve finnefolket! Leve dets sprog! Kom igjen, du engang så blomstrende finsk aandsliv! Leve Finnernes – land, som ikke er, men som kommer!” skrev senere stortingsrepresentant Isak Saba (1875–1921) til forfatter og lærerkollega Anders Larsen (1870–1949) i 1903.¹¹⁶ Som historiker Ketil Zachariassen har vist i *Samiske nasjonale strategier: Samepolitikk og nasjonsbygging 1900–1940*, Isak Saba, Anders Larsen og Per Fokstad fantes det gjennom hele perioden enkeltpersoner som på forskjellige kanter av landet aktivt forsøkte å gjøre motstand mot fornorskingspolitikken. De nasjonale strategene arbeidet for å få likestilte samiske rettigheter innenfor rammene av den

norske nasjonalstaten, og det er lite som tyder på at de ønsket å sprengte rammene for denne.¹¹⁷ Museumsforsker Cathrine Baglo har funnet frem et dikt, *Lappeslegten*, publisert av en av de tidlige samepolitiske aktørene, Daniel Mortensson (1860–1924), i den sørsamiske avisen *Waren Sardne* i 1910, som setter ord på frustrasjonen over å bli behandlet som en fremmed i eget land:¹¹⁸

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

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

O, kunde jeg faa elske dig førend
Mine dage av smerte er endt.
O, fik jeg blot eie den del – som bekjendt –
Av landet, som mig jo var tænkt [...].¹¹⁹

Mortensson var senere involvert i det historiske møtet som ble avholdt i Trondheim 6.–9. februar i 1917, der samer fra nord og sør i Norge og Sverige deltok. Initiativtakeren til møtet var i stor grad Elsa Laula Renberg (1877–1931), som hadde stiftet Brurskanken Lappekvinde Forening i 1904.¹²⁰ Møtet i 1917 vitner om tilløp til organisering på tvers av de nasjonalstatlige grensene mellom Norge og Sverige. Mye av den samiske politiske kampen handlet om retten til å bevege seg på tvers av slike territoriale grenser. Likevel kom organisering internt i hver nasjonalstat til å utgjøre en dominerende struktur, men med transnasjonale nivå, noe jeg vender tilbake til.

Samiske tilstedeværelser utfordret ideen om en homogen norsk nasjon. I sin diskusjon av Ernst Sars historieverk *Udsigt over den norske Historie* påpeker historiker Narve Fulsås at “samane, var [den norske] nasjonens absolutte motsetning” og måtte derfor “symbolsk eliminerast for at nasjonen skulle kunne vere identisk med seg sjølv.”¹²¹ Denne situasjonen var blant annet en konsekvens av nasjonssynet som hadde blitt dominerende med den norske historiske skolen, med Sars som viktig viderefører, som så “folket” som bærere av nasjonalstaten. For samiske aktører ble det viktig, for i det hele tatt å ha mulighet til å oppnå noen politiske rettigheter, å vise at nasjonalstaten kunne romme “to folk.” Dessuten måtte de vise at også samene var et “kulturfolk”, som kunne

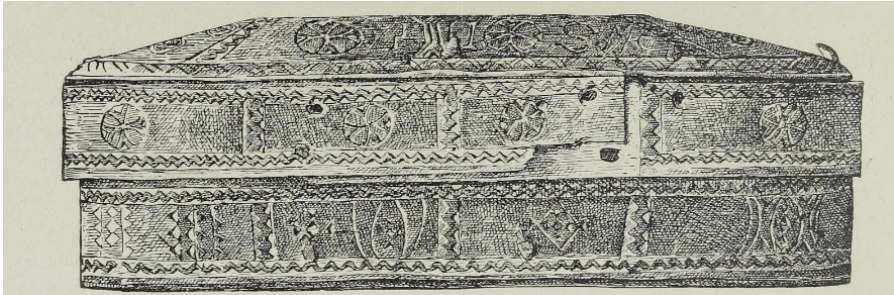


Fig. 1. Utskaaret træeske.
(Østfinmarken).

FINSK KUNSTSANS — FINSK HUSFLID.

En kort oversigt av rendriftsinspektör *Kristian Nissen*.



Fig. 8. a. Kvindekniv med hornslire. b. Posemundstykke
(væskelaas). c. Bismerstang med beslag av horn.

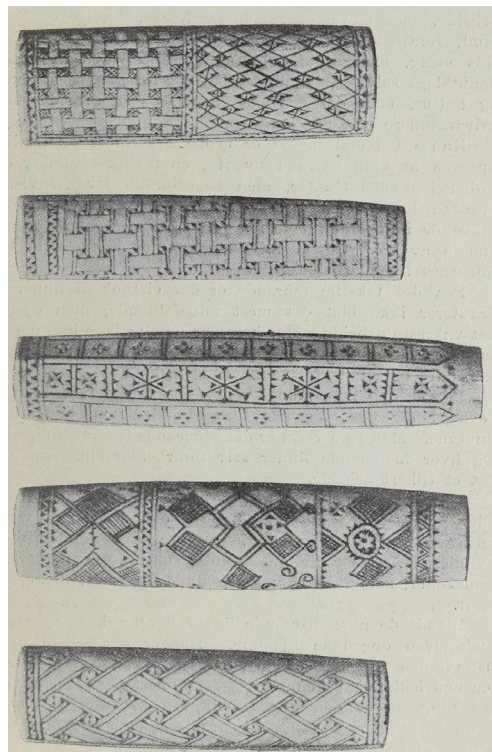


Fig. 9. Knivskafter av renhorn fra sydlige finnetrakter.
Efter «The Studio».

7 — Kulturværdier hos Norges finner.

hente næring i eget språk og åndsliv, og som ikke trengte å “reddes” via norsk kultur og språk.¹²²

I 1920 kom boken med den talende tittelen *Kulturverdier hos Norges Finner* som må ses som et direkte motsvar til de som hadde vært tilbøyelige til å “betegne finnene i Norge som kulturløse.”¹²³ “Intet folk er uten kultur”, skrev redaktøren, teolog Jens Otterbech (1868–1921), det var bare snakk om “forskjellige kulturtyper.”¹²⁴ Visst var det store forskjeller på eksempelvis “den græske skønhetsdyrkelse” og “den norske kampkultur”, men ingen vil vel nekte for at begge deler er kultur, spør Otterbech retorisk, og sier at boken har som formål å påvise “det kulturstandpunkt finnene er naadd paa flere livsomraader.”¹²⁵ Bokens forside er illustrert med en tegning av Johan Turi (1854–1936) fra *Muittalus samid birra*, som hadde utkommet i 1910.¹²⁶

Også Saba og Per Fokstad (1890–1973), samisk intellektuell, lærer og politiker, skrev i boken, men i denne sammenhengen er særlig artikkelen “Finsk kunstsans – Finsk husflid” interessant, for her dukker begrepskomplekset “finsk kunst” opp for første gang i materialet jeg undersøker. Det er ikke en kunsthistoriker som skriver, men reindriftsinspektør Kristian Nissen (1879–1968). Han påpeker at særlig på det område “som man med et moderne uttryk kalder ‘brukskunst’” gjør “den finske kunstsans” seg gjeldende.¹²⁷ På dette område kan man trygt tale om “finsk smag, om finsk kultur og om finsk kunst.”¹²⁸ Nissen er dermed den første jeg har funnet som i en norsk tekst benytter en begrepsformasjon som langt på vei tilsvarer “samisk kunst.” Begrepet “kunst” brukes ikke her i den snevreste forstand, som billedfremstilling, skriver Nissen, men “om ethvert av en kultivert smag ledet bevisst arbeide.”¹²⁹ Han understreker at det ikke mangler eksempler på “at finner har anlæg for tegning”, og trekker frem “Johan Turis naive, men ofte saa træffende billeder” og nevner samtidig Nils Nilsson Skums (1872–1951) “billeder fra nomadelivet.”¹³⁰ Han trekker så frem “det i træ udskrårne hode fra Kautokeino”, som befinner seg i Etnografisk Museum, før han påpeker at “den finskfødte forfatter” Matti Aikio (1872–1929) har et “utvilsomt kunstnerisk talent”, noe han har vist gjennom blant annet silhuettklipp, portrettmedaljonger og på billedhuggerkunstens område.¹³¹

I oversikten over ulike kunstfelt i samisk kontekst, skriver Nissen også kort om samisk bygningskunst. Han nevner telt og gamle, som kan “staa godt i landskapet”, men ellers har verken “finnerne” eller deres “naboer i de nordligste trakter [...] noget at rose sig av”, for på dette området er det kun praktiske hensyn som tas, “uten noget fremtrædende

æstetisk bihensyn.”¹³² På det feltet som Nissen vekslende kaller “brukskunst” eller “husflid”, er det imidlertid mye å hente. Nissen påpeker at når det gjelder treskjærerkunstens område forholder han seg for det meste til gjenstander som befinner seg på museum, og eksemplifiserer særlig med gjenstander fra nevnte Etnografisk Museum. Han påpeker hvor viktig det er at dette arbeidet løftes frem, fordi det er ikke store eller veggfaste gjenstander som kirkeportaler, dørstolper eller senger “som finnerne smykker med utskjæringer”, men mindre gjenstander som er utsatt for stor slitasje; legges arbeidet på hyllen vil kunnskapen snart forsvinne.¹³³ Han trekker imidlertid frem en type treskjærerarbeid som er levende i “kanske de fleste finnetrakter”, utformingen av forskjellige slags fat og boller. De er ikke nødvendigvis utsmykket: “Men det er likevel iøinefaldende, at man har tilstræbt at gi genstandene en saa vakker form som forenlig med materialet og formaalet.”¹³⁴ Ofte er slike ting også dekorert, påpeker han. På en av øsene er skaffet belagt med en rikt dekorert plate av reinhorn, noe som fører Nissen over på arbeider i horn og ben. Han nevner så tinntrådarbeid, “kunsten at spinde traad av tind”, en kunst som “endnu lever i visse svenske lapmarker.”¹³⁵

På tekstilområdet er det imidlertid “finnerne” har “det vakreste arbeide”, skriver han. Her kommer ikke “blot deres sans for form og linjer, men ogsaa deres i almindelighet saa sikre og sunde farvesans til uttryk.”¹³⁶ Han trekker særlig frem båndvevningen, men er også opp-tatt av det han kaller “det grundlæggende”, “selve sømmen” og “koften og huens form med farvevalg og farvesammensætninger.”¹³⁷ På dette feltet ønsker han seg en større utgivelse, med stort billedmateriale, dessuten i farger, slik at tekstilarbeidene kunne komme til sin fulle rett. Det venter et stort arbeid for Etnografisk Museum, kanskje i samarbeid med et kunstindustrimuseum, påpeker han.¹³⁸ For ved hjelp av en “kyndig fagmand”, som Nissen som reindriftingsinspektør ikke kan sies å være, kunne ny kunnskap kommet frem: “Kanhænde en indgaaende undersøkelse ogsaa av den finske klædedrakt, tekstilkunst og øvrige kunstneriske frembringelser vilde kunde fortælle os adskillig ogsaa om os selv.”¹³⁹ Nissen håper på resultater i likhet med den språkforskningen har kommet med, “som kaster lys ikke blot over finnernes forhold, men ogsaa over *vore egne* forhold i *ældre tid*.”¹⁴⁰

Den implisitte leseren Nissen henvender seg til er altså norsk. Forfatteren tar det for gitt at han og leseren er bundet sammen med utgangspunkt i en felles historisk kulturkontekst som “de andre”, med sine samtidige “kunstneriske frembringelser”, kan kaste lys over. At samisk kultur i samtiden kunne si noe om norske forhold i fortiden,

var som tidligere nevnt en vanlig antagelse, og var kanskje det som legitimerte mye av forskningen på samiske forhold. At forholdet kunne gå andre veien, at norsk språk og kultur kunne vise lån fra samisk var derimot lenge bortimot utenkelig – sett fra et norsk majoritetsperspektiv. Fra samisk hold ble imidlertid dette paradigmat utfordret. Også tidligere nevnte Anders Larsen var opptatt av samisk og norsk sameksistens, at utveksling hadde foregått på tvers av kulturelle og geografiske kontekster – men han snur perspektivet, kulturutvekslingen hadde gått *begge* veier, det var ikke bare samisk kultur som hadde tatt norsk kultur opp i seg: “Det er jo så at et underlegent folk ikke er den givende, men den mottagende. Dog skulde det være merkelig at det ikke er kommet et og annet samisk låneord i norsk”, skrev han retorisk i artikkelen “Noen samiske låneord i norsk” i 1931.¹⁴¹

Nissen generaliserer i sin beskrivelse. “De elsker de sterke og rene farger”, skriver han, og påpeker samenes “i almindelighet [...] fremtrædende skjønnhetssans.”¹⁴² Nissen er dessuten opptatt av hvorvidt objektene han beskriver er autentiske uttrykk for samisk kultur. Om knivene han beskriver påpeker han for eksempel at “bladet er dog forholdsvis sjelden finsk arbeide”, og selv om det noen steder finnes “finner som er smeder” så er det et “tillært haandverk”: “Hvad man kalder finnesølv eller lappesølv er saaledes ikke finnernes arbeide, men sølvsmedarbeide fra Norge, Sverige og Finland.”¹⁴³ Han avviser likevel ikke alle arbeid som er resultat av kryssfertiliserende prosesser: “Forsaavidt kan ogsaa denneslags sølvgenstande være uttryk for finnernes smag og kultur.”¹⁴⁴ Også når han skriver om båndvevning, “det vakreste finske tekstilarbeidet”, tvinges han, på grunn av sin tids syn på kultur som avgrensede enheter, til å vurdere om dette er autentiske samiske uttrykk, siden det gjelder “mønstre som – lad gaa – er paavirket av nabofolkenes kultur i gammel tid – kanhænde ogsaa baandvæven selv er et laan fra skandinaverne eller finlenderne”, men han konkluderer med at det “ialfald selvstændig optat og bearbeidet av finnernes smag slik at man nu kan stille den finske baandvævningskunst op som jevnbyrdig ved siden av nabofolkenes.”¹⁴⁵

Problem som oppstår i jakten på rene genuine kulturuttrykk er ikke unikt for samisk materiale. Som jeg påpekte over var dette også en sentral tankegang i norsk nasjonsbygging – at noen folk (for eksempel noen bønder, noen steder) og noen gjenstandsgrupper representerte en mer autentisk *norsk* kultur, mer upåvirket av dansk “bykultur” enn andre. Til tankegangen kom gjerne at endring ble skrevet inn i et forfalls-scenario, at det som ble oppfattet som noe opprinnelig ble redusert eller ødelagt i møte med det som ble forklart som noe nytt eller “fremmed.”

Poenget med å gå inn på Nissens tekst her er imidlertid hovedsakelig å vise at det fantes motsvar til for eksempel Nielsens påstand om at “Lappen ligger ikke for de høie ting”, sitert over. Det fantes dem som påpekte at ikke bare når det gjaldt båndvevningskunst, men også på andre områder, var samisk kultur “jevnbyrdig”, for å si det med Nissen. Det fantes altså en egen “finsk kunst” som kunne uttrykke “finsk smag” og “finsk kultur.”

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

Jeg tenker du vil bli glad naar du ser at Samefolket dog ikke har saa smaa, evner, saa smaa krefter, saa liten dyktighet som mange mener. De er ikke kulturløse. Deres ordsprog, eventyr, folkemelodier og husflid kan godt stilles ved siden av andre folkeslags.¹⁴⁶

Selv om det stadig kom kritiske motstemmer som talte kulturpluralismens sak, ble myndighetenes fornorskingspolitikk strammet til utover i mellomkrigstiden.¹⁴⁷ Den skolepolitiske nemda som hadde utredet et forslag fra Fokstad om samisk skoleplan, slo i 1926 fast at “hele folkets egenart og begavelse” ikke pekte i retning av at det var grunnlag for at samene kunne “heves til et kulturfolk med et eget nasjonalt språk og kultur”, men rådet dem “å tilegne sig den norske kultur og da først og fremst det norske språk.”¹⁴⁸

At samisk kultur skulle representeres side om side med norsk kultur, som en viktig del av norsk kultur, eller at kulturene skulle ses som integrerte deler av hverandre, lå fortsatt et stykke frem i tid, selv om Daa som nevnt hadde vært inne på en slik tankegang på 1800-tallet. Først i 1956 ble store deler av de samiske samlingene som var blitt bygget opp i Etnografisk Museum overført til Norsk Folkemuseum. Det var arkeologen Gutorm Gjessing (1906–1979), Etnografisk Museums direktør fra 1947 til 1973, som tok initiativet til overflyttingen bare noen år etter at han tiltrådte stillingen. Argumentet var at samene burde bli “stilt på likefot med andre norske borgere” og ikke behandles som fremmedelement i sitt eget land.¹⁴⁹ Gjessing beskriver i et tilbakeblikk på årene rundt hans tiltreding som direktør, at det den gang var “en merkbar samisk uvilje mot at samisk kultur var utstilt sammen med kulturformer fra negrer, indianere og andre ‘primitive’”, og ikke på

Norsk Folkemuseum, som en samisk del av nasjonalkulturen.¹⁵⁰ Boken med tilbakeblikket, *Norge i Sameland*, er dedikert til “vennen gjennom mange år Piera (Per) Fokstad.”¹⁵¹ Fokstad arbeidet for å vise at Norge bestod av to folk med ulike språk og hver sin kulturelle identitet, og at samene burde få likestilte rettigheter innenfor rammene av nasjonalstaten. Gjessings overflytting, med begrunnelse om at samene skulle representeres på likefot med andre norske borgere, harmonerer slik med Fokstads politikk.

Tidspunktet for flyttingen av de samiske samlingene harmonerer også med perspektiv i Eriksen og Niemi sin fremstilling, som ser slutten av 1940-tallet og begynnelsen på 1950-tallet som en gjennombruddsperiode for “den nye samiske organiseringen etter krigen og for statlige tiltak som siktet mot imøtekommenhet for samiske krav.”¹⁵² I 1948 ble Sámiid Særvi stiftet i Oslo, og i 1953 nedsatte Finnmark et samisk fylkesråd med Fokstad som leder. Denne perioden anses også som begynnelsen på en forandring av norsk skolepolitikk overfor samiskspråklige. Noen tiår senere, da Eriksen og Niemi skrev helt i begynnelsen av 1980-årene, så de konturene av en mer enhetlig pluralistisk politikk fra nasjonalstatens side.¹⁵³ På denne tiden ble det dessuten fra samisk organisatorisk hold arbeidet for grunnlovfesting av samiske språklige og kulturelle rettigheter, og for opprettelsen av et eget samisk parlament. Dermed kan fortellingen om samisk nasjonsbygging og kamp for synliggjøring i Norge legges til beretningen om det norske nasjonsbyggingsprosjektet, men begrenset av de samme nasjonalstatlige rammene. Denne prosessen har foregått delvis som en del av og delvis i opposisjon til det norske nasjonsbyggingsprosjektet, i alle fall fra fornorskingsprosjektet skyter fart på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. I det følgende retter jeg blikket mot perioden da samisk nasjonsbygging akselererer, da “samisk kunst” virkelig trer frem som begrep og institusjon.

Samisk synliggjøring: Kunst og institusjonsbygging

Mens norsk nasjonsbygging har foregått parallelt med nasjonalstatlig konsolidering fra og med 1814, har samisk nasjonsbygging vært rammet inn av den samme norske nasjonalstaten, men med et delvis motstridende prosjekt – særlig fordi det norske nasjonsbyggingsprosjektet lenge har vært dominert av forestillingen om Norge som en monokulturell (og ikke en flerkulturell) nasjon. Behovet for samisk nasjonsbygging, og på hvilke premisser denne skulle foregå, har til en viss grad

vært formet av de til enhver tid maktpolitiske grunnpremisser lagt av nasjonalstaten, det være seg i Norge, Sverige, Finland eller Russland. I tillegg er den samiske nasjonsbyggingen et prosjekt som også har foregått på transnasjonale nivå, det vil si på tvers av nasjonalstatlige territoriale grenser.

Som jeg har forsøkt å vise i det foregående, ble kulturell identitet lenge tenkt som noe som var innskrevet i menneskekroppen som noe som “lå i blodet” og kunne spores i separate uttrykk som opprinnelig tilhørte den ene eller den andre kulturen. Historiker Lars Ivar Hansen og arkeolog Bjørnar Olsen tar i *Samenes historie fram til 1750*, fra 2004, utgangspunkt i det i dag dominerende synet om at etnisitet og opprinnelse ikke er naturgitte spørsmål. Både spørsmålene i seg selv (at slike spørsmål i det hele tatt formuleres) og svarene vi gir dem, er påvirket av historiske og kontekstuelle forhold. De forsøker å skrive *Samenes historie* med utgangspunkt i en modell som ser etnisitet som “en form for kulturell identitet som dannes og vedlikeholdes gjennom kontakt med andre grupper.”¹⁵⁴

Ulike hendelser kan utløse, forsterke eller forandre gruppeidentitet. Det norske nasjons- og identitetsbyggingsprosjektet på 1800-tallet kan ses som generator også for samisk nasjons- og identitetsbygging. Når samiske forhold ble usynliggjort, eller fremstilt som å tilhøre “fremmede” kontekster og ikke en del av norsk nasjonalstatlig kultur, må dette ha virket forsterkende også for samisk gruppeidentitet. Historikeren Henry Minde omtaler den norske nasjonsbyggingen som en “matrosjka-dukke” som “åpnet for nye problem som krevde spesielle politiske og institusjonelle løsninger, for eksempel egne folkevalgte organ valgt på etnisk basis.”¹⁵⁵ Det pan-samiske prosjektet vitner om lignende prosesser i svenske, finske og russiske nasjonalstatlige kontekster, om enn på ulike måter. Samemøtet som fant sted i Trondheim i 1917, viser at en fellessamisk politisk mobilisering på tvers av territoriale grenser mellom Norge og Sverige, og på tvers av store geografiske avstander internt i Norge, skjedde forholdsvis tidlig i det norske nasjonsbyggingsprosjektet, bare vel hundre år etter at Norge i det hele tatt eksisterte som statsdannelse.¹⁵⁶ Zachariassen skriver at det “i åra fra 1917 til 1921 var et sterkt ønske om å samle alle samane i Norge, både nord- og sørsamar, i eit etnisk felleskap”, men at mobiliseringsarbeidet ikke førte frem og snarere ledet over i en periode med mindre synlig organisert samisk aktivitet i norsk offentlighet, før samisk etnopolitikk igjen aksentueres i etterkrigstiden.¹⁵⁷ Den mer uorganiserte aktiviteten, som likefult kunne ha politisk brodd, må derimot sies å ha pågått uavbrutt gjennom hele perioden.¹⁵⁸

Tidligere nevnte Fokstad synes å ha hatt en tidlig bevissthet om kunst som en implisitt, eller mer uformell, politisk aktivitet. I 1953 holdt han sitt innlegg “Litt om samisk kunst” på den første Nordiske samekonferansen, som fant sted i Jokkmokk.¹⁵⁹ Denne teksten er interessant av mange grunner, både fordi den er en av de første som eksplisitt artikulterer begrepet “samisk kunst” og fordi den viser at det tidlig på 1950-tallet var behov for mangfold i begrep som kunne dekke billedkunst-betydningen, også på samisk.

Fokstads tale har på samisk tittelen “Sábmelažžaid koan’stačep’pu-dat”, noe som signaliserer at det allerede på denne tiden ble eksperimentert med ulike begrep om kunst i det samiske språket.¹⁶⁰ Det nordsamiske *koan’sta* tilsvarer i følge de tidligste samiske ordbøkene til “kunst” i betydningen “noe som er vanskelig å gjøre”, ‘knep’ eller ‘tryllekunst’.¹⁶¹

Det har vært lagt mye vekt på at et eget samisk kunstbegrep kom til først på 1970-tallet. Teologen Sigurd Bergmann skriver for eksempel i sin bok *Så främmande det lika: Samisk konst i ljuset av religion och globalisering* at det “omkring 1975 uppfunna begreppet ‘dáidda’ introducerar det moderna konstbegrepet i det samiska språket.”¹⁶² Og i utredningen fra 1995 om et Samisk Kunstmuseum, et arbeid som var ledet av kunsthistoriker Per Bjarne Boym, står det at “samiske kunstnere” hadde “fra slutten av forrige århundre” markert seg i “nordisk kunstliv”, “men”, heter det videre

det var først på 1970-tallet at virksomheten til mennesker som i hovedsak arbeidet som kunstnere ble så omfattende at det oppstod et behov for et nytt samisk begrep om kunst, et begrep for noe som i dette omfanget ikke tidligere hadde vært utskilt som egen virksomhet innen duodjitradisjonen.¹⁶³

Bruken i Fokstads innlegg er en påminning om at behov for å gripe noe som kunst eller som billedkunst, som et eget felt, har en lengre og mer kompleks historie i samiske språk enn den konkrete tidfestingen av *dáidda*-begrepet og påstanden om at *dáidda*-begrepet introduserer “det moderne kunstbegrepet” i samiske språk. Slike avgrensninger synes å være fundert på mye strengere krav til intern begrepsdannelse i det samiske samfunnet enn i mange andre samfunn. På norsk har det knapt blitt utviklet et eget begrep for kunst. Ordet skal ha kommet inn i dagens norske språk fra tysk via dansk, og som historien ovenfor har vist, ble billedkunstbegrepet her gitt tilbakevirkende kraft, slik at en diakron kunsthistorie kunne skrives frem på basis av objekter fra fortiden som ikke nødvendigvis var laget som “kunst.” Samiske språk er

som andre språk dynamiske og fleksible og det virker ikke å være noen grunn til at ikke “kunst” skulle ha en kompleks historie som låneord med en rekke betydninger også på samisk, noe Fokstads bruk er et eksempel på.

Fokstad starter sitt innlegg med å påpeke at “Samisk kunst er meget omfattende” og presiserer at hans fokus er “samisk bildende kunst” representert ved Nils Nilsson Skum og John Savio.¹⁶⁴ Før det hadde Fokstad i 1941 skrevet en omtale av minneutstillingen som ble holdt over Savio i Oslo Kunstforening samme år. Minneutstillingen i Oslo tydet på “noko nytt og storfelt”, skrev Fokstad den gang, og fortalte at “fleire av Oslo sine kjende målarar held utstillingen for å vera den største oppleving dei har havt på mange år, og karakteriserte Savios teikningar som noko av det mest fengslende i norsk kunst.”¹⁶⁵

Foredraget i 1953 starter som argumentasjon for kunstens betydning i alle samfunn; kunsten er verdiskapende og verdiformende, den er vekkende og stimulerende. Fokstad ser i sin samtid oppløsningstendenser alle steder, en åndelig og kulturell devalueringsprosess, sier han, “holder på å nå også oss samer. Vi samer lever jo ikke lenger isolert.”¹⁶⁶ Senere i foredraget kopler han det åndelige og kulturelle forfallet han ser i samtiden med det han kaller “den moderne livsform [...] den tekniske utviklingen, elektrisiteten og de gode kommunikasjonsmulighetene”, og han lar kunstneren Savio representere en bekymring for at “dette i det lange løp kan virke oppløsende på det samiske folket.”¹⁶⁷ Kunsten kan være et botemiddel for slike oppløsningstendenser, mener Fokstad, “når en vond og vanskelig tid møter et folk eller en folkestamme så tyr det til sin kunst [...]. Da kan kunsten bli en fakkell som lyser og ei lysstøtte som holder folkestammen oppe.”¹⁶⁸ Igjen lanseres kunsten som en konstant faktor i et samfunn. Kunsten ses som både bevis på og resultat av et nasjonalt felleskap, samtidig som den blir et samlende element i opprettholdelsen av dette felleskapet.

Fokstads presentasjon kan selvfølgelig koples til den dominerende fremstillingen som beskrev kulturer som isolerte enheter, drevet frem av indre essens, der innslag “utenifra” ble sett å true en indre opprinnelig og autentisk kulturtilstand. Samtidig kan forfallsbeskrivelsen hos Fokstad kanskje særlig leses som et retorisk virkemiddel i en situasjon preget av “devalueringen blant oss samer”, som ytrer seg som “likegyldighet og interesseløshet når det gjelder våre vitale interesser”, slik at behovet for å støtte opp om botemiddelet – kunsten – ble ytterligere understreket.¹⁶⁹ I tiden da Fokstad skrev sitt innlegg hadde fornorskingsprosessene pågått i mange år, og selv om den offisielle politikken begynner å mykes

opp i etterkrigstiden fortsatte virkningene av den. At den statsautoriserte fornorskingspolitikken (som vitterlig kom “utenifra”) hadde undergravet manges identifikasjon med samisk kultur, er et faktum.¹⁷⁰

Fokstad, som var en sentral politiker, var selvfølgelig svært klar over betydningen av innlegget han skulle holde på konferansen i Jokkmokk, der beslutningstagere med og uten samisk bakgrunn fra hele Norden deltok. Minde omtaler konferansen i 1953 som “rammeverket for den nye samiske organiseringa”, som førte til opprettelsen av Nordisk sameråd i 1956, som blant annet ble viktig for å få samiske saker på dagsorden i Nordisk råd.¹⁷¹ Hensikten med Fokstads innlegg var ikke bare å gi en orientering om billedkunst. I lys av den lange historien med nedvurderingen av samisk kultur, må det å bringe frem begrepet “samisk kunst” i seg selv ses som en politisk handling. Til tross for forelesningens forsiktige tittel, “Litt om samisk kunst”, er det liten grunn til å tro at Fokstad ikke så talen som et viktig politisk innlegg. Innholdet i innlegget vitner om den store betydningen han tilla kunst i nasjonsbyggingsprosesser.

Fokstad snakket om en kollektiv “kunstsans” som hviler i det samiske folk. “Samefolket har anlegg for kunst”, sier han, og “kunstsansen kom fortrinnsvis til lødligst uttrykk” i tekstil, båndvev og ornamentikk, “på dette området var samisk folkekunst rik. Samisk husflid vitner om ekte kunstsans.”¹⁷² Han nevner også “joiking, samiske folketoner”, og en høyt utviklet “muntlig fortellerkunst”, før han går over på kunstnerindividene, Skum og Savio.¹⁷³ Slik får han vist at en avgrenset og særegen “samisk bildende kunst” i samtiden springer ut av en lang visuell- og materiell tradisjon.¹⁷⁴ Denne strategien er ikke ulik den Dietrichson valgte da han slo fast at det var lov til å tro på en fremtid for “norsk kunst” fordi det fantes spor etter en “af egne kunstneriske Kræfter ledet Kunst” i fortiden.¹⁷⁵

Det er særlig Savio som Fokstad mener har den rette “nasjonale bevissthet”, og han tillegger Savio “en tvilens orm” som “gnog ved hjerterota hans når det gjalt trua på sitt folks fremtid.”¹⁷⁶ Når “undergangsstemningen” grep Savio, lyder det hos Fokstad, fant han den “indre styrken i samefolket sjøl, i det egenartede samefolkets vesen. Samene måtte realisere seg sjøl etter sitt lynne, dersom de skulle leve.”¹⁷⁷ Slike setninger klinger sammen med Fokstads egen politiske kamp for en samisk selvhevdelse som han mente måtte komme “innenifra” og hente næring i samisk kultur, et standpunkt det ikke nødvendigvis var enighet om i samtiden. Ifølge Minde ble Fokstad etter hvert skjøvet i bakgrunnen i Arbeiderpartiet fordi han “gikk ensidig inn for samesaker.”¹⁷⁸ I

1953 var Fokstad leder av det nyopprettede samiske rådet for Finnmark, et utvalg som lederen av Arbeiderpartiets lokallag og senere ordfører i Karasjok, Hans Rønbeck (1912–1994), hadde sagt nei til å være med i fordi han var uenig i at et slikt råd i det hele tatt skulle opprettes. I sitt svarbrev til Fylkesmannen i Finnmark, skrev Rønbeck:

Flertallet av den samisktalende befolkning anser seg som en del av det norske folk, og er derfor bitre motstandere av alle tiltak som er egnet til å skape et skille, og dermed fremelske minoritetsfølelsen som nå er i ferd med å forsvinne helt.¹⁷⁹

Minde skriver at i ordsiftet i Finnmark fikk folk høre at “valget stod mellom samisk kultur” og “distrikts- og velferdspolitik”, og at “man måtte være villig til å ofre enkelte ting som i virkeligheten er dødsdømte”, fordi “ingen kan leve av kultur.”¹⁸⁰ Også forfatteren Sigbjørn Hølmekbakk (1922–1981) sin kronikk i Dagbladet 15. juni 1959, gir et inntrykk av periodens meningsmotsetninger, både nasjonalt og i Finnmark:

[S]pråkstriden er bare det ytre tegn, frontlinjen i en kamp hvor større ting står på spill. Til syvende og sist er det et spørsmål om samenes være eller ikke være, om de skal fortsette som egen folkegruppe med sitt språk, sin særegne kultur og tradisjon, eller om denne minoritet skal opphøre å eksistere. Selv om motsetningene til en viss grad er geografisk betinget – det er jo særlig i de samisktalende distrikter at spørsmålet er aktuelt – er det likevel ikke nok å si at det dreier seg om et motsetningsforhold mellom samer og nordmenn. En finner samer blant de ivrigste fornorskningstilhengere, på samme måte som nordmenn ofte er de beste talsmenn for samisk språk og kultur. Men grenselinjen er likevel klar nok, og sterkt forenklet ser den slik ut: Den ene gruppe mener at den eneste sjanse samene har for å møte den moderne tidsalder som nå for full fart er i ferd med å erobre Finnmark, er nettopp å bygge på den samiske egenart og kulturtradisjon. Bare på denne måte har de muligheter til å hevde seg på like fot. Derfor er det en livsbetingelse at det samiske språk blir holdt i hevd. Motparten mener at dette er romantisk ønsketenkning. Samene er nordmenn, og de må ta konsekvensen av det. Samisk språk og kultur er bare en hindring som helst bør ryddes av veien. Kast koften og komagen på bålet, glem at du er same, og fram for alt: glem ditt samiske språk, så skal du være min bror og du skal lenge leve i landet!¹⁸¹

Slike meningsbrytninger som Fokstad var involvert i, både før og etter konferansen i Jokkmokk, setter hans innlegg om “samisk kunst” i kontekst. Med Savio som alliert fremmer Fokstad sine bekymringer

for fremtiden. Savio er “full av angst” for oppløsningen av det samiske folket, sier Fokstad:

Derfor vil han i sin kunst vise at samene har rett til å leve i kraft av sin egenart [sic]. Denne egenarten har jo en gang vært lyset i mørket og skystøtta om dagen, en ledestjerne og siste vilje, som i ytterste nød, i vonde og farlige tider, med truselen om utslettelse, har reddet samene. Å prøve å forandre den ved ytre påtrykk og påvirkning betyr å yte vold mot det samiske folket, for det betyr å skifte leie for de indre livsstrømninger.¹⁸²

Her appellerer Fokstad til tanken om at det fantes et essensielt fellesskap som det måtte tas hensyn til i formingen av et samisk samfunn for fremtiden. Han ville ha slutt på “samefolkets flukt fra seg sjøl, fra sin egenart.”¹⁸³ Mot slutten av innlegget skisserer han fremtidsvisjonen han opplever at Savio hadde da han skapte tresnittet som Fokstad titulerer som *Same* (Fig. 7):

Til slutt så han sitt folks framtid i en stor visjon og skapte ‘Same’, han som vendte sitt barske værbitte og magre ansikt mot dette samfunnet som truer med å utlette hans folk. Han ser rolig og trygg mot den nye tid. Det er ingen angst i ham. Øynene hans er skarpe med stålblick. Han er fortrolig med alle faser i det moderne liv. Men betrakter en nærmere denne skikkelsen, vil en snart oppdage at han framleis har noe av viddas sus over seg. [...] I sperreilden i kunstnerens eget sinn mellom den truende faren om utslettelse på den ene side og den samiske egenarten og drømmen på den annen side har John Savio i dette tresnittet forsøkt å skape framtidens same. Han har i spenningsforholdet mellom to atskilte kulturer tegnet den nye sametypen med djupe røtter i sitt folks vesen.¹⁸⁴

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



Fig. 7. John Savio, *Cinadan sápmelas / Same i festdrakt*, mellom 1928 og 1934. Foto: Nasjonalmuseet. CC BY.

“vi” som skal bli bærere av “verdiskapende vilje til kultur.”¹⁸⁵ Det er devalueringsprosesser som kommer innenifra han vil til livs.

Fokstad tar tak i sentrale element i nasjonsbyggingsprosjekter. Han setter samtidens kunst inn i en lang tradisjon og en kulturell kontekst som forteller om et sammenhengende identitetsfelleskap fra fortid til

samtid, via en kunst som forteller om “djupe røtter i sitt folks vesen.”¹⁸⁶ Han viser at en forening av fortid og framtid er, ikke bare mulig, men nødvendig; påpeker at det i fortid (og i samtid) fantes (og finnes) en kultur som forener og kan være kilde til stolthet. Som Mansfield fremhevet ble kunst et viktig tegn for å bevise “kulturell overflod” og dermed “nasjonens robuste helse”, både i egne og andres øyne. Kunst kunne virke forenende for et felles “vi” og gi næring til nasjonal stolthet. Smith betegnet nasjonsbygging som et eliteprosjekt der noen få viser vei, og bidrar til å konvertere et større publikum til ideen om et nasjonalt fellesskap, med kunst som sentralt element for å “se nasjonen” og å “høre dens kall.” Savio lanseres av Fokstad som en slik veiviser i samisk nasjonsbygging, nesten en frelser, en som peker ut kursen for det som skal komme, men som bukker under på grunn av denne kampen. Savio døde ung, påpeker Fokstad, men årsaksforklaringen er ny: “Han stupte fordi han ikke kunne utløse de skapende krefter i sitt folk.”¹⁸⁷ Innlegget avslutter profetisk og visjonært:

Men en gang kommer den tid da samene vil forstå at Savios kunst angår dem fordi den har samisk preg. Samisk ungdom vil komme til å stå foran den, nikke gjenkjennende til den og hente nye krefter i den for å kunne klare å leve videre sitt menneskeverdige liv.¹⁸⁸

Hos Fokstad går mulighetene for samiske politiske rettigheter og kunst- og kulturspørsmål hånd i hånd. De kan ikke skilles. Han satte etablering av en rekke kulturinstitusjoner på agendaen, og skal blant annet ha lansert ideen om et “kulturinstitutt for samene” i 1937 og kom senere med forslag om “samiske kulturhus”: “Som et vesentlig ledd i bestrebelsene for å ivareta den samiske befolkningens tradisjoner og egenart, for å styrke deres samhold og selvfølelse”, heter det i innspillet fra 1953.¹⁸⁹

Det skulle gå enda noen tiår før slik institusjonsbygging på kulturens område virkelig skjød fart, men allerede i 1930-årene fantes spirene til det som senere ble et samisk nasjonalmuseum. Museumsforeningen for De Samiske Samlinger i Karasjok, som ble formelt stiftet i 1939, arbeidet for etableringen av et eget samisk museum.¹⁹⁰ Foreningen skal tidlig ha fremmet sine planer overfor Kulturdepartementet og sentrale personer innenfor den norske museumssektoren.¹⁹¹ I tillegg fokuserte foreningen på innsamlingsarbeid, og det ble snart samlet inn 430 gjenstander. Denne samlingen, som ble utstilt i et privathus, gikk dessverre tapt under tyskernes tilbaketrekking fra Finnmark i november 1944. Den såkalte brente jords taktikk utslettet mange spor etter Finnmarks materielle kultur. Etter krigen ble samlingen bygget opp igjen av daværende



Fig. 8. Iver Jåks, *Ip̄miliid dánsa / Gudenæs dans*, 1972. Sámiid Vuorká-Dávvirat / De Samiske Samlinger. Foto: Monica Grini. © Iver Jåks / BONO, Oslo, 2021.

samlingsstyrer Katrine Johnsen, som foretok innsamlingsreiser nedover begge sider av Tana-elva, samt til Inari-området. Samlingen ble oppbevart på Den samiske ungdomsskolen i Karasjok, som åpnet i ny bygning i 1951. I 1955 fikk museumsforeningen tildelt tomt av kommunen, og tre år senere ble et gårdsanlegg fra Jávrebáinjárga flyttet til tomten. Det skal ha vært vanskelig å vinne gehør fra offentlige myndigheter for opprettelsen av et lokalmuseum, og ordlyden i museumsplanene ble i 1966 endret til “et samisk spesialmuseum ‘for samenes eget område’.”¹⁹² I 1968 ble det bevilget penger til oppstarten av arbeidet med et nytt museum, hvorav Norsk kulturråd stod for mesteparten av tildelingen.¹⁹³

I 1972 ble museumsbygget kjent som De Samiske Samlinger, Sámiid Vuorká-Dávvirat, åpnet. Museet hadde den gang status som samisk særmuseum finansiert av Kulturdepartementet, før museet i 1996 fikk status som samisk nasjonalmuseum.¹⁹⁴ I 2002 kom museet inn under Sametingets forvaltningsområde. Da ble alle museer som hører inn under Sametingets forvaltning likestilte og De Samiske Samlinger mistet sin særstatus som nasjonalmuseum. Alle museer som er underlagt Sametinget er i dag erklært som “nasjonale samiske museer”, men museet i Karasjok står likevel i en spesiell posisjon fordi det har samlet gjenstander fra ulike geografiske kontekster og på tvers av nasjonalstatlige grenser, med ambisjon om å favne “hele det samiske

bosettingsområde.”¹⁹⁵ I 2012 omfattet samlingen omkring 6000 gjenstander, i tillegg til 11 bygninger og 11300 fotografier.¹⁹⁶

Helt fra museumsbyggets planleggingsfase var billedkunstfeltet i fokus. Allerede i 1969 ble det skrevet kontrakt med kunstneren Iver Jåks, for at han skulle ha ansvar for “innvendig estetisk tilrettelegging” i bygget som ble tegnet av arkitektene Magdalena Eide Jessen og Vidar Corn Jessen (1937–2013).¹⁹⁷ Jåks, som i løpet av 1950-tallet tok utdanning både ved Statens Håndverks- og Kunstindustriskole i Oslo og ved Kunstakademiet i København, hadde vært involvert i arbeidet med Norsk Folkemuseums første samiske utstilling, som åpnet i 1958, og var senere involvert i utstillingsdesign både ved Tromsø Museum og ved De Samiske Samlinger. Med Jåks’ utsmykninger fikk De Samiske Samlinger helt fra starten av to verk som skulle bli svært sentrale i samisk kunsthistoriografi, betongrelieffet *Gudenes dans*, og dørhåndtaket i messing på inngangsdøren. Jåks sterke tilstedeværelse kan ses som symptomatisk for kunstens og kunstnerens store betydning i samisk nasjonsbygging.

Álet-Ristina Máret/Máret Sárá, som var ansatt på De Samiske Samlinger i oppstartsfasen, skriver at bygget fra begynnelsen av var som et “levende kulturhus, eller kultursenter, hvor lokalbefolkningen og samer fra andre steder, samlet seg for aktiv bruk av museet.”¹⁹⁸ Bygget skapte et nav og en arena for både kulturelle og politiske aktiviteter – som, om man skal følge for eksempel Fokstad over, kan ses som to sider av samme sak. Museets første bestyrer, filosof Alf Isak Keskitalo, understreker at “samisk samfunnsbygging og politikk” fikk bedre vilkår med museet, og at “utstillingene som ble satt opp i bygningen påvirket tankene.”¹⁹⁹ Museumsbygningen i Karasjok i 1972 hadde altså mange virkninger. Ikke minst fikk “samiske sløydutøvere og kunstnere” en utstillingsarena på et samisk sted, slik Keskitalo påpeker.²⁰⁰ Museet var altså ikke tenkt som et sted bare for bevaring og konservering, men like mye et sted for revitalisering. Et bredt samfunnsbyggende perspektiv var som sagt sentralt også i den norske nasjonalstatens begynnelse, når en ung og fattig nasjon investerte mye i museumsbygging, der argumentet blant annet var nødvendigheten av å få kunstnerne “hjem.” Revitaliseringsperspektivet var særlig tydelig i institusjoner som Kunstindustrimuseet, som opprettet egne skoler og distribuerte arbeidstegninger, slik at det kunne bygges en “moderne” visuell kultur i Norge, men med rot i det som ble ansett som særegne norske kulturtradisjoner.

Et slikt perspektiv finnes også i De Samiske Samlinger sin historie. Sárá siterer Keskitalo, som i museets begynnelse skal ha understreket

at hensikten med utstillinger av “husflid- og kunsthåndverk” ikke bare var å “vise frem det gamle”; han ønsket at slike utstillinger skulle føre til at “noen ville fatte interesse for å bære tradisjonene videre, og skape nye former for kunsthåndverk og husflid.”²⁰¹ En viktig del av museets virksomhet var her, som i Kunstindustrimuseet, å arrangere kurs under sakkyndig veiledning. Begge steder stod samarbeid med husflidslagene sentralt. Sárá beskriver hvordan noen kurs, for eksempel skinnbe-
redningskurs, kunne spre dufter som kjentes over hele bygget, og at besøkende kanskje kunne rynke på nesa, men også uttrykke at “her lukter det kultur.”²⁰² Slike beskrivelser understreker de grunnleggende forskjellene mellom museer som er forankret i kulturen de forsøker å representere, og museer som ikke er det. Med andre ord, for i det hele tatt å gjenkjenne lukten av skinngarving som *det*, som noe som representerer en stedsforankret kultur (og ikke utelukkende det Sárá antyder kan oppfattes som en ubehagelig lukt), kreves det en viss lokal kunnskap eller stedlig forankring.

I det norske statlige nasjonsbyggingsprosjektet ble det som ble sett å være “egen” kultur representert på museer som Kunstindustrimuseet i Oslo, hvor den ble gjenstand for revitalisering. Her var ikke bare bevaring formålet, men også aktiv kultur- og samfunnsbygging. På Etnografisk Museum derimot, ble “de andres” kultur vist frem. Dette var ikke materiale som ble vist frem for revitaliseringens skyld, eller som en del av egen samfunnsrepresentasjon; snarere ble det vist frem som eksempler fra “døende kulturer”, det som ble grepet som tilbakelagte kulturtrinn i det norske samfunnet. Når samisk kultur ble fremvist her, og ikke på Kunstindustrimuseet, var det fordi den ikke ble sett på som noe som kunne tilføre noe til det norske kulturbyggings- og revitaliseringsprosjektet, samtidig som et eget samisk revitaliseringsprosjekt lenge (blant noen) ble sett på som utenkelig.

Lik Kunstindustrimuseet og en rekke andre museer, opptrer De Samiske Samlinger i skjæringspunktet mellom ulike kunst- og kulturbegrep. Johnsen skriver at museets “kulturhistoriske samling” har gjenstander som i hovedsak relaterer seg til “primærnæringer, duodji, transport, hushold og klær”, og videre at museet fra slutten av 1970-tallet begynte å “prioritere innkjøp av samisk kunst til egne samlinger. Dette for å sikre at samisk kunst skulle inngå i samlingene ved et samisk museum.”²⁰³ Museet opprettet i 1998 en egen fagstilling med “ansvarsområde for samisk kunst” og fra 2003 fantes det en kunstavdeling med en konservator i fast stilling. I dag er kunstenheten utskilt fra De Samiske Samlinger, under navnet Samisk kunstmagasin, Sámi Dáiddamagasiidna, og organisert som en selvstendig enhet under

museumsstiftelsen RiddoDuottarMuseat. Ifølge tidligere konservator for kunstsamlingen, Gry Fors, er det første verket som er registrert i samlingen som “kunst” kjøpt i 1979.²⁰⁴ Det er et linoleumstrykk av Trygve Lund Guttormsen (1933–2012). Før dette hadde museet arbeider som defineres som *duodji* i sine samlinger, og museet kjøpte som nevnt verk av kunstnere før dette, men dette er altså det første verket som registreres i kunstsamlingen.

At Fokstad tidlig på 1950-tallet anvendte et begrep som *koan'sta*, som i de nordsamiske ordbøkene fra samtiden forklares som “‘noe som er vanskelig å gjøre’, ‘knep’ eller ‘tryllekunst’”, og ikke for eksempel benytter *duodji*-begrepet, kan kanskje forklares med at *duodji* på denne tiden var i fred med å bli institusjonalisert som eget autonomt felt. Opplæring i *duodji* som et karakteristisk samisk håndverk hadde vært sentralt fra Samernas Folkhögskola åpnet i Sorsele i 1943, og rollen som *duodji*-institusjon ble aksentuert i årene fra 1945 da skolen etablerte seg i Jokkmokk. I 1945 ble også organisasjonen Sámi Ätnam opprettet i Sverige, og her ble det utnevnt en *duodji*-konsulent og det ble holdt kurs i bedømming av “god *duodji*.”²⁰⁵ Ifølge Gunvor Guttorm var konsentrasjonen rundt *duodji* som “det samisk folkets kunsthåndverk” en prosess som startet på denne tiden, men som ble ytterligere befestet utover på 1970-tallet.²⁰⁶ Hun ser dette både i forbindelse med 1970- og 1980-tallets samepolitiske mobilisering, men også i forbindelse med institusjonaliseringen av *dáidda* som finner sted på denne tiden. Prosessen med institusjonaliseringen av *duodji* kan sies å nå en milepæl når historiens første professorat i *duodji* opprettes ved Samisk høgskole i 2010, med nevnte Guttorm som den første ansatte i stillingen.

Da Samisk Kunstnerforbund, Sámi Dáiddáčehpiid Searvi, ble opprettet i 1979 falt navnevalget som nevnt på *dáidda*-begrepet, noe som understreket at dette skulle være en organisasjon på lik linje med andre billedkunst-organisasjoner som jobbet for yrkeskunstneres vilkår innenfor det eksisterende billedkunssystemet. Samisk Kunstnerforbund, ofte forkortet med SDS, ble etablert på et transnasjonalt nivå, det vil blant annet si at foreningens medlemmer kommer fra Norge, Sverige, Finland og Russland, og at medlemskapet er basert på samisk tilhørighet. Opptak skjer blant annet på bakgrunn av at søkeren “bekrefter sin samiske bakgrunn.” I de siste vedtektene forklares det med at søkeren må “oppfatte seg som same og/eller være innmeldt i samemanntallet.”²⁰⁷

Bakgrunnen for opprettelsen av SDS var at flere utdannede kunstnere med samisk identitet ønsket å skape et overordnet kunstsysteem, som ikke bare var et regionalt ledd i et nasjonalstatlig kunstsysteem, men

som stod på samme nivå som det nasjonalstatlige, og i tillegg strekte seg utover dette. Grunnlaget for en slik fellessamisk organisasjon understrekes av kunstneren Synnøve Persen i en tekst med tittelen “Samisk kunst”, skrevet samme år som SDS ble stiftet. Hun påpeker at det i løpet av kort tid “har sprunget ut flere unge billedkunstnere enn noengang før i samisk sammenheng. Nytt er det også at man opplever en nasjonal tilhørighet og ser bort fra landegrensene som har vært med å splitte opp et helt folk.”²⁰⁸

Det er mange grunner til at fellessamisk identitet og organisasjonsliv blomstret i denne perioden. Som Máret Sára påpeker i sitt tilbakeblikk på De Samiske Samlingers tidlige år, sammenfalt museumsetableringen med “samenes politiske oppvåkningstid, såkalt ČSV-tid.”²⁰⁹ Gjennom 1960- og 1970-årene hadde det blitt et større fokus på at det også i Norge fantes et identitetsmangfold, og kjønns- og identitetspolitikk var kommet på dagsorden med den såkalte 1968-generasjonen.²¹⁰ Behovet for markering av politisk og kulturell tilhørighet på tvers av likhetsideal for å utfordre hegemoniske strukturer i samfunnet, gjorde at mange kollektive grupperinger oppstod og alternative symboler ble lansert som identitetsmarkører.

En av de viktigste pådriverne bak etableringen av det samiske kunstnerforbundet var Samisk kunstnergruppe (Sámi Dáidujoavku/Sámi Dáiddajoavku), også omtalt som Masi-gruppa (Mázejoavku), som var blitt etablert i 1978. Som Hanna H. Hansen har påpekt kan gruppen ses i lys av “radikalisering og kollektive tanker” som preget deler av kunstverden på 1970-tallet.²¹¹ Hun nevner Samisk kunstnergruppe i samme åndedrag som andre samtidige kunstnergrupperinger, som GRAS i Norge eller The Art Workers’ Coalition (AWC) i USA. Samisk kunstnergruppe fikk etter hvert verkstedlokaler i Masi, nord for Kautokeino, og gruppen bestod i begynnelsen av kunstnerne Hans Ragnar Mathisen (Elle Hånsa/Keviselie), Trygve Lund Guttormsen, Josef Halse, Ranveig Persen, Aage Gaup, Berit Marit Hætta og Synnøve Persen, før Britta Marakatt-Labba, fra den svenske delen av Sápmi kom til i 1980. Utgangspunkt for fellesskapet var at flere av kunstnerne møtte hverandre da de deltok på utstillingen *Sámi Álbmut – Samene i dag* som ble organisert i 1978 ved Norsk Folkemuseum, der Berit Marit Hætta jobbet.²¹² Utstillingen viste det som omtales som “samisk kunst og kunsthåndverk” og inkluderte 13 samiske kunstnere, ti fra Norge, to fra Sverige og én fra Finland. Politiske temaer hadde en fremtredende plass i utstillingen, som tok opp “dagsaktuelle politiske spørsmål knyttet til samenes stilling i samfunnet.”²¹³



Fig. 9. Synnøve Persen, *Sámi leavga / Utkast til samisk flagg*, 1978. Foto: Anne-Lise Reinsfelt / Norsk Folkemuseum. © Synnøve Persen / BONO, Oslo, 2021.

Som jeg har forsøkt å vise i det foregående kan opprettelsen av Norsk Folkemuseum på slutten av 1800-tallet, med tilhørende skaping av norsk identitet, i seg selv ses som et grunnleggende politisk prosjekt. Overføringen av de samiske samlingene til folkemuseet på 1950-tallet må også sies å være politisk motivert og bidro til å forstyrre det etabler-te bildet av Norge som en monokulturell nasjon. Utstillingen på slutten av 1970-tallet var trolig den første i museets historie der samiske representanter fikk hovedansvaret for egen museumsrepresentasjon, og som helt eksplisitt tok opp dagsaktuelle politiske problemstillinger og motsetninger. Blant annet ble Synnøve Persens samiske flagg vist: “Det vakte stor oppstand – og forargelse – at det ble lansert et eget samisk flagg. Og det attpåtil på Norsk Folkemuseum!” skriver konservator ved Norsk Folkemuseum, Leif Pareli.²¹⁴ Flagget ble krevd fjernet, men da erklærte Persen og fotografen Paul Anders Simma at de i så fall ville fjerne alle sine ting, og flagget fikk henge.²¹⁵

Det er interessant at det var nettopp Folkemuseet i Oslo som ble arenaen for en slik kunstnerisk og politisk markering i hovedstaden, som ble en av impulsene til senere samiske kunstinstitusjonalisering. Som kulturhistoriker Marzia Varutti har argumentert for i en artikkel fra 2011, kan Norsk Folkemuseum sies å ha blitt et sted for utfordring og problematisering av “norsk kulturarv” som homogen enhet.²¹⁶ At det



Fig. 10. Hans Ragnar Mathisen/Elle-Hánsa/Keviselie, *Plakat til utstilling med Sámi Dáidujoavku / Samisk kunstnergruppe*, Galleri Alana, Oslo, 1978.
© Hans Ragnar Mathisen / BONO, Oslo, 2021.

etterhvert fantes en samisk avdeling her medførte at det endelig fantes et rom i hovedstaden med potensiale til å forstyrre bildet av Norge som en kulturell enhet, på en helt annen måte enn for eksempel i Etnografisk

Museum (i dag Kulturhistorisk museum), der samisk kultur ble satt inn i en presentasjon av “de andre”, de som befant seg utenfor Norges grenser, og ikke som en del av en heterogen nasjonalkultur. Varuttis analytiske begreper for å betegne de ulike fremstillingene av “kulturelle forskjeller” ved de to museene er illustrerende og synes passende å bruke også i sammenheng med samisk representasjon: Norsk Folkemuseums utstillingspraksis gripes med betegnelsen “The ‘Other’ Within”, mens Kulturhistorisk museums etnografiske utstilling betegnes med tittelen “Crystallizing Difference.”²¹⁷

Noen av kunstnerne fra utstillingen i Norsk Folkemuseum bidro til utstillingen *Samisk kunstnergruppe* i Galleri Alana i Oslo samme år, før de organiserte vandreutstillingen *Sáme dáiduoavku/Samisk kunstnergruppe*, som åpnet på De Samiske Samlinger i 1979. Utstillingen ble katalysator for opprettelsen av en egen kunstavdeling ved denne institusjonen. I den lille katalogteksten som ble utgitt i forbindelse med vandreutstillingen understreker forfatter Ailo Gaup (1944–2014) dette som et nasjonsbyggende politisk prosjekt, basert på “kultur- og slektsfelleskap kunstnerne har til den samiske nasjon.”²¹⁸ Han illustrerer den tette alliansen som gjerne blir gjort mellom “folk”, “nasjon” og “kunst” når han skriver: “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.”²¹⁹

Hva betyr påstanden fra Gaup, “at et folk har rett til sin egen billedkunst”, spekulerer kunstsosiolog Dag Solhjell i utstillingskatalogen *Gierdu: Bevegelser i samisk kunstverden* fra 2009, og svarer at fra et sosiologisk perspektiv kan det innebære “rett til å etablere sine egne institusjoner for å bedømme kvaliteten på billedkunstverk som produseres av dette folkets representanter.”²²⁰ Han skisserer kort det norske kunstinstitusjonelle feltet, som alle billedkunstnere i Norge måtte forholde seg til, også de som regnet seg som samiske billedkunstnere, men som gjennomgikk store endringer på 1970-tallet. Fra slutten av 1880-tallet hadde Bildende Kunstneres Styre (BKS) vært billedkunstneres representative organ vis-à-vis staten i Norge. Bare de som hadde deltatt et visst antall ganger på Statens Høstutstilling fikk stemmerettigheter med mulighet til å velge representanter til BKS. Alle de viktige evaluerende instanser i det norske kunstsysteet var kontrollert av dette styret.²²¹

Om det fantes kunstnere som definerte seg som “samiske kunstnere” eller anså sin kunst å være “samisk kunst” innenfor dette systemet er ikke lett å avgjøre, siden det enda ikke fantes et markert felt å synliggjøre en slik kunstneridentitet i. Savio viste sin samiske identitet, både i sin kunst og i sin egenpresentasjon, men han døde før han rakk å opparbeide

seg stemmeberettigelse innenfor dette systemet.²²² Det betyr altså ikke at kunstnere med samisk bakgrunn eller identitet ikke kan ha befunnet seg i systemet, men at systemet ikke la til rette for at samisk identitet ble synliggjort, slik det senere ble med SDS og et eget samisk billedkunstfelt.

Med nyorganiseringen av systemet på 1970-tallet oppstod muligheten til å danne distriktsorganisasjoner, og medlemskap i disse organisasjonene medførte en mer demokratisk tilgang. Deltagelse i den overordnede organisasjonen Norske Billedkunstnere (NBK), skjer i dag via medlemskap i en av distriktsorganisasjonene, som for eksempel Nordnorske Bildende Kunstnere (NNBK), etablert i 1971, eller i en av de spesialiserte fagorganisasjonene. Den samiske kunstnerorganisasjonen fra 1979 ble etablert på et nivå som er sidestilt med billedkunstnerens nasjonalstatlige hovedorgan i Norge, og som et medlem av Nordisk kunstforbund på lik linje med de nordiske nasjonalstatlige kunstorganisasjonene. SDS har dessuten “medlemskap som egen nasjon” i den internasjonale kunstnerorganisasjonen, The International Association of Art, IAA.²²³

Medlemskap i SDS er basert på at søkeren kan dokumentere sin samiske tilknytning på en måte som godkjennes av forbundets kunstneriske råd. I tillegg legges det stor vekt på profesjonalitet, slik også medlemskap i NBK gjør. Gunvor Guttorm skriver at SDS har tatt opp *duodji*-utøvere i sitt forbund: “Men ikke alle dyktige duodjiutøvere blir opptatt i forbundet. Årsaken til det er ikke at de ikke er dyktige nok til å drive *duodji*, men at de ikke holder mål i og med at man opptar medlemmer på kunstens premisser.”²²⁴

Dette er et interessant utsagn. Når Guttorm skriver at “man opptar medlemmer på kunstens premisser”, synes hun å mene at vilkårene for medlemskap bestemmes av det institusjonaliserte kunstbegrepet, diskutert med utgangspunkt i “fortellingen om 1750” i innledningskapittelet. Dette systemet legger stor vekt på utdanning innenfor og sanksjonering fra institusjoner utviklet spesielt for dette profesjonaliserte feltet. Noe som kan avleses også i SDSs regelverk for opptak. I tillegg til samisk tilknytning må søkeren oppnå tre poeng, basert på kriteriene som er nevnt under de følgende punktene:

1. Fullført høyere kunstnerisk utdanning.
2. Deltagelse på lands- og/eller regionale utstillinger hvor jury er oppnevnt av faggruppeorganisasjonene.
3. Separatutstilling ved Sámi Dáiddaguovddáš eller annet galleri hvor søknad om utstillingsplass vurderes av billedkunstnere, kunsthåndverkere, *dáiddaduojárat*, kunstneriske fotografer.

4. Deltagelse på juryerte kollektiv- og/eller gruppeutstillinger i regi av SDS eller andre utstillinger hvor juryen består av billedkunstnere, kunsthåndverkere, *dáiddaduojárat*, kunstneriske fotografer.
5. Tildelt stipend etter innstilling fra Kunstneriske Råd SDS eller andre innstillingskomiteer som består av billedkunstnere, kunsthåndverkere, *dáiddaduojárat*, kunstneriske fotografer.
6. Utsmykningsoppdrag eller premiering i konkurranse formidlet gjennom regionalt samarbeidsutvalg og/eller ved utsmykningsoppdrag hvor regler for offentlig utsmykning er fulgt.
7. Innkjøpt av Sametingets innkjøpsordning for samtidskunst og *dáiddaduodji* eller andre innkjøpskomiteer hvor flertallet av komitéen består av billedkunstnere, kunsthåndverkere, *dáiddaduojárat*, kunstneriske fotografer.
8. Positiv evaluering av Kunstnerisk Råd SDS ved innsendelse dokumentasjon på kunstnerisk aktivitet (billedmateriale/video vedlegges søknaden), evt. innsendelse av originalarbeider.²²⁵

De utfyllende forklaringene som følger punktene legger stor vekt på utdanning og på kvalitativ vurdering fra et institusjonalisert kunstfelt. Det er også verdt å merke seg at begrepet *dáiddaduojárat* benyttes i regelverket, altså utøvere av kunst-*duodji*, og ikke *duojárat*, som er den generelle betegnelsen for utøvere av *duodji*. Dette kan ses i sammenheng med sitatet fra Jåks i innledningskapittelet om at *duodji* i hans øyne, blir “reduisert” til et kunsthåndverksbegrep. En *duojár* som ikke kan vise til formalisert utdanning i det institusjonaliserte feltet, men som har fått sin *duodji*-utdanning i andre former, gjennom for eksempel overlevert kunnskap i familiære kontekster, vil kunne ha større utfordringer med å oppnå anerkjennelse innenfor dette regelverket enn for eksempel en billedkunstner utdannet i akademisystemet. Det synes å være dette Guttorm sikter til når hun skriver at ikke alle dyktige *duodji*-utøvere oppnår medlemskap i SDS på grunn av at man opptar medlemmer på kunstens premisser.

I 1986 åpnet Samisk kunstnersenter (Sámi Dáiddaguovddáš, ofte forkortet med SDG), i Karasjok, som et eget visningssted knyttet til den samiske kunstnerorganisasjonen.²²⁶ For noen år siden ble navnet endret til Samisk senter for samtidskunst. På hjemmesiden heter det at senteret er

det ledende internasjonale senteret for samisk samtidskunst. SDGs formål er å støtte og formidle samisk samtidskunst, kunsthåndverk og *dáiddaduodji* av høyeste kvalitet. I vårt utstillingslokale i Karasjok viser vi internasjonal samtidskunst med et særskilt fokus på billedkunst fra Sápmi.²²⁷

I 1993 kom ytterligere en av de paradigmatisk kunsthistoriesjangerne, kunstnerleksikonet, på plass, når SDG og SDS i samarbeid utga *Samisk kunstnerleksikon*. I tillegg til korte presentasjoner av kunstnere, inneholder leksikonet det som kalles “definisjon av duodji”, og her er det trukket opp spesifikke grenser mellom ulike kategoriers betydning:

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

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

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

Dáidda/duodji – Kunst/kunsthåndverk. Den utøvelse som har sitt utspring i folkekunsten, men som tar opp i seg tidsaktuelle uttrykksformer²²⁸

Kategoriseringen vitner om utfordringer ved all teoretisk avgrensning og oversetting inn i billedkunstfortellingen “post 1750”: I møte med virkeligheten, med verk og praksiser, som for eksempel allerede nevnte Marakatt-Labbas kunstnerskap, virker kategoriene knappe, ute av stand til å gripe mangfoldet og forbindelsene som eksisterer mellom og utenfor dem.

Solhjell konkluderer sin analyse med at det i dag eksisterer et eget samisk kunstsysteem, som “i nesten alle sine enkelttrekk er likt det norske kunstsystemet.”²²⁹ Dette kunstsystemet eksisterer parallelt og overlappende med “det norske kunstsystemet”, som samiske kunstnere naturligvis også tar del i. Til dette kommer selvfølgelig også overlapp med kunstsysterer i de andre nasjonalstatene som Sápmi er en del av, uten at dette er noe som undersøkes i Solhjells korte analyse.

I tillegg til de nevnte institusjonene er det etablert egne samiske innkjøpsordninger og stipendordninger. I en periode fantes også Kunstscolen i Karasjok (Karášjoga Dáiddaskuvla), omtalt som “den første samiske skole for visuell kunst” av statssekretær Raimo Valle ved åpningen i 2011.²³⁰ Valle regnet her altså ikke med de allerede etablerte utdanningsmulighetene i *duodji*, for eksempel i Jokkmokk og Kautokeino. Årsaken til nedleggingen i 2020 skal ha vært for lavt elevtall. I et intervju forteller skolens styreleder, kunstneren Annelise Josefsen, at en omorganisering med åpning mot *duodji* var under planlegging for å styrke elevgrunnlaget.²³¹

Det har også lenge vært jobbet for å få på plass et eget Samisk Kunstmuseum, blant annet for å huse den nevnte kunstsamlingen

som forvaltes av RiddoDuottarMuseat. Allerede i 1995 leverte Boym-utvalget som nevnt sin utredning om opprettelse av et Samisk Kunstmuseum. Her konstateres det at

et samisk kunstmuseum [vil] i større grad enn tilsvarende norske, svenske eller finske institusjoner utøve sin virksomhet i spenningsfeltet mellom de to tolkninger av *árbevierru* (tradisjon som kontinuum og tradisjon som gjenerobring) der *duodji*-tradisjonen vil være av grunnleggende betydning.²³²

Utvalget er altså inne på sentral grunnlagsproblematikk som også viser seg i presentasjonen av den samiske kunstkolen; hvor skal institusjonelle grenser trekkes i de mange overlappende forståelsene av “kunst” og andre tilgrensende begrep? I det såkalte “norske systemet” ga differensieringen seg etterhvert utslag i separate institusjoner som Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet og Folkemuseet. Mens i samisk sammenheng har slik differensiering foreløpig ikke materialisert seg som adskilte museumsinstitusjoner. Og selv om Guttorm påpeker at premissene er ulike, så opptas både *duojárat* og billedkunstnere i Samisk Kunstnerforbund. Guttorm understreker dessuten at i flere meddelelser fra SDS er “*duodji* sterkt inkludert i samisk kunst.”²³³ Også Solhjell er inne på dette. Selv om han parallellfører “det samiske” og “det norske” kunstsysteet, så understreker han som særtrekk at det samiske “ikke skiller sterkt mellom det tradisjonsbundne og håndverksbaserte på den ene siden, og den frie samtidsorienterte billedkunsten og kunsthåndverket på den andre.”²³⁴

Her vil jeg legge til at den gjennomgående bruken av samiske begrep og språk generelt må ses som en grunnleggende distingverende kvalitet ved et eget samisk kunstsysteet. En av de tingene som er særlig fremtredende i kildematerialet som hittil er diskutert, er at *duodji* gjerne beholdes som begrep også når tekstene skrives på norsk, i alle fall i litteraturen fra de senere år, det vil si etter institusjonaliseringen av et eget samisk billedkunstsysteet. *Duodji* erstattes ikke uten videre med “håndverk” eller “husflid” i tekster på norsk, men kommer inn som låneord. Dette vitner om at samisk diskurs også har beveget norsk diskurs om kunst, og har skapt bevissthet rundt slik oversettelsesproblematikk.

Undersøkelsen av norsk og samisk nasjonsbygging viser at kunst har blitt tillagt stor betydning. I begge prosjektene var det vesentlig å få bygget opp institusjoner som kunne bringe kunstnerne “hjem”, gi arenaer og bilder som kunne bidra samlende i identitetsbyggingen, slik at folk kunne “se” nasjonen, for å si det med Smith. Men mens oppbyggingen av kunsthistoriefaget i Norge på 1800- og begynnelsen av 1900-tallet gikk hånd i hånd med skapingen av “norsk kunst” og de tilhørende

institusjonene, har “samisk kunst” vært løftet frem av andre aktører i den tidlige institusjonaliseringsfasen. Utskrivingen av samiske forhold i den tidlige norske kunstdiskursen illustrerer det tette båndet mellom nasjonalstaten, nasjonsbyggingen og kunsthistoriefaget, og demonstrerer at kunst og kunsthistorie i høyeste grad har politiske dimensjoner.

Sluttnoter

1. Begrepet *Zeitgeist*, tidsånd, introduseres av filosofen Johann Gottfried Herder på 1700-tallet, men er bedre kjent fra Georg Wilhelm Friedrich Hegels historiefilosofi. Om Hegels påvirkning på kunsthistorien, se for eksempel H. Hayden, “Innledning”, i H. Hayden (red.), *Kontekstualisering: Teoretiske tillämpningar i konvetenskap*, Stockholm, Stockholm University Press, 2019.
2. A. Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, George Siemens, 1893; H. Wölflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915.
3. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden, Walther, 1764.
4. Se for eksempel K. Harloe, *Winckelmann and the Invention of Antiquity: History and Aesthetics in the Age of Altertumswissenschaft*, Oxford, Oxford University Press, 2013; A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale, Yale University Press, 2000.
5. Harloe, *Winckelmann and the Invention of Antiquity*, s. 205–244.
6. T. D. Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, s. 47.
7. Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, s. 46–47.
8. H. G. Soeffner, “Germany: Once Again ‘Belated Nation’?”, i *Society*, vol. 3. nr. 2, 1994, 41.
9. K. Kjeldstadli, “Museums and Collective Identity: A New Concept of ‘Nation’”, i K. Goodnow og H. Akman (red.), *Scandinavian Museums and Cultural Diversity*, Oxford, Berghahn Books, 2008, s. 175.
10. E. Mansfield, “Introduction: Making Art History a Profession”, i E. Mansfield (red.), *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*, New York, Routledge, 2007, s. 1–9.
11. Se for eksempel M. Westermann (red.), *Anthropologies of Art*, New Haven, Yale University Press, 2005.

12. R. B. Phillips, "The Value of Disciplinary Difference: Reflections on Art History and Anthropology at the Beginning of the Twenty-First Century", i Westermann (red.), *Anthropologies of Art*, s. 256. Med "verdenskunst" menes i denne sammenhengen kunst som anses å være betydningsfull uavhengig av lokal eller nasjonal forankring og som inngår i oversiktsverk over hele verdens kunst, som for eksempel F. S. Kleiner (red.), *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*, Boston, Wadsworth, 2013.

13. Se for eksempel B. Rogan og A. Eriksen (red.), *Etnologi og folkloristikk: En fagkritisk biografi*, Oslo, Novus forlag, 2013.

14. Mansfield, "Introduction", s. 3.

15. M. B. Guleng, "Kunsthistorie blir universitetsfag", Universitetet i Oslo, publisert 25.10.2012, <http://www.muv.uio.no/uio-s-historie/fag/humaniora/kunsthistorie/kunsthist-mbguleng-140508.html>, (sist besøkt 30.04.2020). "Christiania" var det danske navnet på byen, som frem til 1624 hadde hatt navnet "Oslo." Fra 1877 begynte en fornorsket skriveform å ta over – "Kristiania" – før "Oslo" igjen ble byens offisielle navn i 1925. Jeg følger den historiske skrivemåten, slik at bynavnet benevnes i den formen som var vanlig i perioden som omtales.

16. Guleng, "Kunsthistorie blir universitetsfag."

17. Guleng, "Kunsthistorie blir universitetsfag."

18. Se D. Karlholm, H. D. Christensen og M. Rampley, "Art History in the Nordic Countries", i M. Rampley (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden, Brill, 2012 s. 421–438, for et kort komparativt blikk på etableringen av kunsthistoriefaget i de nordiske landene, inkludert Finland og Island.

19. M. B. Guleng, "Kunsthistorisk forening og kunsthistoriefagets betingelser", i *Kunst og Kultur*, nr. 3, 2004, s. 193.

20. L. Dietrichson, "Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet", i *Kunst og Kultur*, 2. aargang, Bergen, John Griegs Forlag, 1911–1912

21. Dietrichson sikter vel her til J. C. Dahl, *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens*, Dresden 1837; H. E. Schirmer; P. A. Munch, *Trondhjems domkirke*, Christiania, Fabritius, 1859; N. Nicolaysen, *Mindesmærker af middelalderens kunst i Norge*, Christiania, Tønsbergs Forlag, 1853–1855.

22. Dietrichson, "Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet", s. 137.

23. Dietrichson, "Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet", s. 137.

24. Dietrichson, "Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet", s. 137.
25. Dietrichson, "Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet", s. 136, s. 138.
26. Dietrichson, "Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet", s. 137.
27. M. B. Guleng, *Kunsten og vitenskapene: Kunsthistoriens historie ved Det kongelige Frederiks universitet inntil 1875*, Forum for universitetshistorie – hovedoppgaveserie, Oslo, Universitetet i Oslo, 2002 [1995]; S. Meyer, *Kunstens forhistorie i Norge: Noen sentrale aspekter*, mastergradsavhandling, Bergen, Universitetet i Bergen, 1983.
28. D. Thorkildsen, "Nasjon, nasjonalisme og religion: Tre sentrale problemstillinger innen nasjonalisme-forskningen", i *Norsk Teologisk Tidsskrift*, nr. 4, 2006, s. 199–200.
29. A. D. Smith, *The Nation Made Real: Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*, Oxford, Oxford University Press, 2013, s. 8–9.
30. A. Eriksen, *Historie, minne og myte*, Oslo, Pax, 1999, s. 43.
31. Munch i tidsskriftet *Litteraturtiende*, sitert av A. L. Seip, "Det norske 'vi': Kulturnasjonalisme i Norge", i Ø. Sørensen (red.), *Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, Oslo, Ad Notam Gyldendal, 1998, s. 100.
32. P. A. Munch, *Det norske folks historie*, bind 1, Christiania, Tønsbergs Forlag, 1852, s. 6–7. Seip, "Det norske 'vi'", s. 99.
33. J. Sanness, *Patrioter, intelligens og skandinaver: Norske reaksjoner på skandinavismen før 1848*, Oslo, Universitetsforlaget, 1959, s. 49–54.
34. Eriksen, *Historie, minne og myte*, s. 52.
35. Munch, *Det norske folks historie*, s. 3.
36. Munch, *Det norske folks historie*, s. 3–4.
37. Keyser sitert i Seip, "Det norske 'vi'", s. 103; Eriksen, *Historie, minne og myte*, s. 52.
38. Dietrichson, "Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet", s. 137; Om oldsakssamlingens tidlige historie, se I. Undset, *Om et norsk national-museum*, Kristiania, Cammermeyer, 1885, s. 9–11.
39. En betegnelse som stadig hentes frem med jevne mellomrom, se for eksempel P. Dahlén, "The 'Nordic Latinos' meet the 'Mountain Primates': The Press Coverage of Football Matches between Norway and Denmark, 2002 and 2003", i *Soccer & Society*, vol. 10, nr. 3–4, 2009, s. 342–357. Om

fremstillingen av Norge som “sivilisasjonens utpost” i europeiske øyne, se for eksempel I. Sagmo, “Norge: Et forbilde eller et utviklingsland: Folk og land i første halvdel av 1800-tallet, sett med tyske reisendes øyne”, i Sørensen (red.), *Jakten på det norske*, s. 74–91.

40. H. Ibsen, *Peer Gynt: Et dramatisk digt*, København, Gyldendalske boghandel, 1867.

41. Se for eksempel M. Lange, “‘Samlinger af gode kunstværker til dannelsesmønstre’: Et Nasjonalgalleri blir til: Ideologi og de første innkjøp”, i M. Lange (red.), *Nasjonalgalleriets første 25 år, 1837–1862*, Oslo, Nasjonalgalleriet, 1998, s. 5–6; M. B. Guleng, “Skulpturmuseet og folkets dannelse”, i A. Eckhoff, *Nasjonalgalleriet*, Bergen, Fagbokforlaget, 2017, s. 61–89; V. P. Tschudi, “Verdensgalleriet. Kopperstikksamlingen og kunstens tilblivelse”, i Eckhoff, *Nasjonalgalleriet*, s. 91–119; N. Messel, “Norsk kunst eller utenlandsk? Samlingshistorikk”, i Eckhoff, *Nasjonalgalleriet*, s. 121–149.

42. Hele Riddervolds forslag er referert i L. Dietrichson, *Det norske nationalgalleri: Dets tilblivelse og udvikling: I anledning af dets 50aarige tilværelse*, Kristiania, Cammermeyer, 1887, s. 4–6.

43. Riddervold sitert i Dietrichson, *Det norske Nationalgalleri*, s. 5.

44. Smith, *The Nation Made Real*, s. 11. Om norsk nasjonsbygging som eliteprosjekt, se for eksempel B. Stenseth, *En norsk elite: Nasjonsbyggerne på Lysaker: 1890–1940*, Oslo, Aschehoug, 1993.

45. Smith, *The Nation Made Real*, s. 105–106, 178.

46. Smith, *The Nation Made Real*, s. 15, 106.

47. Smith, *The Nation Made Real*, s. 178–179.

48. Sørensen, “Hegemonikamp om det norske: Elitens nasjonsbyggingsprosjekter 1770–1945”, i Sørensen (red.), *Jakten på det norske*, s. 31–32.

49. R. Zeitler, “Johann Gottfried Herders och de tyska romantikernas folktanke och dess inflytande i Norden, särskilt i Norge”, i J. Weibull og P. J. Nordhagen (red.), *Natur och nationalitet: Nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund*, Höganäs, Förlags AB Wiken, 1992, s. 22.

50. H. Alsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, Oslo, Gyldendal, 1951, s. 64.

51. Alsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, s. 64.

52. L. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker: Et bidrag til den norske kunsts historie: Tidemands ungdomsliv (1814–1850)*, bind 1, Christiania, Chr. Tønsbergs Forlag, 1878, s. 1.

53. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 1.
54. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 1.
55. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 2.
56. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 2.
57. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 3.
58. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans Liv og hans værker*, s. 3.
59. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 3.
60. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 3-4.
61. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 4.
62. T. S. Borgersen, *Tidens trykk: En kunsthistoriografisk analyse av to norske pionéroversikter*, Trondheim, Institutt for kunst- og medievitenskap, 1997, s. 222. Aubert virket som freelanceskribent og fikk aldri noen fast stilling som kunsthistoriker.
63. N. Messel, "Lorentz Dietrichson og norsk kunsthistorieskrivning", i L. Dietrichson, *Norges kunsts historie: Norges kunsts historie i det nittende århundre*, bind 3, Oslo, Messel, 1991, s. 48-49. At Dietrichson hadde skrevet et oversiktsverk over norsk kunsthistorie har ikke vært allment kjent. Det ble liggende upublisert inntil kunsthistoriker Nils Messel på 1990-tallet tok initiativet til å få utgitt verket, over tre bind 1991-2010. Bøkene utkom i omvendt rekkefølge, slik at bind 3 kom som første utgivelse.
64. Aubert i *Aftenposten*, 18. januar 1884, sitert i N. Messel, "Andreas Aubert om kunst, natur og nasjonalitet", i N. Messel, *Tekster om norsk kunst og norsk kunsthistorie (ca. 1800-1930)*, Oslo, Labyrinth Press, 2013, s. 149.
65. Både Aubert og Werenskiold var en del av det som har blitt kalt Lysaker-kretsen. Til kretsen hørte også forsker og polfarer Fridtjof Nansen (1861-1930), historikeren Ernst Sars (1835-1917), kunstneren Gerhard Munthe (1849-1929) og folkloristen Moltke Moe (1859-1913), samt flere andre sentrale personer i datidens Norge, se for eksempel Stenseth, *En norsk elite*.
66. Tittelen på forelesningen var "Den dekorative farve: Et norsk farveinstinkt." Aubert utga i 1894 boken, *Den nordiske naturfølelse og professor Dahl*, som han disputerte på to år senere.
67. L. Dietrichson, *Den norske treskjærerkunst, dens oprindelse og udvikling. En foreløpig undersøkelse*, Christiania, Malling, 1878. Om husflid-bevegelsen, se for eksempel V. A. Mohr, *Vår husflid*, Oslo, Huitfeldt, 1986.
68. *Beretning om Kristiania kunstindustri-museums femogtyveårige virksomhed. 1876-1901*, Kristiania, Aktiebogtrykkeriet, 1901, s. 5. Forfatternavn

ikke angitt, underskrevet bestyrelsens ni medlemmer, deriblant Dietrichson som var formann og Grosch som var direktør.

69. Aubert i sin prøveforelesning i 1896, sitert i Stenseth, *En norsk elite*, s. 94.

70. Aubert i sin prøveforelesning i 1896, sitert i Stenseth, *En norsk elite*, s. 93–94.

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

72. Aubert sitert i Stenseth, *En norsk elite*, s. 94–95.

73. Stenseth, *En norsk elite*, s. 103–104.

74. Stenseth, *En norsk elite*, s. 104. Se også Ingeborg Glambek, som understreker at kunstindustrimuseene hadde en eksplisitt praktisk-økonomisk målsetning som skilte dem fra andre museer. Hun påpeker at kunstindustrimuseene fra oppstarten av ble tenkt som utdanningsinstitusjoner “først og fremst for håndverkere og fabrikanter” og at “det primære mål var å stimulere økonomien ved å knytte kunst, håndverk og teknologi nærmere sammen”, I. Glambek, “Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse”, i B. Rogan og A. B. Amundsen (red.), *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, Oslo, Novus, 2012, s. 95, 100.

75. Moltke Moe sitert i Stenseth, *En norsk elite*, s. 103–104.

76. Dietrichson i foredrag i forbindelse med jubileet, sitert i R. Gaustad, “et Eventyr i norsk og hjemlig stil”: Gerhard Munthe og Kunstindustrimuseet”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2013, s. 106.

77. Seip, “Det norske ‘vi’”, s. 103.

78. Se for eksempel N. Fulsås, *Historie og nasjon: Ernst Sars og striden om norsk kultur*, Oslo, Universitetsforlaget, 1999, s. 240–241. Mens nabolandene hadde ærverdige hovedsteder som hadde fått utvikle seg over lang tid, hadde Norge på slutten av 1800-tallet bare “en Hovestad i Slyngelalderen”, med “Primitive kunstforholde”, slik Dietrichson skriver i sine memoarer, L. Dietrichson, *Svundne tider: En gammel romantikers opplevelser og reflexioner*, bind. 4, Kristiania, Cappelen, 1917, s. 40. Også Aubert bruker mindreverdighetskompleksene retorisk på kunstens vegne, når han avslutter en artikkel med å konstatere at “et kulturfolk uten kunstnerisk kultur er et halvkultivert folk”, A. Aubert, “Universitetets nye festsal og den norske kunst og kultur”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 1911, s. 180.

79. Seip, “Det norske ‘vi’”, s. 103. Om jordsalgsloven av 1902, se K. S. Bull, *Jordsalgslovgivning: En rettshistorisk lovgjennomgang av jordsalgslovgivningen i Finnmark i perioden 1775–1965*, Oslo, Norges domstoler, 2014, s. 76–99.

80. Under den danske kongemakten var både samer og nordmenn garantert enkelte stedbundne rettigheter. Da grensene mellom Danmark-Norge og Sverige ble fastlagt i 1751, ble det som vanligvis kalles “Lappecodicillen” lagt til grensetraktaten. Dette tillegget skulle sikre reindriftnomadenes rett til fortsatt fri ferdsel mellom riksgrensene. Se for eksempel Ø. Ravna, “Samenes rett til land og vann, sett i lys av vekslende oppfatninger om samisk kultur i retts- og historievitenskapene”, i *Historisk tidsskrift*, 2011, s. 189–212.

81. Jf. gjennomgang av Dietrichson, *Den norske treskjærerkunst, dens oprindelse og udvikling*; J. J. Meyer, *Modeltegninger for træskjærere med angivelse af ornamentets plads*, Kristiania, Cammermeyer, 1889; J. J. Meyer, *Norsk træskjærerkunst: Udgivet med særligt hensyn på våre kunstflids-skoler af direktionen for Kunstindustrimuseet i Kristiania ved arkitekt Johan Meyer*, Kristiania, Aschehoug, 1899–1905. Kjerneområdene som går igjen i opptegnelsene er blant annet Hallingdal, Telemark, Numedal, Valdres, Sogn og Voss.

82. Jf. gjennomgørelser av blant annet H. Grosch, *Kunstindustrimuseet i Kristiania: En fører gennem dets samlinger*, Kristiania, C. Fabritius & sønner, 1892; H. Grosch, *Norsk folkeindustri*, Kristiania, Alb. Cammermeyers forlag, 1901; Kristiania kunstindustrimuseum, *Beretning om Kristiania kunstindustri-museums femogtyveårige virksomhed: 1876–1901*; Kristiania kunstindustrimuseum, *Kristiania kunstindustrimuseum i firte aar*, Kristiania, Det Mallingske bogtrykkeri, 1916; H. Dedekam, *Kristiania kunstindustrimuseum i femti aar*, Kristiania, Det Mallingske bogtrykkeri, 1926; Kunstindustrimuseet i Oslo, *De viktigste data gjennom 75 år*, Oslo, Kunstindustrimuseet, 1952. Jeg har også fått tilgang til upubliserte oversikter over utstillinger avholdt Kunstindustrimuseet i perioden 1882–2003. Som det fremkommer av rapporten *Bååstede: Tilbakeføring av samisk kulturarv* må det ha vært noen saker fra samiske områder i samlingen, for da en egen samisk avdeling ble opprettet ved Norsk Folkemuseum på slutten av 1950-tallet skal noen få gjenstander ha kommet fra Kunstindustrimuseet, L. Pareli, S. A. Mikkelsen og A. M. Olli, *Bååstede: Tilbakeføring av samisk kulturarv*, Kautokeino, Karasjok, Oslo, Norsk Folkemuseum, Sametinget, Samisk museums­slag, 2012, s. 31. Nasjonalmuseets samlingsmedarbeider Peder Valle har lyktes i å identifisere en av disse gjenstandene, en løslomme (OK-06146) som kom inn i samlingen i 1900, personlig kommunikasjon i e-post fra P. Valle 5.04.2019.

83. Det ble kjøpt inn noen få samiske gjenstander i perioden 1894–1895, men snart ble det besluttet at “samene falt utenfor ‘det norske folk’ som var museets arbeidsfelt”, og når samiske gjenstander tilfeldigvis ankom museet

i forbindelse med innsamlingsarbeidet rundt om i landet ble disse oversendt Etnografisk Museum, Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*, s. 30.

84. Museet inngikk fra begynnelsen av i universitetet sine samlinger, sammen med Myntkabinettet (grunnlagt i 1817) og Oldsaksamlingen (opprettet av Selskapet for Norges Vel i 1811, gitt universitetet i 1823). Museet omtales i kildene vekselvis som “Universitetets Etnografiske Museum”, “Etnografisk Museum” eller “Universitetets etnografiske samlinger”, i fortsettelsen benytter jeg hovedsakelig “Etnografisk Museum”, som ser ut til å være den mest etablerte skriveformen.

85. Y. Nielsen, *Universitetets etnografiske samlinger 1857–1907: En historisk oversikt over deres tilblivelse vækst og utvikling*, Christiania, W.C. Fabritius og sønner AS, 1907, s. 6. Se S. O. Mathisen, “A Record of Ethnographic Objects Procured for the Crystal Palace Exhibition”, i *Nordic Museology*, nr. 3, 2019, s. 8–24, for en nærmere undersøkelse av oppdraget fra Latham.

86. Nielsen, *Universitetets etnografiske samlinger*, s. 6–7.

87. Nielsen, *Universitetets etnografiske Samlinger*, s. 8.

88. Nielsen, *Universitetets etnografiske samlinger*, s. 8.

89. Nielsen, *Universitetets etnografiske samlinger*, s. 8–10.

90. Nielsen, *Universitetets etnografiske Samlinger*, s. 123–124.

91. Nielsen, *Universitetets etnografiske Samlinger*, s. 124.

92. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 17. Undset har en noe mer fornorsket skrivestil, med bruk av bokstaver som “å” og “ø”, i motsetning til Nielsens rene dansk.

93. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 16.

94. Y. Nielsen, *Universitetets lappiske samlinger 1857–1911*, Christiania, W.C. Fabritius & Sønner AS, 1911, s. 3.

95. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 18.

96. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 18. Min kursivering.

97. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 17.

98. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 17.

99. Nielsen, *Universitetets etnografiske samlinger*, s. 122.

100. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 11. Min kursivering.

101. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 18.

102. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 11.

103. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 11–12.
104. Undset, *Om et norsk national-museum*, s. 13, 18.
105. Nielsen, *Universitetets ethnografiske Samlinger*, s. 77.
106. Y. Nielsen, “Lapperne”, i N. Rolfsen (red.), *Norge i det nittende aarhundrede: Tekst og billeder af norske forfattere og kunstnere*, Kristiania, Cammermeyer, 1900, s. 120–123.
107. Fulsås, *Historie og nasjon*, s. 99–100.
108. Daa sitert i Sanness, *Patrioter, intelligens og skandinaver*, s. 416.
109. Daa i et brev til Collegium academicum, datert 1. desember, 1862, sitert i Nielsen, *Universitetets ethnografiske samlinger*, s. 31.
110. Nielsen, “Lapperne”, s. 119. Dette var en vanlig forestilling, at samisk kultur var påvirket av sine skandinaviske naboer, og at kulturpåvirkning bare i lite grad hadde gått andre veien. Dette kommer jeg tilbake til.
111. Nielsen, “Lapperne”, s. 120.
112. Nielsen, “Lapperne”, s. 120.
113. K. E. Eriksen og E. Niemi, *Den finske fare: Sikkerhetsproblemer og minoritetspolitikk i nord, 1860–1940*, Oslo, Universitetsforlaget, 1981, s. 24.
114. Nielsen, “Lapperne”, s. 121.
115. Nielsen, “Lapperne”, s. 121.
116. Saba i brev til Larsen, sitert i K. Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar: Samepolitikk og nasjonsbygging 1900–1940: Isak Saba, Anders Larsen og Per Fokstad*, Karasjok, ČálliidLágádus, 2012, s. 43. Saba var født i Nesseby og var stortingsrepresentant for Øst-Finnmark i perioden 1906–1912. Larsen var født i Kvænangen, og startet blant annet opp den samisk-språklige avisen *Sagai Muittalægje*, som utkom i perioden 1903–1911. Det var i denne avisen Saba i 1906 fikk trykket *Sami sogá lávlla*, eller *Samefolkets sang*, som ble vedtatt som samenes felles nasjonalsang på Samekonferansen 1986. Larsen ga i 1912 ut det som regnes som den første romanen som er skrevet på samisk *Beaiveálgu (Dagen gryr)*. Det var også i *Sagai Muittalægje* at Saba i 1906 lanserte sitt valgprogram, som blant annet fremmet samiske språkpolitiske mål, lovet å arbeide for gjeninnføring av gamle beiterettigheter for norske reindriftssamer på tvers av grensene mot Sverige, Finland og Russland, og lovet å arbeide for at samer skulle ha samme retter som nordmenn til å kjøpe jord, Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 61.
117. Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 288.
118. Mortensson var født i Verdal. Foreldrene var svenske reindriftssamer som hadde beiteland i Verdalsfjellene om sommeren. Avisen *Waren Sardne*

ble utgitt av Mortensson i perioden 1910–13 og 1922–27. Etter at han døde i 1924, overtok sønnen Lars Danielsen redaktørrollen. Cathrine Baglo har skrevet om Mortensson, som var en av de som deltok i The Lapland Village på verdensutstillingen i Chicago i 1893, C. Baglo, *På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika*, doktorgradsavhandling, Tromsø, Universitetet i Tromsø, 2011, s. 109–123.

119. Mortensson, *Lappeslegten*, sitert fra Baglo, *På ville veger?*, s. 267.

120. Renberg var født i Hattfjelldal, og foreldrene hennes hadde drevet reindrift i grensetraktene mellom Helgeland og Västerbotten Lappmark. Foreningen hun stiftet i Sverige omtales som verdens første sameforening. Se for eksempel L. Stien, “Elsa Laula Renberg: En samisk foregangskvinne”, i *Ottar*, nr. 88, 1976, s. 18–25.

121. Sars sitert i Fulsås, *Historie og nasjon*, s. 240. Sars, *Udsigt over den norske Historie*, utkom i tre bind i perioden 1873–1891.

122. Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 108–109.

123. J. Otterbech, “Forord”, i J. Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*, Kristiania, Aschehoug, 1920, (forordet er upaginert).

124. Otterbech, “Forord.”

125. Otterbech, “Forord.”

126. Johan Turis bok *Muittalus samid birra/En Bog om Lappernes Liv*, ble publisert i 1910, i parallellutgave på samisk og dansk, i samarbeid med den danske kunstneren Emilie Demant (senere Demant-Hatt). Om Turis kunstnerskap, se for eksempel H. Gaski, “More than Meets the Eye: The Indigeneity of Johan Turi’s Writing and Artwork”, i *Scandinavian Studies*, vol. 83, nr. 4, 2011, s. 591–608; S. Aamold, “Representing the Hidden and the Perceptible: Johan Turi’s Images of Sápmi”, i S. Aamold, E. K. Haugdal og U. A. Jørgensen (red.), *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, Aarhus, Aarhus University Press, 2017, s. 69–97.

127. K. Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, i Otterbech (red.), *Kulturverdier hos Norges Finner*, s. 86–88. Ordet “brukskunst” skal først ha blitt lansert av Harry Fett i tidsskriftet *Kunst og Kultur* i 1912.

128. Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 88.

129. Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 88.

130. Nissen, “Finsk kunstsans – finsk husflid”, s. 88–89. Nils Nilsson Skum ga senere ut den illustrerte boken *Same Sita: Lappbyn* i 1938, men han bidro med bilder i Turis bok før det, og dessuten i Demant-Hatts bok, *Med Lapperne i høifjeldet*, som utkom i 1913. Se for eksempel E. Manker, *Boken om Skum*, Stockholm, LTs förlag, 1956.

131. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 89. For mer om Aikio, se for eksempel Gunnar Gjengset, *Matti Aikio. Dobbelt hjemløs*, Karasjok, Čáliliidlagádus, 2004.
132. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 89–90.
133. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 91.
134. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 92.
135. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 98.
136. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 98.
137. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 100–101.
138. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 102.
139. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 103.
140. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 103. Mine kursiveringer.
141. Larsen sitert i Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 215–216.
142. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 101.
143. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 95, 98.
144. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 98.
145. Nissen, "Finsk kunstsans – finsk husflid", s. 98–100.
146. Larsen i *Samealbmug* 11. februar 1922, sitert fra Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 214.
147. Eriksen og Niemi, *Den finske fare*, s. 269–274.
148. Ræder sitert fra Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 285.
149. Gutorm Gjessing i forslaget til overføring av samlingen, sendt til Det Akademiske Kollegium ved Universitetet i Oslo i 1951, sitert i L. Pareli, "En gamme blant nasjonalskattene: Om samenes skiftende plass ved Norsk Folkemuseum", i T. Bjorli, E. Johnsen og I. Jensen (red.), *Museum i friluft*, Oslo, Norsk Folkemuseum, 2004, s. 36–37.
150. G. Gjessing, *Norge i Sameland*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1973, s. 142.
151. Gjessing, *Norge i Sameland*, upaginert blad.
152. Eriksen og Niemi, *Den finske fare*, s. 349.
153. Eriksen og Niemi, *Den finske fare*, s. 349.
154. L. I. Hansen og B. Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, Oslo, Cappelen, 2004, s. 42. En modell som skriver seg tilbake til for eksempel Fredrik Barths klassiker *Ethnic Groups and Boundaries*, fra 1969.

155. Minde sikter her til det norske Sametinget som åpnet i 1989, H. Minde, *Diktning og historie om samene på Stuoranjárga*, Kautokeino, Sámi instituhtta, 2000, s. 134.

156. Flesteparten av de cirka 100 samiske deltakerne kom fra sørsamisk område, men det var også 20 svenske samer og tre nordsamiske deltakere, I. Bjørklund, "Landsmøtet 1917 og samebevegelsen i nord," i *Heimen: Lokal og regional historie*, vol. 54, nr. 2, 2017, s. 12–129.

157. Zachariassen, *Samiske nasjonale strategar*, s. 307–312.

158. Se for eksempel H. Minde, "Den samepolitiske mobiliseringens vekst og fall ca. 1900–1940", i Ø. Sørensen, *Nasjonal identitet et kunstprodukt?*, Oslo, Norges forskningsråd, 1994, s. 137–138.

159. P. Fokstad, "Litt om samisk kunst", i K. Nickul, A. Nesheim, I. Ruong (red.), *Sámiid dilít: Föredrag vid Den nordiska samekonferansen Jokkmokk*, 1953, Oslo, Merkur Boktrykkeri, 1957, s. 102–109.

160. Nickul, Nesheim og Ruong (red.), *Sámiid dilít*, s. 21. Det er bare konferanseprogrammet som har samisk tekst. Selve foredragstekstene er gjengitt på norsk, svensk eller finsk. Jeg vet derfor ingenting om Fokstads ordvalg i teksten forøvrig.

161. Koan'sta i K. Nielsen, *Lappisk ordbok: Grunnet på dialektene i Polmak, Karasjok og Kautokeino*, bind 2, Oslo, Aschehoug, 1934, s. 141. I dag skrives begrepet *goansta* på nordsamisk.

162. S. Bergmann, *Så främmande det lika: Samisk konst i ljuset av religion och globalisering*, Trondheim, Tapir Akademisk forlag, 2009, s. 63. Jeg har gjennomgått alle samiskordbøkene som befinner seg i Universitetsbiblioteket i Tromsø og den tidligste ordboken med ordet *dáidda* i denne samlingen er Olavi Korhonen's *Samisk-svensk, svensk-samisk ordbok*, publisert i 1973. Takk til Håkan Rydving for å sette meg på sporet av denne opplysningen.

163. P. B. Boym (red.), *Čilgehus Sámi Dáiddamusea birra: Utredning om Samisk Kunstmuseum*, Karasjok, Sámi dáiddaguovddavs, 1995, s. 29.

164. Fokstad, "Litt om samisk kunst", s. 102.

165. P. Fokstad, "Samane sin store kunstnar syner folket Finnmark", i *Form og farge: Maanadsskrift for husflid, smaaindustri og folkekunst*, Norheimsund, Hardanger Industrilag, 1941, s. 38–39. For mer om minneutstillingen over Savio i 1941, se kapittel 4.

166. Fokstad, "Litt om samisk kunst", s. 102.

167. Fokstad, "Litt om samisk kunst", s. 108.

168. Fokstad, "Litt om samisk kunst", s. 102.

169. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 102.

170. Se for eksempel H. Minde i “Fornorskinga av samene: Hvorfor, hvordan og hvilke følger?”, i *Gáldu čála: Tidsskrift for urfolks rettigheter*, nr. 3, 2005. Det er også klart at skepsisen mot dyrkingen av nasjonale forskjeller i kjølvannet etter andre verdenskrig bidro til å mistenkeliggjøre samiske revitaliseringsforsøk. Det ble fremmet et sosialt og etnisk likhetsideal basert på en standardisert norsk identitet, uten at det ble tatt hensyn til at utgangspunktet for denne slettes ikke var nøytralt. Se for eksempel I. Bjørklund, *Sápmi: En nasjon blir til*, Tromsø, Tromsø museum, 2000, s. 6–17.

171. H. Minde, “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise: Kampen for en ny samepolitikk 1960–1990”, i B. Bjerkeli og P. Selle (red.), *Samer, makt og demokrati: Sametinget og den nye samiske offentligheten*, Oslo, Gyldendal, 2003, s. 100.

172. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 103.

173. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 103.

174. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 103.

175. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker*, s. 3.

176. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 104, 106.

177. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 106.

178. Minde, “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise”, s. 95–96.

179. H. Rønbeck i brev datert 18. juni 1953, gjengitt i “Hans Rønbeck. Nei til Samisk råd”, i S. Lund (red.), *Samisk skolehistorie 1: Tilleggsmateriale*, Karasjok, Davvi Girji, 2005, <http://skuvla.info/skolehist/sameradhr-tn.htm>, (sist besøkt 22.04.2020).

180. Rønbeck sitert i Minde, “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise”, s. 96.

181. Hølmebakks kronikk, med tittelen “Karasjoks lokale pave”, i *Dagbladet* 15. juni 1959, gjengitt i S. Lund (red.), *Samisk skolehistorie 2*, Karasjok, Davvi Girji, 2007, <http://skuvla.info/skolehist/pave-n.htm>, (sist besøkt 22.04.2020).

182. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 108.

183. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 106. Min kursivering.

184. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 108–109. Min kursivering.

185. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 102.

186. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 109.

187. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 109.

188. Fokstad, “Litt om samisk kunst”, s. 109.

189. O. M. Hætta, “Per Fokstad. Portrett av en visjonær samisk pioner”, i J. T. Solbakk (red.), - *dasgo eallin gáibida min soahtái ja mii boahtit - mii boahtit dállán!* 1919–1999: Norgga beale sámiid vuosttas riikkasearvvi 80-jagi ávvun: - *selve livet kalder os til kamp og vi kommer - vi kommer straks!* 1919–1999: Til 80-års markering av den første samiske riksorganisasjonen i Norge, Karasjok, Čálliidlágádus, 1999, s. 78.

190. Foreningen eksisterer fortsatt og heter i dag SVD-Sámiid Vuorká-Dáviriid museasearvi/Museumsforeninga for DSS-De Samiske Samlinger, se for eksempel G. E. E. Lindi, “Museumsforeninga i Karasjok 70 år: Samiske kulturminner i fokus”, i *Lokalhistorisk magasin*, nr. 4, 2009, s. 26–28.

191. B. Å. Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS): Museets virksomhet fra 1971 til 2012”, i K. E. Gaup et al., *Sámiid Vuorká-Dávvirat 40 jagi 1972–2012: De Samiske Samlinger: 40 år 1972–2012*, Karasjok, RiddoDuottarMuseat, 2014.

192. Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 6.

193. Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 7.

194. A. B. Amundsen, “National Museums in Sápmi”, i P. Aronsson og G. Elgenius (red.), *Building National Museums in Europe 1750–2010: Conference Proceedings from EuNaMus: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna 28–30 April 2011*, Linköping, Linköping University Electronic Press, 2011, s. 741–742.

195. Amundsen, “National Museums in Sápmi”, s. 733; V. Stordahl, “Sámiid Vuorká-Dávvirat”, i *Museumsnytt*, nr. 34, 1985, s. 89. I dag er den samiske museumsstrukturen fordelt på seks enheter, der hver enhet kan omfatte flere museer, og med en geografi som strekker seg fra Snåsa i sør til Sør-Varanger i nordøst. Museumsenheten De Samiske Samlinger har siden 2006 inngått i stiftelsen RiddoDuottarMuseat, som i tillegg til museet i Karasjok, omfatter Samisk kunstmagasin, Kautokeino Bygdetun, Kokelv sjøsamiske museum og Porsanger museum.

196. Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 12, 14.

197. Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 7. Se M. E. Jessen og V. C. Jessen, “Samiske samlinger, Karasjok”, i *Byggekunst*, nr. 2, 1972, 48–49; E. Haugdal, “‘Det skal råtne’: Materialbruk i nyere samisk arkitektur, i *Kunst og Kultur*, nr. 1, 2013, 40–41, for mer om bygget.

198. Á. R. Máret/M. Sára, “Det første samiske muséet, Sámiid Vuorká-Dávvirat: Målsetninger og virksomhet de første årene”, i Gaup et al., *Sámiid Vuorká-Dávvirat*, s. 29. Se for eksempel G. Grenersen, “Samiske kultursentre

- som dokumentinstitusjoner”, i S. Jentoft, J. I. Nergård, K. A. Røvik (red.), *Hvor går Nord-Norge: Et institusjonelt perspektiv på folk og landsdel*, Stamsund, Orkana Akademisk, 2012, s. 157–168, for et bredere perspektiv på slike institusjoners rolle på ulike felt i samiske sammenhenger.
199. A. I. Keskitalo, “Museumsbygningen i Stáloguolban – 40 år”, i Gaup et al., *Sámiid Vuorká-Dávvirat*, s. 21.
200. Keskitalo, “Museumsbygningen i Stáloguolban – 40 år”, s. 22.
201. Sárá, “Det første samiske muséet, Sámiid Vuorká-Dávvirat”, s. 28.
202. Sárá, “Det første samiske muséet, Sámiid Vuorká-Dávvirat”, s. 31.
203. Johnsen, “De Samiske Samlinger (DSS)”, s. 12, 14.
204. G. Fors, “Samisk kunst gjennom 40 år: etablering av innkjøpsordningene for samisk samtidskunst og duodji”, i Gaup et al., *Sámiid Vuorká-Dávvirat*, s. 76–79.
205. Guttorm, *Duoji bálgát: En studie i duodji: Kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk*, doktorgradsavhandling, Tromsø, Universitetet i Tromsø, 2001, s. 129–130; N. Oskal, “The Character of the Milk bowl as a Separate World, and the World as a Multitudinous Totality of References”, i M. Hauan (red.), *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, Stamsund, Orkana Akademisk 2014, s. 79–102.
206. Guttorm, *Duoji bálgát*, s. 30, s. 42.
207. Samisk Kunstnerforbund – Sámi Dáiddačehpiid Searvi, “Opptakskriterier for medlemskap i SDS” og “Vedtekter for SDS”, <http://www.sds-sapmi.com/om-sds/>, (sist besøkt 06.05.2020).
208. S. Persen, “Samisk kunst”, i *Vår verden*, nr. 4, 1979, s. 29.
209. Sárá, “Det første samiske muséet, Sámiid Vuorká-Dávvirat”, s. 30. Č, S og V er bokstaver som forekommer hyppig i det samiske språket, og disse bokstavene fungerte på 1970-tallet som idiom eller symbol i det samepolitiske arbeidet. Symbolet ble skapt under et samisk litteraturseminar i 1972, da deltakerne skulle lage korte setninger eller slagord på basis av bokstavene, L. Stien, “ČSV”, i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 24.
210. Se for eksempel M. Klimke og J. Scharloth (red.), *1968 in Europe: A History of Protest and Activism. 1956–1977*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.
211. H. H. Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, Karasjok, Davvi Girji, 2007, s. 58.
212. Jfr. samtaler med Hans Ragnar Mathisen høsten 2018; H. H. Hansen, “Samisk kunstnergruppe: Et politisk og kunstnerisk prosjekt”, i S. Persen (red.), *Mázejoavku: Sámi dáidojoavku/Mázejoavku: Samisk Kunstnergruppe*,

Karasjok, SDS, 2004, s. 17–18. Hætta var engasjert ved folkemuseet i 1974–1979, og fikk ansvar for å lede arbeidet med utstillingen, L. Pareli, “Stilt på likefot”: Om samisk kultur ved Norsk Folkemuseum”, i I. K. Jensen et al., *Forskning og fornyelse: By og bygd 70 år*, Oslo, Norsk Folkemuseum, 2013, s. 98.

213. Pareli, “Stilt på likefot”, s. 98.

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

215. S. Hætta et al., *Mázejoavku: Indigenous Collectivity and Art*, Oslo/ Kautokeino, Office for Contemporary Art Norway/DAT, 2020, s. 63.

216. M. Varutti, “Gradients of Alterity: Museums and the Negotiation of Cultural Difference in Contemporary Norway”, i *Arv: Nordic Yearbook of Folklore*, vol. 67, 2011, s. 16.

217. Varutti, “Gradients of Alterity”, s. 16, 21.

218. A. Gaup, “Om å gjenvinne hele vår stolthet”, i *Sáme Dáiddajoavku/ Samisk kunstnergruppe*, 1979, u.s., s.n., s. 4. Her brukes altså skriveformen *Sáme Dáiddajoavku* og ikke *Sámi Dáiddajoavku*.

219. Gaup, “Om å gjenvinne hele vår stolthet”, s. 4.

220. D. Solhjell, “Samisk kunst i et sosiologisk og historisk perspektiv”, i I. Snarby og E. S. Vikjord (red.), *Gierdu: Bevegelser i samisk kunstverden: Gierdu: Sirdimat sámi duodje- ja dáiddamáilmmis*, Bodø, SKINN/ RiddoDuottarMuseat, 2009, s. 31.

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

222. Det er ingenting i oversiktene over stemmeberettigede kunstnere som løfter frem samisk identitet. *Illustrert norsk kunstnerleksikon* fra 1944, lister for eksempel bare opp kunstnernes bosted og fødselsted, T. Strand, *Illustrert norsk kunstnerleksikon: Stemmeberettigede malere, grafikere, tegnere og billedhoggere*, Oslo, Mittet, 1944. Se for eksempel intervju med Savio i *Aftenposten*, 1935, som presenteres i kapittel 4, for hans egenpresentasjon.

223. S. Persen (red.), *Sámi dáiddárleksikona: Samisk kunstnerleksikon*, Karasjok, Sámi dáiddaguovddáš, 1994, s. 13.

224. G. Guttorm, “Kunstner, verk og betrakter: Kunsthistoriske grunnlagsproblemer og duodji i en postkolonial teoridanning”, i G. Guttorm og J. Sandven (red.), *Sløyden, minoritetene, det flerkulturelle og et internasjonalt perspektiv*, Vasa, NordFo Distribution, 2004, s. 65. Det finnes også andre interesseorganisasjoner for *duodji*-utøvere, som landsorganisasjonen Sámiid Duodji, som ble stiftet i 1979 og som årlig forhandler med Sametinget i Norge om “næringsavtalen for duodji”, Sámiid Duodji, <https://www.duojar.no/>, (sist besøkt 3.6.2020). Guttorm trekker ikke denne organisasjonen frem i sin fremstilling. Organisasjonen inkluderes ikke ofte i diskursen “samisk kunst” i materialet jeg har gjennomgått.

225. Samisk Kunstnerforbund – Sámi Dáiddačehpiid Searvi, “Opptakskriterier for medlemskap i SDS”, <http://www.sds-sapmi.com/om-sds/>, (sist besøkt 06.05.2020).

226. SDG var lenge eid og drevet av SDS, men har siden 2007 stått i en mer fristilt posisjon med et eget styre og er siden 2013 organisert som en stiftelse, med Sametinget som medstifter sammen med SDS, *Sametingets årsmelding* 2013, Karasjok, Sametinget, 2014, s. 17.

227. Sámi Dáiddaguovddás, Samisk senter for samtidskunst, <http://samidaiddaguovddas.no/om-oss/>, (sist besøkt 29.01.2020).

228. Persen (red.), *Sámi dáiddárleksikona*, s. 11. Ifølge Persen skal det ha vært Iver Jáks som etablerte disse kategoriene, Hætta et al., *Mázejoavku*, s. 42.

229. Solhjell, “Samisk kunst i et sosiologisk og historisk perspektiv”, s. 38.

230. R. Valle, “Kunstskolen i Karasjok: Hilsningstale av ved åpningen av Kunstskolen i Karasjok 02.09.2011”, Regjeringen.no, publisert 08.09.2011, <https://www.regjeringen.no/no/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/fad/taler-og-artikler/2011/kunstskolen-i-karasjok/id654228/>, (sist besøkt 02.06.2020).

231. A. Josefsen i radiointervju med N. M. Kristensen, Guovdageainnu Lagasradio/Kautokeino lokalradio, 13.01.2020, <https://glr.no/nyheter/lokalt/kunstskolen-i-karasjok-en-saga-blott-8788> (sist besøkt 29.01.2020).

232. P. B. Boym et al., *Čilgehus Sámi Dáiddamusea birra*, s. 38. Russiske institusjoner blir ikke nevnt i teksten. Se G. Guttorm, “Árbediehtu (Sami Traditional Knowledge): As a Concept and in Practice”, i *Diedut*, nr. 1, 2011, s. 59–76, for mer om *árbevierru*-begrepet og andre tilgrensende begrep. Se I. Snarby, “På vei mot et samisk kunstmuseum”, i *Ottar*, nr. 4, 2010, s. 54–59, for en nyere diskusjon av kunstmuseumssaken.

233. Guttorm, “Kunstner, verk og betrakter”, s. 65.

234. Solhjell, “Samisk kunst i et sosiologisk og historisk perspektiv”, s. 38–39.

Kapittel 3: Samtidige museumsfremstillinger i hovedstaden

I *Bååstede* – rapporten fra 2012 om tilbakeføring av gjenstander fra Norsk Folkemuseum og Kulturhistorisk museum til samiske områder – fastslås “behovet for at museene i hovedstaden har en god og representativ formidling av samisk kultur.”¹ Noen gjenstander fra disse museenes samiske samlinger skal med andre ord forbli i Oslo: “Det ligger i dette prosjektet en klar erkjennelse av at samisk historie skal formidles av museer i Norge, og ikke bare av de samiske museene”, og i den forbindelse fremheves særlig hovedstadsmuseene.² Hvordan presenteres samisk kultur i Oslo i dag? I hvilken grad reflekterer museene her at de befinner seg i hovedstaden i en stat “grunnlagt på territoriet til to folk” og dessuten i en by med en stor samisk befolkning.³

I dette kapittelet undersøkes dagens representasjon av samiske forhold ved museene som ble fokusert på med et historisk perspektiv i det foregående kapittelet – Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet, Kulturhistorisk museum (som omfatter tidligere Etnografisk Museum) og Norsk Folkemuseum – som alle kan sies å ha hatt viktige roller i tidlig norsk nasjonsbygging. Da disse museene ble opprettet på 1800-tallet fantes det ikke egne samiske museer eller et eget folkevalgt samisk politisk organ. Norge hadde nettopp fått sitt første folkevalgte, nasjonale representasjonssystem og det ble jobbet med å bygge byen som da het Christiania opp som hovedstad. I dag fremtrer Karasjok som et sted der det er kommet på plass noen viktige institusjoner for samisk representasjon, både som museumspraksis og som politisk system. De Samiske Samlinger trekkes derfor inn til en viss grad for å få et komparativt blikk på de nevnte museene i Oslo.

Hvordan referere:

Grini, M. 2021. *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Pp. 95–124. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bbm.c>. Lisens: CC BY-NC

Nasjonalgalleriet

“13. januar 2019 er siste sjanse til å oppleve *Skrik* og resten av den enestående kunstsamlingen i Nasjonalmuseet. Neste gang du får se kunsten igjen blir i det nye Nasjonalmuseet.”⁴ Med denne meldingen på nettsiden minnet Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design sine gjester om at bygget på Tullinløkka – kjent som Nasjonalgalleriet – skulle forlates til fordel for et nytt Nasjonalmuseum, i ferd med å reise seg på Vestbanen. Dette nye bygget, som når denne teksten skrives i 2020 ikke er ferdig og åpnet for publikum, skal også huse samlingene fra Kunstindustrimuseet og Museet for samtidskunst, i det som lanseres som “Nordens største kunstmuseum hvor både eldre og moderne kunst, arkitektur, design, kunsthåndverk og samtidskunst møtes i nye sammenhenger.”⁵ Institusjonen med navnet Nasjonalgalleriet var allerede i 2003 slått sammen med Riksutstillinger, Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet og Muset for samtidskunst til én organisasjon under navnet Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Det er likevel først nå at museene samlokaliseres, med unntak av Arkitekturmuseet som skal fortsette å holde til i eget bygg.

Fra 2011 og frem til museet stengte sine dører i 2019 hadde samlingen blitt presentert gjennom utstillingen *Livets dans. Samlingen fra antikken til 1950*. Dette var altså en basisutstilling med utvalgte verk, en presentasjon som bare var gjenstand for mindre endringer i perioden den ble vist. Jeg besøkte museet ved flere anledninger med blick for eventuelle presentasjoner av samiske forhold ved museet, særlig representert ved basisutstillingen, som introduseres slik på museets nettside:

Bli med på ei kunstreise frå antikken til 1950, med hovudvekt på norsk kunst etter 1800. Utstillinga presenterer i kronologisk oversikt meir enn 300 norske og internasjonale mesterverk frå renessansen, barokken, romantikken, realismen, impresjonismen, symbolismen, kubismen og moderne abstraksjon. Spesielt framheva blir bilde av J.C. Dahl og romantikken, Christian Krohg og realismen, dei berømte verka til Edvard Munch, og det norske stemningsmåleriet rundt 1900.⁶

At den faste utstillingen i det statlige hovedmuseet for billedkunst viser det som er etablert som mesterverk og kanoniserte kunstnere i norsk og utenlandsk kunsthistorie kommer naturligvis ikke som noen overraskelse. Utstillingen var kronologisk organisert og ordnet i ulike rom som tok for seg enkeltkunstnere, overordnede tema og perioder. Den reflekterte blant annet nasjonalromantikkens fokus på folkelivsskildringer og naturfremstillinger, og fremviste flere eksempler på verk som har vært

medskapende til det som har blitt etablerte markører for “norskhet”, helt i tråd med kunstens rolle i å visualisere nasjonen. Og, som det også ble påpekt i forrige kapittel, var – og er fortsatt – det å i det hele tatt ha en slik samling, utstilling og institusjon et viktig bidrag til å gjøre nasjonen virkelig, til å opprettholde nasjonens impliserte felleskap.

Utstillingen inneholdt nasjonale ikoniske framstillinger, som Tidemand og Gudes *Brudeferd i Hardanger* fra 1848. Verket kan ses som et emblematiske eksempel på kunstnerens bidrag i defineringen av nasjonal egenart i tiden etter 1814. Fra kunsthistorikerhold har verket blitt kritisert, både når det gjelder maleriets kvalitet og autentisitet. Det ble malt i felleskap i atelieret i Düsseldorf og er ikke et realistisk portrett av et bestemt landskap, et konkret kulturminne eller en historisk hendelse, men heller en idealisert sammenstilling av elementer som til sammen bidrar i framstillingen av det av mange griper som essensen av det “det norske.” Allerede i 1904 beskrev kunsthistoriker Jens Thiis bildet som et “nationalt klenodie” som “snarere eksisterer i den norske folkefantasi end som et malet billede på et lærred.”⁷ Som i *Haugianerne* er det ikke de betydelige rikshistoriske hendelsene eller aktørene som opphøyes, det er folket, representert ved bondestanden og deres skikker og tradisjoner, som er i fokus og som idealiseres ved hjelp av historiemaleriets skjema.

Mens Tidemand og Gude dro rundt i vestnorske og østnorske daler og fjordbygder for å studere befolkning, tradisjoner og landskap, reiste en mindre kjent kunstner, Hans Johan Fredrik Berg (1813–1874), i Nord-Norge, og tematiserte blant annet samiske forhold. Det var egne rom i basisutstillingen dedikert til slike studier og skisser, men verken Bergs framstillinger eller de tidligere nevnte skissene til *Haugianernes* motsats, *Fanatikerne*, var inkludert. Ei heller fantes andre verk med samiske referanser. En intern kartlegging av samlingen gjort ved Nasjonalmuseet etter stengingen i 2019, viser at museet har flere verk med samiske tema, laget av kunstnere som ikke nødvendigvis har samisk identitet, men ingen av disse var tatt med i basisutstillingen.⁸

Som jeg kommer tilbake til i kapittel 4 og 5, begynte Nasjonalgalleriet tidlig å samle på verk av John Savio, men min forventning om å finne hans karakteristiske grafikk i basisutstillingen ble ikke innfridd. Museet presenterer ikke sine kunstnere med andre identiteter enn statsborgerskap, dermed fremgikk det heller ikke om noen av de for det meste avdøde kunstnerne presentert i basisutstillingen kan ha hatt samisk identitet. Utover det at ingen kunstnere ble representert som “samiske kunstnere”, fant jeg heller ikke utstilt verk av kunstnere som jeg vet er,

eller har vært, medlem av Samisk kunstnerforbund eller som i andre sammenhenger har blitt plassert med betegnelsen “samisk kunst.”

Under mine besøk i Nasjonalgalleriet var det altså ingenting som ble presentert eller utstilt som “samisk kunst”, og heller ingen verk som eksplisitt tematiserte samiske forhold.

Kunstindustrimuseet

Også i Kunstindustrimuseet, som stengte sine dører i 2016, var basiststillingene lagt opp som lineære løp, ordnet etter stilperioder som avløste hverandre kronologisk.

I *STIL 1100–1905* ble “Norges stilhistorie” satt i relasjon til “kunstneriske og samfunnsmessige strømninger i Europa.”⁹ I trapperommet, på vei til epokesaler som skulle representere “middelalder og renessanse”, “barokk” og “rokoko”, “nyklassisisme”, “historisme” og “art nouveau”, møtte jeg et skap laget av treskjæreren Ole Rasmus Teigeroen, (1744–1803), bedre kjent som “Sjåk-Ola”, og en rose malt kiste fra 1789 laget i Hallingdal. Mens slike gjenstander tidligere befant seg i de såkalte Munthe-salene, tre spesialsaler som åpnet samtidig med at museet stod ferdig i 1904, laget for å huse “Samlingen for norsk Folkeindustri”, hadde ikke slike bondegjenstander lenger en særegen, utskilt plass i museet.¹⁰ Slike gjenstander inngikk nå i europeisk stilhistorie, titulert som for eksempel “nordisk barokk”, som den utskårne kannen i tre fra gården Klognes i Vågå, fra cirka 1700. Noen objekt- eller materialgrupper var løftet frem i egne “skattekammer”, for eksempel kammeret med tittelen “Sølv i Norge.” Her ble det vist sølvarbeider fra det som omtales som “middelalderen (etter Svartedauden i 1349)” til og med tiden rundt 1850. Her var sølvskjeer og søljer blant flere andre sølvobjekt, samt “noen få utenlandske gjenstander som refererer utviklingen i Norge”, ble det påpekt i veggteksten.

Den gjensidige utvekslingen av material- og stilytringer som følge av nordområdenes handelsrelasjoner, som blant annet resulterte i sølvarbeider som noen ganger omtales som “samisk sølv”, var ikke tematisert. Slike sølvarbeider inngikk for eksempel i middelalderens- og renessansens mangefasetterte handelssamkvem, der fortjenesten fra handelen med edelt viltskinn, tørrfisk, reinost, og produkter av reinskinn og reinkjøtt ble “omsatt i kostbare sølvskjeer, draktsmykker, begre – alt tilvirket av byenes sølvsmeder og forsynt med tidens stil og dekor”, som etnologen Phebe Fjellström (1924–2007) påpeker.¹¹ Hun deler samisk sølv inn i tre kategorier, skjeer, drikkeskåler og draktsølv. Ofte var det

snakk om solide og kostbare sølvarbeid, tilpasset den bruk og slitasje som nomadisk reindrift medførte. Det kunne bli bestilt sølvskjeer med eldre hornskjeer som forbilde, slike hornskjeer kunne i sin tur ha blitt utført med inspirasjon fra metallskjeer – for eksempel gotikkens kronskjeer eller renessansens knoppskjeer, som Kunstindustrimuseet i Oslo viser eksempler på.¹² Slike kryssfertiliserende prosesser førte altså til en egen tradisjon med sølvarbeider tilpasset bruk i samisk område. I dag er det mange sølvsmier med base i Sápmi som produserer sølvkunst i tråd med eldre samisk sølvarbeid eller smykker som revitaliserer samisk symbolikk, for eksempel Juhls' sølvsmie i Kautokeino, bare for å trekke frem én veletablert institusjon.

Det lineære forløpet i Kunstindustrimuseets basisutstillinger akseleverte etter hvert som framstillingen kom opp mot nåtiden, og epokebetegnelsene avløste hverandre hyppigere. Om *Design og kunsthåndverk 1905–2005* kunne man lese på nettsiden at utstillingen tematiserte “modernismens utvikling gjennom ulike faser: protomodernismen 1850–1920, art deco 1920–1930, funksjonalismen 1930–1945, Scandinavian Design 1945–1965, popmodernismen 1965–1980 og postmodernismen 1980–1990.”¹³ Her eksemplifiserer “protomodernismen” tankegangen fra Aubert i kapittel 2, om utviklingen av en “national nykultur for hele landet”, der kunstnerne skulle lede vei og “trænge ind i hjemmene”, i utstillingen representert ved Munthes stiliserte tematiseringer over det som ble regnet som nasjonale tema og formspråk.

Samiske kontekster fikk som sagt ikke noen fremtredende plass slik utviklingen av slik nasjonalt forankret “nykultur” på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, men det fantes en økende grad av tematiseringer av det som ble regnet som samiske motiv og formuttrykk, og kanskje særlig i markedsføringen av Norge som turistdestinasjon. På 1950- og 1960-tallet dukket det stadig opp design som alluderte til det som ble regnet som samisk formspråk. Utover på 1970- og 1980-tallet ble det lagt vekt på å synliggjøre samiske forhold som del av en større politisk bevegelse eller “ČSV-tid”, noe som også ga seg utslag i bredere populærkultur.¹⁴ Dessuten kan som sagt “samisk kunst” og *duodji* sies å ha blitt institusjonalisert i løpet av perioden 1950–1980. De mange tematiseringene av samiske forhold i kunst, håndverk, design, politikk og populærkultur i denne perioden kunne naturligvis vært avspeilet i utstillingen, men ingen slike eksempler er tatt med.

Det var først i fjerde etasje, i den litt bortgjemte særutstillingen som viste klesplagg, at jeg møtte noe som påminnet om samiske forhold.

Første rom var viet drakter fra Per Spooks motehus, og her fortalte en veggtekst om “Nordisk inspirasjon – samenes drakter.” I kolleksjonen *Fra Paris til polarsirkelen* (1989/1990) skal Spook ifølge teksten ha vært “inspirert av samiske drakttradisjoner” i deler av assortimentet. Inspirasjonen settes inn i en større sammenheng: “Fra 1980-årene var det i Norge og andre land en sterk interesse for regionale uttrykk og for egne eldre tradisjoner.” Teksten fortalte videre at Spook ikke var “opp-tatt av å lage ‘korrekte’ antrekk og hentet like gjerne inspirasjon fra mannsdrakten som fra kvinnedrakten.” Han “grep fatt i gjenkjennelige trekk ved samenes drakter som farger, dekorative detaljer og til en viss grad silhuetter.” Motehusets drakter knytter ikke altså nødvendigvis direkte an til spesifikke samiske tradisjoner og praksiser, men kan sies å appropriere fellessamiske kjennemerker.

Fra mitt perspektiv om å se etter representasjoner av samiske forhold i hovedstaden, og ikke minst i lys av *Bååstede*-rapportens understreking av at det bør finnes en “god og representativ formidling av samisk kultur” her, var det særlig påfallende at hele den viktige estetikk, material- og kunnskapstradisjonen som *duodji* representerer, både i fortid og samtid, ikke var reflektert ved hovedstadens kunstindustrimuseum i det hele tatt. Slik heller ikke det vitale feltet for samisk design og mote var det. “Samisk kultur” fantes bare som andrehånds referanse i museet, som inspirasjon – ikke som selvstendig utforsket materiale. Generelt var fremvisningen i museet sentrert rundt formlikhet og etablert stilbasert kronologi, med vekt på estetisk presentasjon, understreket med lyssetting, plassering og systematisering som fremhever objektets form, snarere enn fokus på objektenes bruk, eller geografiske eller kulturelle tilknytninger. I likhet med i Nasjonalgalleriet ble det brukt betegnelser som indikerte nasjonalstatlige og regionale forankringer, som eksempelvis “Sølv i Norge”, “nordisk barokk” og “fra Hallingdal”, men mer som impliserte holdepunkter og uten at disse ble kontekstualisert eller utfordret i særlig grad.

Kulturhistorisk museum

I Kulturhistorisk museum, et steinkast unna Nasjonalgalleriet, i avdelingen som huser gjenstander fra tidligere Etnografisk Museum, utgjør derimot geografisk eller kulturell kontekst selve premisset for inkludering. Her blir samisk kultur presentert som en del av “Arktis” og “Sub-Arktis” i utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*. I dialog med denne utstillingen står presentasjonen av *Amerika – samtid – fortid – identitet*, som museumsbrosjyren forteller at “fokuserer på

hvordan urfolk og minoriteter former sin identitet i møte med stor-samfunnet.” De to utstillingene befinner seg i museets andre etasje, i samme fløy og besøkende kan bevege seg direkte fra den ene utstillingen til den andre. Utstillingene kan også oppleves som sammenbundet med hverandre tematisk, ettersom Nord-Amerika omfatter arktiske og subarktiske områder, og fordi begge utstillingene fokuserer på det som i dag omtales som urfolks- og minoritetssamfunn. Amerika-utstillingen er nyere, den åpnet i 2008, mens Arktis-utstillingen åpnet i 1993.¹⁵

Noe av det første man møter når man ankommer “Arktis” fra det “amerikanske” naborommet, er en konstruksjon som skal forstille en iglo, som veggteksten presenterer som en boligform hos Inuitene i Arktis. Lenger inn i rommet står en konisk form som kan gi assosiasjoner til en lavvo. Utstillingen domineres av glassmontre med tablåer, en etablert kulturhistorisk teknologi for representasjon av folkegrupper. I den delen av utstillingen som tematiserer samiske forhold – som glir sømløst sammen med Arktis-utstillingens presentasjon av Inuit og andre arktiske urfolk – finner vi samiske grupper kategorisert som “Lulesamer”, “Østsamer” og “Samene i Finnmark.” Glassflatene, som installasjonene befinner seg bak, bidrar til at de ulike mediene – tekst, fotografi, gjenstander og figurer ikledd samiske drakter – sammenføres og trer frem som et enhetlig bilde, som en representasjon av hver gruppe. Men utstillingen gir også mer generelle fellessamiske overblikk, med fremvisning av flagget som symbol for alle samer og presentasjon av geografien, “Sameland – Sápmi”, ved hjelp av Hans Ragnar Mathisens kjente kart, *Sápmi*, fra 1975, mens en felles materiell praksis angis med tekstfeltet “Duodji, tradisjonelt håndverk, videreutvikles i dag til kunsthåndverk.” Gjenstandene som er utstilt i en veggmonter ved siden av teksten presenteres derimot ikke nærmere, vi får ikke vite noe om hvem som har laget dem, når og hvordan de er laget, eller hvilke materialer de er laget av.

Generelt er presentasjonene navnløse og i stor grad udaterte, men det er et viktig unntak i presentasjonen av Asa Kitok (1894–1986) og hennes tægerarbeid. Antropologen Tom G. Svensson, som var ansvarlig for utstillingen da den først åpnet, ga i 1985 ut boken *Asa Kitok och hennes döttrar: En studie om samisk rotslöjd*, et arbeid skrevet frem i nært samarbeid mellom Svensson, Kitok og hennes døtre.¹⁶ Døtrene, som bare presenteres ved fornavn, som Margit og Ellen (Margit Kitok-Åström, 1925–2011, og Ellen Kitok-Andersson, 1932–2008), “videreutviklet denne samiske rotsløyden til kunsthåndverk”, forklarer tekstskiltet.

Museumsbrosjyren spør hva som “forbinder og hva som skiller mennesker og kulturer nord for polarsirkelen.”¹⁷ For meg, som bor i

Tromsø, langt “nord for polarsirkelen”, er det likevel vanskelig å kjenne igjen forholdene utstillingen skildrer. Her er det lite som forteller om samtidig by- og handelsliv, industri, statsdannelser og politiske og territorielle konfliktområder. Samtidig er det vanskelig å vite om utstillingen er ment å representere noe som har funnet sted i fortiden eller noe som skjer i dag. For det finnes få opplysninger knyttet til konkrete tidsangivelser og flere av utstillingstekstene er skrevet i presensform. En tendens antropologen Johannes Fabian har omtalt som “etnografisk presens”:

In simple terms, the ethnographic present is the practice of giving accounts of other cultures and societies in the present tense. A custom, a ritual, even an entire system of exchange or a world view are thus predicated on a group or tribe or whatever unit the ethnographer happens to choose.¹⁸

“Sjamanisme er et felles kulturtrekk som *står* sentralt i arktiske områder”, skriver Svensson i utstillingens katalog fra 1997.¹⁹ I den delen av utstillingen som skal fremstille “sjamanisme” – og slik bekrefte at dette er et fellestrekk i Arktis – er belysningen dempet. En modell av det sirkumpolare område danner midtpunkt, og rundt denne er det stilt opp glassmontre med gjenstander fra de ulike stedene og samfunnene som utstillingen presenterer under fellestermen “arktiske kulturer.” Over den geografiske modellen henger Ingvald Guttorms kopi fra 1988 av den kjente trommen som en gang tilhørte Anders Poulsen (ca. 1600–1692).²⁰ Trommen ble beslaglagt som “trolldomsinstrument” i 1691, og ført til Kongens kunstkammer i København, mens Poulsen ble drept i varetekt i Vadsø, før endelig domsavsigelse og straffeutmåling var utmålt av rettslærde ved Københavns universitet.²¹ Den eies fortsatt av Nationalmuseet i Danmark, men har siden 1979 har vært deponert ved De Samiske Samlinger.

“Samene kalte sjamanen *noaidi*”, står det på den blåmalte veggen rett ovenfor modellen av det sirkumpolare området. Og med større skrift: “Sjamanisme – et fellestrekk hos arktiske folk.” Under teksten er det en billedlig fremstilling som ligner den som finnes i Johannes Schefferus (1626–1679) sin monografi *Lapponia* fra 1673, men viser bare den delen av bildet i Schefferus’ bok som skal forestille en noaide, en tromme, hammeren han slår på trommen med og ringen, eller viseren, som skulle bevege seg.²² Rundt gjengivelsen i museet er det plassert forskjellige symbol, angitt med samiske navn og norsk forklaring, men det står ingenting om hvor symbolene er hentet fra, slik det heller ikke er oppgitt hvor hovedbildet er hentet fra – man må kjenne til *Lapponia* for å gjenkjenne illustrasjonen. Til venstre for figurfremstillingen er det gjengitt ett sitat fra Ailo Gaup (1944–2014) sin roman *Trommereisen*:



Fig. 11. Installasjon i utstillingen *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk*, Kulturhistorisk museum, 2019. Foto: Monica Grini. CC BY-NC-ND.

Ja, det er godt.
Jeg blir sterk og varm.
En stor makt er hos meg nå.
Den knuger meg ikke lenger
med sin voldsomme kraft.
Den løfter meg opp.
Den fører meg avsted.

Jeg ser alt helt klart.²³

Gaup sin tekst er fra 1988, men det er verken oppgitt årstall for boken, eller for bildet fra Schefferus. Slik synes Gaup sin “trommereise” og Schefferus sin “noaide” å dele samme tid, i tillegg til å befinne seg i samme arktiske rom, der de utøver “sjamanisme” på samme måte. Slik arrangementet er satt opp kan Gaup sin tekst leses som en illustrasjon av det noaiden på bildet opplever, hans indre “trommereise.” Det er altså ikke gjort noen forsøk på å sette fremstillingen inn i et historisk rammeverk eller angi en tidsdimensjon. Fremstillingen alluderer slik både en udefinert fortid og en etnografisk samtid. Dessuten settes den som illustrerende for alle gjenstandene, tekstilene og fotografiene som inngår i installasjonen, og som kommer fra ulike deler av det enorme området “Arktis” kan vise til.

I artikkelen “The Role of Shamanism in Mesoamerican Art: A Reassessment”, påpeker kunsthistorikerne Cecelia F. Klein, Eulogio Guzmán, Elisa C. Mandel og Maya Stanfield-Mazzi sjamanisme-begrepet

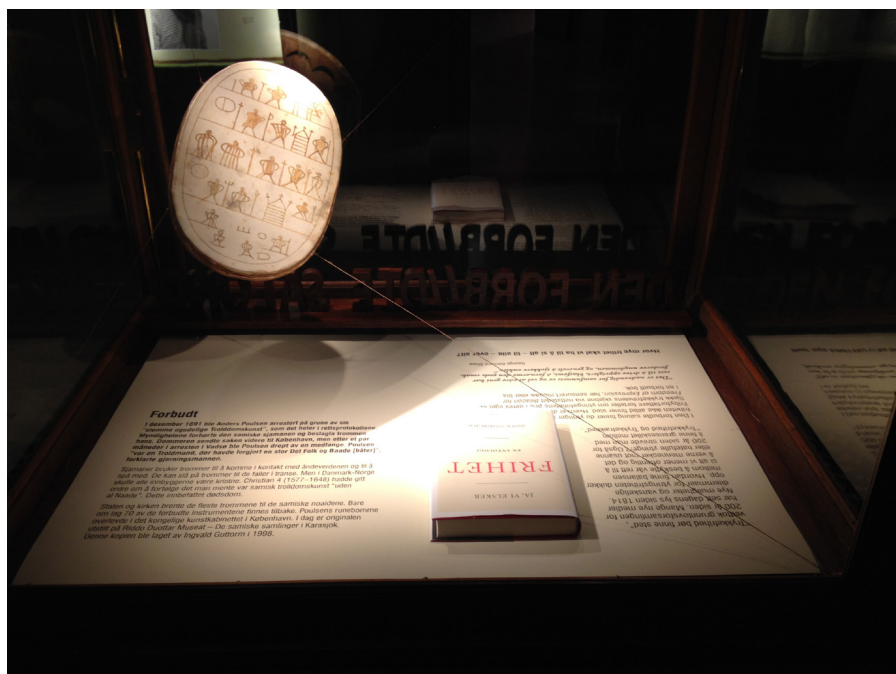


Fig. 12. Installasjon, *Den Forbudte Salong*, i utstillingen *Ja, vi elsker frihet*, Kulturhistorisk museum, 2014. Foto: Monica Grini. CC BY-NC-ND.

homogeniserende effekter. De mener at siden sjamanisme-kategorien i sin tid ble designet for å plassere “de andre” i et allerede definert skjema, kan begrepsbruken bidra til overstyring av tolkninger som ikke passer med den forhåndsdefinerte sjablongen.²⁴ Dette er noe som preger sjamanisme-installasjonen i Kulturhistorisk museum. Det ligger mange beretninger, historiske og stedsspesifikke, personlige og politiske, bak hver av gjenstandene samlet i utstillingen, men de får vi ikke vite noe om. Slik de presenteres her fremstår de snarere som eksempler på det samme, på “sjamanisme” i fortid og nåtid i alle “arktiske kulturer.”

Religionsviteren Håkan Rydving har vist hvordan figurene på trommene gjerne har blitt tolket utfra forhåndsbestemte forestillinger om hvordan samisk symbolverden *bør* være, istedenfor å ta på alvor historiske kilder og samiske aktørperspektiv.²⁵ At det som kan tolkes som kors, kirker og andre kristne symbol finnes på samiske trommer behøver ikke bortforklares eller leses som passiv underkastelse, men kan like gjerne indikere aktiv stillingtagen til kristendommens dominans, samtidig som det vitner om Sápmi som et transkulturelt område langt tilbake i tid. Dessuten stemmer symbolbruken med utsagn fra samiske aktører i kildene.²⁶ En annen dimensjon som ser ut til å falle bort

når trommene fremstilles utelukkende som sjamanens gjenstand, er at flere kilder forteller om mer utbredt, alminnelig bruk. At trommene inngikk som husholdningsobjekt for å orientere seg i dagliglivet, for å si noe om beitemuligheter og andre praktiske forhold, noe som ikke nødvendigvis innebar å “hensette seg i transe” eller å oppsøke en rituell spesialist.²⁷ Det var en gjenstand flere aktører hadde et forhold til – og med ulik bruk til ulike tider og på ulike steder. Det synes dessuten å være en tendens til at framstillingen av trommen som sjamangjenstand utradierer kvinners rolle og tilstedeværelse. Trommebrukeren i Arktis-utstillingen er mann. Og Svensson skriver i katalogen til utstillingen kategorisk at “ingen kvinner kunne være noaidi, kvinner hadde ikke en gang lov til å røre sjamantrommen.”²⁸ Slike utsagn underkommuniserer tvetydigheten i de samiske kildene, eksempelvis Anders Poulsen sine utsagn, som ifølge avhørsprotokollen oppgir at han har fått opplæring i bruken av trommen av sin mor.²⁹

I likhet med andre samfunn var, og er, samiske samfunn i stadig fluks og endring. Respondering på historiske forhold og ytre påvirkninger kan vise seg på trommene, så vel som i andre yringer, men i utstillingen er knapt slike endringsperspektiv til stede – slik heller ikke interne forskjeller i område som dekkes av den geografiske termen “Arktis” fremheves. Gjenstandenes potensial til å fortelle andre historier demonstreres når kopien av Poulsens tromme flyttes ut av den fellesarktiske sjamanisme-konteksten og over i en spesifikk historisk-politisk-territoriell kontekst, slik det ble gjort i utstillingen *Ja, vi elsker frihet*, vist på museet i perioden 17. mai 2014 til 4. januar 2015. Utstillingen ble laget i forbindelse med Grunnlovsjubileet 1814–2014 og skulle være en utstilling “hvor begrepet Frihet utforskes, utfordres og behandles i skjæringspunktet mellom kunst og vitenskap.”³⁰ Her inngikk trommen i det som ble betegnet som “Den forbudte salong”, satt i sammenheng med “bøker og andre medier som vitner om frykt for at ord skal bli alt for frie, både i Norge og andre land” i fortid og samtid, slik det ble forklart i utstillingsteksten.

Også her var trommen presentert som et prototypisk eksempel på “sjamanisme” uavhengig av tid og rom. I utstillingsteksten benyttes etnografisk presens, når det slås fast at: “Sjamaner bruker trommer til å komme i kontakt med ånde verdenen og til å spå med. De kan slå på trommer til de faller i transe.” Men samtidig forteller framstillingen om en konkret historisk hendelse, beslagleggingen av Poulsens tromme i 1691. Politiske og historiske kontekster ble slik likevel mer akseptuert enn i den faste utstillingen. Rammeverket for trommen i den

midlertidige utstillingen er forankret både territorielt, politisk og historisk, i Danmark-Norge på 1600-tallet, og forteller om behandlingen av samiske forhold her. Trommen fremtrer dermed også som et politisk objekt, et farlig objekt for stat og kirke under 1600-tallets konfesjonalisme.³¹ I denne konteksten trer samisk område innenfor dansk-norsk territorium frem som kontakt- og konfliktsone der ulike avgrensninger og utvekslinger pågikk, med voldsbruk, endog drap som i Poulsens tilfelle, og på fredeligere vis. Fremstillingen blir dermed annerledes enn i den forrige rammefortellingen, der samisk kultur fremsto som avgrenset og stabil, som en del av et isolert og fjerntliggende (og mystisk – i iallfall når det kom til sjamanisme-fremstillingen), men tilsynelatende fredelig “Arktis.” Men at trommen i sin ikonografi kan sies å reflektere kontaktsonen den var en del av, er imidlertid ikke vektlagt i denne utstillingen heller.

Kulturhistoriker Marzia Varutti har kritisert Kulturhistorisk museum for å gjøre lite for å utfordre etablerte fremstillinger, men snarere bidra til å forsterke noen stereotypiske bilder av “de andre.” Hun trekker frem igloen i Arktis-utstillingen i sammenheng med det hun kaller objekt-stereotyper i etnografiske utstillinger generelt: “The object-stereotype (the mask, the basket, the feathers) is used as a prop, a tool to invite visitors to learn more about the cultures on display, yet without really challenge previously held and received understandings about them.”³² Også trommene i Arktis-utstillingen må sies å være utstilt på en måte som bidrar til å forsterke stereotypiske forestillinger snarere enn å utfordre dem, selv om gjenstanden i seg selv har potensiale til å gjøre det motsatte.

Når det gjelder presentasjon av samiske forhold i sammenheng med det som museet regner som “arktiske kulturer”, ble en denne kontekstualiseringen i sin tid betegnet som en nyvinning fra museets side. Gjessings initiativ til å overføre samiske gjenstander til Folkemuseet på 1950-tallet hadde ført til nedprioritering av samiske forhold i Etnografisk Museum (fra 1999, Kulturhistorisk museum). Men Svensson arbeidet på 1970-tallet for å få samiske forhold tilbake på museets agenda, som han forklarer i et intervju med antropologen Gro Ween:

Jeg ville integrere samene på museet, selv om samlingen da hadde blitt flyttet til Folkemuseet på Bygdøy. Jeg var litt spent, men jeg syntes det var viktig. Skulle man ha en utstilling om sirkumpolare kulturer, måtte man også inkludere *våre egne*, arktiske folk. Jeg valgte derfor å integrere samene med inuitfolk fra Grønland, Canada, Alaska og en del folk fra Sibir. Så jeg lånte tilbake det vi egentlig eier, fra Folkemuseet til denne utstillingen.³³

Ifølge Ween ble dette den første utstillingen som i “museumskontekst presenterte [...] samer sammen med arktiske urfolk.”³⁴ Som jeg kommer tilbake til i kapittel 6, kan Svenssons bestrebelser fra 1970-tallet og fremover for å få samiske saker tilbake på Etnografisk Museum, og på plasseringen av det samiske i en “arktisk urfolkskontekst”, på noen måter sies å samsvare med samisk politikk fra 1970-tallet av. Det er tydelig at Svensson ser sine motivasjoner i et slikt lys, når han understreker: “Jeg var kanskje litt spent på hvordan samene ville reagere når de så utstillingen. Men det var ikke én same som syntes det var noe negativt over å bli presentert i den konteksten.”³⁵

Norsk Folkemuseum

Samiske forhold er altså reintegrert som etnografisk materiale i dagens Kulturhistoriske museum i Oslo sentrum, mens i friluftsmuseet på Bygdøy, Norsk Folkemuseum, fortsetter samisk å rekontekstualisere den paradigmatisk fortellingen om “det norske”, fremstilt i kapittel 2.

Som nevnt har det siden 1951 vært en samisk avdeling ved museet og i 1958 åpnet museets basisutstilling knyttet til denne avdelingen. Utstillingen ble erstattet med *Samisk kultur* i 1990 og utvidet med *Samisk samtid* i 2007. Før museet gikk i gang med å lage en ny utstilling var det viktig å unngå at det enda en gang ikke ble “tatt hensyn til samiske meninger og ønsker”, understreker utstillingens kurator, Leif Pareli.³⁶ For å legge til rette for dette, inviterte museet til seminar med “fagfolk fra andre museer og samiske kunstnere og kulturarbeidere” i forkant av utstillingen, samt arrangement i etterkant som inviterte til “kritikk og kommentarer av det ferdige produktet.”³⁷

Foruten utstillingene *Samisk kultur* og *Samisk samtid* inne i museumsbygget, er det gjenskapt en sørsamisk boplass utendørs. Dette er en rekonstruksjon av et anlegg fra Elgå i Hedmark, bygget av Jonas Danielsen slik han lærte av sine foreldre og andre slektninger. I fremvisningen av samiske boforhold er det fulgt samme prinsipp som i mange av de andre oppføringene – i hovedsak eldre gårdsbygninger og bygårder flyttet hit fra sørøstnorsk område – bygninger og miljø er forsøkt gjenskapt med utgangspunkt i konkrete individ eller steder i tid og rom. Informasjonen om Danielsen og bygningene fremkommer på et skilt ved plassen, her opplyses det også om at: “I dag bor alle reindriftsamer i vanlige hus, men noen bruker telt under flyttingene vår og høst.”

Den historiserende tilnærmingen fortsetter til dels i innendørsutstillingen. Her trer individ som Isak Saba og Johan Turi frem, noe som bidrar til å konkretisere og historisere. De fremstår ikke som “typer” som skal illustrere generell “samiskhet”, men som historiske personer med individuelle livsfortellinger. Utstillingen tar også opp politiske tema som den kontinuerlige konflikt- og kontaktsonen mot “norsk kultur” medfører. Illustrert for eksempel med plakaten fra 1898 som viser “[i]nstruks angaaende brugen af lappisk og kvænsk som hjælpesprog ved undervisningen i folkeskolen”, eller Arvid Sveens politiske plakatkunst fra 1970- og 1980-tallet.

Selv om utstillingene historiserer, gjøres det over lange tidsspenn og store geografiske kontekster. Publikum blir via veggtekster forklart at *Samisk kultur* “viser i hovedsak trekk av dagliglivet i samiske områder på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet”, men at fremstillingen også rommer “enkelte viktige trekk fra eldre tider, så som førkristen religion.” Det understrekes at utstillingen ikke forteller “samenes historie, men tar med enkelte historiske hendelser med stor samfunnsbetydning.” Det er også lagt til: “I dag lever samene helt annerledes enn hva denne utstillingen gir inntrykk av. Derfor ble det i 2007 laget en ny samtidsdel som forteller om utviklingen de siste trede år i samisk politikk, kulturliv og hverdagsliv.”

Hovedvekten i den eldre utstillingen legges på næringsveier: “Jakt, fangst og fiske, gårdsbruk og husdyrhold, og til sist reindriften, som er en særegen samisk næring og som derfor har fått stor plass i utstillingen” forklarer veggteksten. I den eldre utstillingen skilles ikke gjenstander som egne felt knyttet til “kunst” eller *duodji*, men settes særlig i sammenheng med reinsdyrnæringen, ressursutnytting eller gjenstandens bruk i husholdningssammenheng. I den nyere delen forklares det at “kunstnerisk skaperkraft kommer til uttrykk gjennom *duodji*, det samiske kunsthåndverket”, samtidig som det påpekes at “ved siden av kunsthåndverkere som lager *duodji*, er det samiske kunstnere som for det meste arbeider fritt fra samiske tradisjoner.” Mathisens kart fra 1975 er presentert også i Folkemuseet, men heller ikke her er det satt i en kunstkontekst, det er der først og fremst for å illustrere geografien, Sápmi.

Det er noen likheter mellom *Arktis* i Kulturhistorisk museum og *Samisk kultur* i Folkemuseet. Den mørke blåfargen på veggene i sjamanisme-installasjonen er lik den som er brukt i *Samisk kultur*, og Folkemuseets eldre utstilling har også en dunkel belysning som bidrar til noe av den samme stemningen.³⁸ De to museene har dessuten valgt nøyaktig det samme bilde for å illustrere noaiden og den samiske

trommen, altså den ene delen av illustrasjonen fra Schefferus. Heller ikke her oppgis billedreferansen og motivet dateres ikke, men teksten under bildet er skrevet i fortidsform: “Noaiden formidlet kontakten med det skjulte.” Det er ikke benyttet “etnografisk presens” som i Kulturhistorisk museum, og framstillingen forsøker ikke å generalisere om andre kulturer og geografier på basis av trommen eller tegningen, men formidler samiske forhold. I utstillingsteksten slås det fast at trommen var hellig, at den kunne brukes til å formidle kontakt med “det skulte”, og at trommene måtte gjemmes for misjonærer og brukes i hemmelighet. Det forklares videre at “trommen som er utstilt her kommer fra Nordland og var i bruk omkring til 1900. Siden ble den gjemt i en fjellhule til 1925.”

Det er noen klare performative aspekt i utstillingen. For å få se trommen må publikum foreta en aktiv handling, stille seg på kne på podiet foran bildet av noaiden og kikke inn gjennom hullet som erstatter viseren i Schefferus’ illustrasjon. Slik henspiller museet på noen av opplysningsene som fremkommer i teksten: Å knele foran trommen kan uttrykke ærbødighet og forsiktighet i omgang med gjenstanden, uavhengig av om dette er noe som er i publikums tanker eller ei. Åpningen der publikum kan betrakte trommen er dessuten så liten at bare én person kan se gjennom den om gangen. Man trenger seg altså ikke på, men venter på tur. At objektet delvis er skjult kan også henspille på noaidens kontakt med “det skjulte”, på trommens status som et hemmelig objekt og på den bortgjemte plasseringen den hadde i fjellhulen. I en senere artikkel fremhever Pareli en slik tankegang: “Der inne, i tussemørket, henger nå Bindalstromma, litt gjemt slik den gjennom mange år var skjult i fjellet, skjult for autoriteter som fordømte bruken av trommene.”³⁹

Trommen som kommer til syne for dem som ser gjennom “viseren” til Schefferus sin “noaide” i folkemuseet er, sammen med nevnte Poulsens tromme, blant svært få bevarte samiske trommer fra Norge. På grunn av storbrannen i København i 1728 gikk mange av trommene fra denne delen av Sápmi tapt. Den kom til Folkemuseet fra Etnografisk Museum da deler av samlingen ble forflyttet på 1950-tallet. Eierskapet ble i 2018 overført til det sørsamiske museet *Saemien Sijte* i Snåsa, som en del av Bååstede-prosjektet, men selve overføringen avventes i påvente av oppføringen av et nytt museumsbygg, planlagt ferdigstilt i 2021.

Til Etnografisk Museum kom den etter at museets assistent, Paul Egede Nissen, under et besøk i Bindal fikk overtalt Nils Mathias Nilsen Vesterfjell (1858–1936), til å selge den. Egede Nissen skrev ned opplysninger om trommen basert på Vesterfjells opplysninger, og han har

også tegnet en skisse av trommeskinnets figurer basert på disse forklaringene.⁴⁰ Trommen antas å være den samme som læreren Lars Olsen (1826–1892) fra Hattfjelldal beskrev i et brev til forskeren Just Qvigstad (1853–1957) i 1885.⁴¹

Bindalstrommen har en ringformet treramme som det er trukket tynt kalveskinn over, deretter påmalt figurer med saft fra olderbark.⁴² Som en hovedregel deles trommene generelt inn i to typer basert på konstruksjon. Trommer fra sørsamisk område omtales ofte som rammetrommer, gjerne betegnet med det sørsamiske ordet, *gievrie*, mens skåltrommer ofte omtales på nordsamisk, som *goavvdis*.⁴³ Trommen som har havnet på noaidens rygg i den andre delen av bildet fra Schefferus har en karakteristisk bakside og kan gjenkjennes som en skåltromme. Slike trommers bakside kan være rikt dekorerte med utskjæringer i treets overflate, mens rammetrommene gjerne hadde anheng av for eksempel tinntråd og messingløv.⁴⁴ Trommen i folkemuseets utstilling er i dag kombinert med et utstyr av tinntråds spiraler, glassperler og messingløv langs trommens ytterkant, i tråd med beskrivelsen Olsen ga i 1885. Han beskriver hvordan anhengene hadde en konkret funksjon: Når trommen ble holdt mot ilden for at skinnet skulle stramme seg, ble den “viftet” med for at “pyrdelsene” skulle slå mot skinnet, slik at en kunne avgjøre om skinnet var passe stramt.⁴⁵

Trommene kategoriseres gjerne også ikonografisk utfra figurframstillingene på trommenes overside. Etnografen Ernst Manker (1893–1972) betegner Bindalstrommen som en typisk sørsamisk tromme av “Åseletyp”, med et sentralisert “rhombischen vierstrahligen Sonnenzeichen.”⁴⁶ Rolf Kjellström og Håkan Rydving trekker også frem formale og stilmessige aspekt i billedframstillingene, at hver tromme er unik med tanke på linjeføring, komposisjon og grad av naturalisme eller abstraksjon: “Varje trumma har på detta sätt sin egen karaktär [...], de olika personliga stilarna [ger] en särskild känsla av närhet til de anonyma trummålarna.”⁴⁷

Hverken i Norsk Folkemuseum eller i Kulturhistorisk museum er momentene som er skildret ovenfor vektlagt. Det legges ikke til rette for mer inngående betraktninger av gjenstandens materielle, formale og visuelle kvaliteter, og publikum får vite lite om spesifikke historiske kilder og kontekster. Trommenes varierte ikonografiske betydningsdimensjoner blir ikke fremhevet og det gjøres ingen forsøk på å se trommene i relasjon til hverandre for å utforske forskjeller og likheter. Det er først og fremst som illustrasjon på “førkristen religion”, “gammel tro” og “sjamanisme” trommene presenteres. Også i Folkemuseet bidrar skjemaet til å styre framstillingen i bestemte retninger: “Noaiden var den samiske

sjamanen eller åndemaneren. *Han* brukte den hellige trommen for å spå. Med trommen kunne *han* komme i transe, slik at sjelen kunne reise til andre verdener” forklarer veggtekstene. Igjen sementeres bilde av brukeren av trommen som en mann, til alle tider og i forbindelse med alle funksjoner, selv om kildene som tidligere nevnt viser tvetydighet når det gjelder kvinners relasjon til trommene. En slik ambivalens vises også i Olsens tekst, som skriver at prydelsene ofte ble gitt av kvinner når trommen skulle innvies:

Mandbare Kvinder ere pligtige til at tilhænge en Prydels paa Runebommen [...]. Mandfolkene gjør det vel ogsaa, men paa dem hviler ingen Forpligtelse; thi de ere rene for den Besmitelse, som er til Fordærvelse for vigtige Ting.⁴⁸

Selv om kjønnsmodne kvinner beskrives som “urene”, og måtte kompensere for dette gjennom å gi pynt til trommene, hadde de likevel en rolle i relasjon til trommen.

Trommene synes å ha blitt “sortbokset”, for å ty til Latours metafor, fortellingen om dem er blitt “lukket” og naturalisert, og stilles ikke lenger spørsmålstegn ved, eller andre spørsmål stilles ikke lenger til materialet. Inskriberingen overskriver individuelle aspekt og enkeltgjenstandene fremstår som mindre rike på mening enn de er. Som jeg har forsøkt å vise krever det en hel del egeninnsats for å åpne opp de “sorte boksene” og se nye dimensjoner ved trommene. Dette til tross for at både kildene og gjenstandene i seg selv bærer med seg så mange andre dimensjoner enn den standardiserte museumsinscriberingen som “sjamanobjekt.”

Samiske forhold beskrives også andre steder i Norsk Folkemuseum og ikke bare i det som presenteres som samiske utstillinger, for eksempel i basisutstillingen *Norsk folkekunst*. Museets nettside forteller at utstillingen “viser et utvalg av norsk folkekunst fra middelalderen til omkring 1900.”⁴⁹ Her settes det fokus på gjenstander fra det “førindustrielle bygdesamfunnet”, på “innbo og bruksgjenstander laget av gårdens folk eller bygdehåndverkere uten profesjonell utdanning fra håndverkerlaug”, men der det

vokste fram regionale særtrekk i form og dekor, i en vekselvirkning mellom impulser fra utenverdenen, bl.a. gjennom kirkene, og lokal tradisjon. Rundt 1870 ble disse dekorerte bruksgjenstandene trukket fram i lyset som kunst, og kalt ‘folkekunst’. Folkekunsten er frodig og mangfoldig; med fargeglad rosemaling, kraftfull treskur og tekstiler rike på motiver og farger.⁵⁰

Utstillingen er bygget opp kronologisk, ikke ulikt kunstindustrimuseets utstilling, men her er framstillingen i tillegg geografisk ordnet, med fokus på gjenstandenes regionale tilknytning. “Norsk folkekunst” har

vært i stadig endring fortelles det i veggteksten, “med variasjon fra håndverker til håndverker, fra sted til sted og gjennom tidene” og i “vekselvirkning mellom ytre impulser og lokal tradisjon.” Her er det særlig fokus på “håndverkeren på Østlandet” og “håndverkeren på Vestlandet”, mens mer spesialiserte utstillingsparti artikulere “blomsterbarokk i Hallingdal” og “rokoko i Telemark”, dessuten er “andre deler av landet” presentert: Vest-Agder, Setesdal, Østerdalen og Sør-Trøndelag. Men denne fylkesvise presentasjonen fortsetter imidlertid ikke nord for Trøndelag. Det fortelles ikke om Nordland, Troms og Finnmark som regionale tradisjonsområder, men “Samiske tradisjoner” er utskilt som egen enhet. Slik integrerer utstillingen “samiske tradisjoner” i “norsk folkekunst”, men forteller samtidig at dette er noe som står i en egen, forankret tradisjon. Det opplyses at “samenes folkekunst skiller seg på mange måter fra den norske”, men det fortelles også om overlapp, “nordsamenes rosetter og blomstermotiver ligner mer på dekoren i norsk folkekunst.” I montre som viser det museet definerer som “samiske tradisjoner” eller “samenes folkekunst” er gjenstander fra ulike deler av samiske områder i Norge vist frem. Fra Namdalen i Nord-Trøndelag, via Manndalen i Troms, til Kautokeino i Finnmark, men uten at *duodji*-begrepet dukker opp i presentasjonen.

I tillegg er det også samiske innslag andre steder i utstillingen, men kun synlig dersom en gjenkjenner de samiske referansene, altså uten at disse er artikulert som samiske via utstillingstekster eller andre markører. For eksempel vises tidligere nevnte Johannes Flintoe sin akvarell-transparent med tittelen *Karasjok*, som viser en ung jente i *gákti*, mens noen av Rønnaug Pettersen (1901–1979) sine dukker, flere av dem med samiske drakter, er utstilt under tittelen “bunaddokker”, eller på engelsk, “Dolls in authentic regional folk-dress.”⁵¹

Kontekstens betydning: De Samiske Samlinger

Hvordan endres fremstillinger av “samisk kultur” når de er direkte forankret i samfunnet de forsøker å representere? Når fremstillingen går fra “dem” til “oss”? Forankring kan naturligvis skje på mange måter, blant annet ved at personer fra samfunnene som representeres gis et særlig ansvar for utstillingsutformingen og en tydelig stemme i kommunikasjonen. Noe som like gjerne kan skje i et hovedstadsmuseum som andre steder, særlig med tanke på at en stor del av den samiske befolkningen i Norge befinner seg i Oslo. Men samisk forankring kommer enda sterkere til uttrykk ved at det i dag finnes en rekke institusjoner

definert som “samiske museer”, og under mine besøk i hovedstadsmuseene hadde jeg utstillingene i noen av disse museene som alle befinner seg i Sápmi i tankene.⁵²

Meningsinnholdet blir forskjellig når samiske drakter fremstilles som markører for “arktisk kultur” i en etnografisk utstilling i et universitetsmuseum i Oslo, og når de fremtrer i et museum forankret i samfunnet det representerer, eksempelvis i De Samiske Samlinger i Karasjok. Selv om fremstillingsformen kanskje ikke er så ulik – for eksempel presentert via en utstillingsfigur ikledd en drakt, som skal representere et “folk” eller en “kultur”, omgitt av bruksgjenstander og satt i et vitrineskap – er konteksten avgjørende for endringen av betydning. Museets beliggenhet i samisk geografi, i et område der majoriteten av befolkningen snakker samisk, virker inn på betydningen. Sametinget forteller med sitt nærvær om stedets rolle i samisk politisk representasjon – ikke bare på vegne av Karasjoks samiske befolkning, men hele Norges samiske befolkning.

Den stedlige forankring og kulturelle konteksten, blir en ekstra påminning om at tingene som utstilles har ulike betydninger for museets besøkende. Foruten alt innhold som potensielt kan leses ut av draktenes farge, form, materiale og tilbehør, kan tekstilene også fortelle personlige historier; de kan være laget av en slektning eller ha vært brukt av en besteforelder. Draktene som for noen representerer eksempelvis sted, kjønn og sivilstand, representerer for andre minner og annen “taus kunnskap”, som hvilken familie man har tilknytning til. Slik informasjon kan naturligvis også fremkomme på museene i Oslo, men som såkalt “majoritetsmuseum” aspirerer eksempelvis Kulturhistorisk museum til å overskride det stedsspesifikke; både som museumstype og fordi samiske emner her er en del av etnografisk avdeling, der de settes inn i en kontekst som noe annet enn norsk kultur og som noe mer enn samisk kultur, i et globalt perspektiv – som en del av en “arktisk kultur” som fremstilles som fremmed og fjerntliggende.⁵³

Dessuten kommer “vi’et” som er avsender av utstillingen direkte uttrykk flere steder i museet i Karasjok. I teksten som innleder draktutstillingen reises en advarende pekefinger mot å tolke museumsrepresentasjonene som direkte virkelighetsbeskrivelser: “Selv om vi har stilt ut samiske drakter fra forskjellige områder i Sápmi, så går de fleste samer kledd i vestlige klær til hverdags. Vi håper du har dette i minnet når du går videre inn i salen.”⁵⁴ På denne måten blir den besøkende påminnet om at det finnes et “vi” som har laget denne utstillingen, som har gjort valg, fortolket og iscenesatt.

I samme tekst påpekes dessuten endringsperspektiv: “Samenes klesbruk blir ofte fremstilt som en uforanderlig klesstil. Samtidig vet man at klær også avspeiler kulturelle og sosiale endringer i samfunnet.” Teksten fremhever også historiske forhold, som fornorskingsprosessen og stigmatiseringen av klesdrakten som samisk markør, og den tyske okkupasjonsmaktens nedbrenning av store deler av nordsamisk område under andre verdenskrig, som “fjernet de fysiske sporene etter samisk kultur.” Så kommer beretningen om 1960-tallets forsøk på å “gjenopplive den gamle ‘glemte’ samiske kulturen” etter initiativ fra “samer i akademiske miljøer.” Videre påpekes det at “[r]evitalisering er noe som skjer i mange samiske områder i dag”, og at “koften er tilpasset den moderne tiden, og brukerne, slik man alltid har gjort med koften.”

Her legges det større vekt på forandring og på Sápmi som konfliktsone i forhold til “norsk kultur” enn i Kulturhistorisk museum, der norske kontekster var så godt som fraværende i den arktiske sammenhengen museet søkte å fremstille. I Folkemuseet fremkom kontaktsonen tydelig, men i utstillingen *Samisk kultur* var det lite endringsperspektiv. En annen vesentlig forskjell mellom museet i Karasjok og de andre museene som er diskutert i dette kapittelet er at det viser samtidskunst og *duodji*, både i form av skiftende utstillinger og i form av faste installasjoner, som tidligere nevnte *Gudenenes dans*.⁵⁵ De Samiske Samlinger er ikke like tydelig institusjonalisert som enten kulturhistorisk eller kunsthistorisk institusjon, men operer på noen måter mer i mellomrommene, slik det også ble påpekt i foregående kapittel.

Museene i Oslo og museet i Karasjok har ulikt mandat og ulik forankring og beliggenhet, slike institusjonelle og kontekstuelle forhold bidrar også i møtet med de konkrete enkeltutstillingene. Det sistnevnte museet hadde i sin tid status som samisk nasjonalmuseum, og er i dag ett av flere “nasjonale samiske museer” administrert av samenes folkevalgte organ. Når museet noen ganger forenkler og undertrykker interne forskjeller i sine fremstillinger, kan det ses som en del av oppgaven med å representere Sápmi, og slik bidra til å bekrefte og revitalisere fellessamisk identitet. Det kan relateres til behov for å vitne om felleskap, om et “vi” som er her fortsatt, som historiker Amy Lonetree har identifisert som en viktig utstillingsstrategi i det hun omtaler som “tribal museums” i amerikansk sammenheng.⁵⁶ Det handler om hvem som forteller historien og hvilket felleskap avsenderen representerer. Selv om fremstillingsformene av og til kan ligne, fylles de også med nytt innhold i en prosess som handler vel så mye om å utfordre dominerende

paradigmer gjennom å ta eierskap til og kontroll over representasjonen etablert i eldre museumsinstitusjoner av utenforstående aktører.

En “god og representativ formidling av samisk kultur”?

Hvordan svarer utvalget i undersøkelsen på “behovet for at museene i hovedstaden har en god og representativ formidling av samisk kultur”? Dette er naturligvis et spørsmål som er vanskelig å besvare, for hva er “god formidling”, hva er “representativ formidling” og hva utgjør “samisk kultur”? Svarene vil avhenge av øynene som ser. Fra mitt ståsted, som kunsthistoriker som ser etter noe som artikuleres som “samisk kultur” i forbindelse med en undersøkelse av framstillingen av “samisk kunst” innenfor min egen fagtradisjon, er det selvfølgelig påfallende at institusjonaliseringen av “samisk kunst” og *duodji*, som ble beskrevet i kapittel 2, ikke er reflektert i det hele tatt i de kunsthistoriske museene jeg har besøkt, det vil si i Nasjonalgalleriet og i Kunstindustrimuseet.

Det er via de kulturhistoriske museene (Kulturhistorisk museum og Norsk Folkemuseum) at man kan få kjennskap til samisk materiale, kunst og *duodji* i hovedstaden, men ingen av disse museene har kunst som hovedsakelig innfallsvinkel. Oftest blir praksisene, gjenstandene og verkene artikulert som noe annet, som noe som har med næring eller religiøsitet å gjøre, eller de er der for å illustrere andre ting, for eksempel Sápmis beliggenhet eller samisk politikk og samfunnsliv mer generelt. Mathisens kart ses for eksempel ikke i relasjon til kunst, relateres ikke til andre visuelle praksiser og presenteres ikke på en måte som legger opp til at innhold og formale kvaliteter kan utforskes. Belysningen er mangelfull, og bildet er ikke plassert på en måte som inviterer til å stoppe opp og betrakte detaljene. Det samme gjelder de samiske trommene, verken Bindalstromma eller Guttorms kopi er installert på måter som innbyr til å studere dem nærmere eller som gjør det mulig å betrakte dem komparativt i lys av øvrige samiske trommer. Med andre ord, de er der ikke først og fremst for å betraktes som interessante gjenstander i seg selv, men snarere for å illustrere noe annet, det være seg samisk religion, sjamanisme eller samisk- og arktisk kultur mer generelt.

I Norsk Folkemuseum er samiske forhold presentert på bestemte steder avsatt til slik presentasjon, som i *Samisk kultur* og *Samisk samtid*, men inngår i liten grad som kontinuerlige deler av museets utstillinger, selv om det finnes spredte forsøk i utstillingen av det som artikuleres som “norsk folkekunst”, som del av en egen “samisk tradisjon” og som “samenes folkekunst.” Både Folkemuseet og Kulturhistorisk museum

tenderer til å fremstille samiske anliggender som lukkede forhold, eller som saker som kun er del av en særegen arktisk kontekst. Effekten kan bli den kulturhistoriker Saphinaz Amal Naguib advarer mot:

In the process of translating material culture into different forms of cognition museums may convey ambiguous representation of otherness. Cultural diversity may be perceived with notions of self-enclosed “authentic” communities that are entrenched in their “own” traditions.⁵⁷

Kanskje kan det være slike etablerte representasjoner som gjør at *duodji* stadig domineres av kulturhistoriske eller etnografisk utstillingspraksiser, fordi det gripes som en selvtilstrekkelig eller lukket tradisjon, som utelukkende kan kontekstualiseres som en “egen og annerledes” kultur?

I Folkemuseet er imidlertid nasjonalstaten inkludert i fremstillingen av samiske forhold mer generelt, slik at problemene som følge av diskriminering og assimileringsspolitikk fra det norske samfunnet kommer sterkere frem. Dermed blir ikke effekten den samme som i Kulturhistorisk museum, der “Norge” er fraværende som sentral aktør i Arktis og som premissleverandør for mye av politikken i Sápmi. Mens den etnografiske utstillingen i Kulturhistorisk museum kan sies å “krystallisere forskjeller”, slik Varutti hevder, fungerer utstillingene i Norsk Folkemuseum til å utfordre bildet av Norge som en monokulturell nasjon:

Only a few categories of ‘Others’ are displayed at the Norwegian Museum of Cultural History [Norsk Folkemuseum]: for the time being only the Sami and the Pakistani communities have been included in the Museum’s permanent exhibitions. Yet their presence in this particular museum bears a strong symbolic weight: these ‘Others’ have been formally included in the Norwegian ethnoscape.⁵⁸

I tillegg til den symbolske forstyrrelsen av monokulturelle nasjonalnarrativ som artikuleringen av samiske forhold på et museum som Folkemuseet innebærer, vitner samarbeidet med Danielsen om den samiske boplassen, dialogseminaret og invitasjonen til kritikk om problematisering av eget arbeid. Dette kan ses som en del av en større vending i museumsinstitusjonene mer generelt, som en del av det som gjerne omtales som kritisk museologi, blant annet relatert til ambisjoner om å dekolonialisere museene.⁵⁹

Bååstede-prosjektet, som er et resultat av samarbeid mellom Folkemuseet, Kulturhistorisk museum og de samiske museene, må helt klart ses i relasjon til slike tendenser. Likevel er det påfallende i hvor

liten grad den kritiske tilnærmingen er reflektert i utstillingene diskutert i dette kapittelet. Samiske språk er i mindre grad benyttet i hovedstadsmuseene, det bygges opp under standhaftige narrativ knyttet til for eksempel framstillingen av de samiske trommene, og det er lite flerstemmighet i utstillingene.⁶⁰ Generelt kjennetegnes utstillingstekstene av å snakke i en passiv eller objektiverende tone som sier lite om hvilke aktører som befinner seg i avsenderposisjon og artikulerer lite refleksjon rundt hvilke valg som er tatt. Selv om det må understrekes at det er sammensatte årsaker til at utstillingene fremstår som de gjør, utstillingene i Kulturhistorisk museum og i Folkemuseet ble laget på 1990-tallet, og det kan være ressursknapphet og andre årsaker som ligger bak når disse fremstår som nærmest uendret. Slike omstendigheter til tross, et lite sideblikk til De Samiske Samlinger illustrerer hvordan avsenderperspektivet endres i et museum som har som mandat å representere samiske forhold og som kan snakke med et klart og tydelig forankret “vi.” Heller ikke dette museet er nødvendigvis preget av flerstemmighet i utstillingene. Utstillingspraksisen her vitner kanskje heller om det som museumsforskerne Ruth B. Phillips og nevnte Lonetree tematiserer som “community-based”, en praksis de mener kjennetegner museer som i særlig grad søker å betjene det felleskapet det er satt til å representere og der behovet for flerstemmighet ikke nødvendigvis er det samme – eller der dette behovet overskygges av mer prekære politiske behov for synliggjøring.⁶¹ I majoritetsmuseer i hovedstaden er derimot flerstemmighet og refleksivitet avgjørende for å starte prosessen med å tære på de dominerende skjemaene som disse museene har bidratt til å etablere.

Sluttnoter

1. L. Pareli, S. A. Mikkelsen og A. M. Olli, *Bååstede: Tilbakeføring av samisk kulturarv*, Kautokeino, Karasjok, Oslo, Norsk Folkemuseum, Samtinget, Samisk museumslag, 2012, s. 9.
2. Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*, s. 34.
3. Kong Harald i tale ved åpningen av Sametinget i 1997, her sitert fra Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*, s. 13.
4. Nasjonalmuseet, “Nasjonalgalleriet stenger og kunsten flytter”, http://nasjonalmuseet.no/no/nasjonalmuseet/aktuelt/Nasjonalgalleriet+stenger+og+kunsten+flytter.b7C_wRrSXLips, (sist besøkt 05.02.2019).
5. Nasjonalmuseet, “Nasjonalgalleriet stenger og kunsten flytter.” Museets åpning har vært utsatt flere ganger, og skal etter planen åpnes i 2022.

6. Nasjonalmuseet, “Livets dans. Samlingen fra antikken til 1950. Nasjonalgalleriet. Fast utstilling”, http://nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/nasjonalgalleriet/Livets+dans.+Samlingen+fra+antikken+til+1950.9UFRjUZh.ips, (sist besøkt 03.02.2019).
7. J. Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, bind. 1, Johan Griegs forlag, Bergen, 1904, s. 114.
8. Jf. upublisert interndokument fra Nasjonalmuseet, datert 21.03.2019.
9. Nasjonalmuseet, “STIL 1100–1905. Kunstindustrimuseet. Fast utstilling”, <http://nasjonalmuseet.no/?module=Articles&action=Article.publicOpen&id=242>, (sist besøkt 23.02.2016).
10. For mer om Munthe-salene, se for eksempel R. Gaustad, “‘et Eventyr i norsk og hjemlig stil’: Gerhard Munthe og Kunstindustrimuseet”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2013, s. 104–115.
11. P. Fjellström, “Samenes folkekunst”, i I. Rácz (red.), *Samisk kultur og folkekunst*, Oslo, Cappelen, 1972, s. 12. Se også P. Fjellström, *Lapskt silver: Studier över en föremålsgrupp och dess ställning inom lapskt kulturliv*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962; L. I. Hansen, *Handel i nord: Samiske samfunnsendringer ca. 1550–1700*, doktorgradsavhandling, Tromsø, Universitetet i Tromsø, 1990.
12. Fjellström, “Samenes folkekunst”, s. 12–13; M. Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, Snåsa, Saemien sijte, 2006, s. 95–120.
13. Nasjonalmuseet, “Design og kunsthåndverk 1905–2005. Kunstindustrimuseet. Fast utstilling”, <http://www.nasjonalmuseet.no/?module=Articles&action=Article.publicOpen&id=241>, (sist besøkt 23.02.2016).
14. Se for eksempel H. Gaski, “‘Aldrig svikter jeg mitt land’: Samisk populærkultur fra Soldatra til European Song Contest”, i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 58–63.
15. Selv om utstillingene oppleves som sammenhengende, er det også merkete brudd. Amerika-utstillingen reflekterer i større grad samtidsrealterte tema og fraværet av tablå er fremtredende, se også S. Lien og H. W. Nielssen, *Museumsforteljingar: Vi og dei andre i kulturhistoriske museum*, Oslo, Samlaget, 2016, s. 120–124.
16. T. G. Svensson, *Asa Kitok och hennes döttrar: En studie om samisk rotslöjd*, Stockholm, Nordiska museet, 1985; G. Ween, “Refleksjoner om dekolonisering: Intervju med Tom Svensson”, i *Norsk Antropologisk Tidsskrift*, vol. 22, 2011, s. 56–57.
17. Jf. museumsbrosjyre for Kulturhistorisk Museum. I utstillingen fokuseres det imidlertid ikke på alle samfunn av mennesker som befinner seg i Arktis.

Utstillingstekstene refererer generelt med begreper som “samene”, “eskimoenene” og “inuittene”, og noen ganger med underkategorier knyttet til disse kategoriene.

18. J. Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York, Columbia University Press, 1983, s. 80. Flere har påpekt bruken av etnografisk presens i museumsframstillinger av samisk kultur, se for eksempel S. R. Mathisen, “Representasjoner av kulturell forskjell: Fortelling, makt og autoritet i utstillinger av samisk kultur”, i *Tidsskrift for kulturforskning*, vol. 3, nr. 3, 2004, s. 5–25, men overraskende få har tatt for seg den samiske utstillingen i Kulturhistorisk museum.

19. T. G. Svensson, *Folk i Arktis og Sub-Arktis: Guide til Arktis og Sub-Arktis-salen*, Oslo, Universitetets Etnografiske Museum, 1997, s. 17. Min kursivering.

20. Navnet anføres også gjerne på norsk som Anders Paulsen eller det skrives på nordsamisk, Poala Ánde, men siden det er vanskelig å anslå nøyaktig hvilke samiske språkområder han tilhørte, velger jeg å bruke den danske versjonen av navnet, Poulsen eller Povelsen, som er skrivemåten i originalkildene, se for eksempel S. Rasmussen, “The Protracted Sámi Reformation – or the Protracted Christianizing Process”, i L. I. Hansen, R. H. Bergesen og I. Hage (red.), *The Protracted Reformation in Northern Norway*, Stamsund, Orkana Akademisk, 2014, s. 88–91, for mer om kilder til Poulsens tilhørighet.

21. Se for eksempel R. B. Hagen, “Harmløs dissenter eller djevleisk trollmann”, i *Historisk tidsskrift*, nr. 2/3, 2002, s. 324, s. 330–332.

22. J. Schefferus, *Lapponia: Id est, regionis Lapponum et gentis nova et verissima descriptio [...]*, Frankfurt, Ex Officina Christiani Wolffii, 1673. Den andre delen av Schefferus sin framstilling skal vise hvordan personen “[s]edan han slagit på trumman en stund, faller [...] till marken som en sovande”, J. Schefferus, *Lappland*, oversatt av H. Sundin, Uppsala, Gebers, 1956, s. 170, Schefferus hadde aldri vært i Sápmi og siterer her presten Samuel Rheen (1615–1680), som i 1661 skrev *En kortt Relation om Lapparnes Lefwarne och Sedher, wijdskiepellsser, sampt i många Stycken Grofwe wildfarellsser*. Teksten finnes i norsk utgave, S. Rheen, *Om samenes trommer, hvordan de er laget og dekorert, og om hvorfor samene bruker dem*, oversatt av B. Pollan, Oslo, De norske bokklubbene, 2002.

23. Se også A. Gaup, *Trommereisen*, Oslo, Gyldendal, 1988, s. 187. Gaup var blant annet forfatter og journalist. Han praktiserte også som sjaman, blant annet skolert av Michael Harner og hans Foundation for Shamanic Studies i California, på 1980 og 1990-tallet, se for eksempel T. Fonneland, *Contemporary Shamanism in Norway: Religion, Entrepreneurship and Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

24. C. F. Klein et al., “The role of Shamanism in Mesoamerican Art: A Reassessment”, i *Current Anthropology*, vol. 43, nr. 3, 2002, s. 382–393. Se

også Olle Sundström, som skriver om *nga*-begrepet hos nganasanerne i Sibir og konkluderer med at en utskifting av dette begrepet med “sjaman” skaper flere problem enn det løser: “För man in en ytterligare, främmande term som ska passas in i det inhemska kategoriseringssystemet så blir bilden än svårare å få ihop till ett helt. För at inte tala om att man riskerar att leverera en osann beskrivning av hur man från nganasanskt håll såg på förhållandet mellan olika religiöse specialister”, O. Sundström, “Nga eller Schaman? Till frågan om beteckning för den främsta religiöse specialisten hos nganasanerna”, i T. P. Larsson (red.), *Schamaner: Essäer om religiösa mästare*, Falun, Nya Doxa, 2000, s. 116. Det er viktig å påpeke at kritikken er rettet mot fremstillingen av sjaman og sjamanisme som uproblematisk deskriptive kategorier, ikke mot bruk i dagligtale eller av enkeltpersoner eller gruppers egenoppfatning, eller som historisk avgrensede eller analytisk definerte kategorier. Som Sundström påpeker, “sjamanisme” som religionsutøvelse etablert på 1980- og 1990-tallet eksisterer over hele verden i dag og er “just as authentic as ever the ‘shamans’ of yesterday”, O. Sundström, “Is the Shaman Indeed Risen in Post-Soviet Siberia?”, i Tore Ahlbäck (red.), *Post-Secular Religious Practices: Based on Papers read at the Symposium on Post-Secular Religious Practices Held at Åbo/Turku, Finland, 15–17 June 2011*, Turku, Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 2012, s. 382.

25. H. Rydving, *Tracing Sami Traditions: In Search of the Indigenous Religion Among the Western Sami during the 17th and 18th centuries*, Oslo, Novus, 2010, s. 39–56.

26. Poulsen nevner i avhør flere etablerte referanser fra katolsk tid i samiske sammenhenger, Justisprotokoll nr. 21 for Finnmark, 1692–1695, fol. 1a–8b, fol. 10b–15b, Statsarkivet i Tromsø; L. Willumsen, *Kilder til trolldomsprosessene i Finnmark: Modernisert språklig utgave*, Tromsø, Statsarkivet i Tromsø Skald, 2017, s. 243–246. Se Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie*, s. 180–188, for bruken av Maria og Anna-monogram i samisk ornamentikk, som hun ser i sammenheng med samiske symboler knyttet til Máttaráhkka, Sáráhkka, Uksákhkká og Juksáhkka. Se Rydving, *Tracing Sami Traditions*, s. 44–45, 48–49, for flere samiske kilder.

27. L. I. Hansen og B. Olsen, *Samenes historie fram til 1750*, Oslo, Cappelen, 2004, s. 228.

28. Svensson, *Folk i Arktis og Sub-Arktis*, s. 18. Dette er en tendens jeg også har observert i andre utstillinger. For eksempel i utstillingen av trommene som fortsatt befinner seg i Nationalmuseet i København og i Norsk Folkemuseum, som jeg kommer tilbake til nedenfor. Begge steder omtales brukeren av trommene konsekvent som “han.” Se også T. Fonneland, “‘Hvor var kvinnene’? Refleksjonar kring iscenesetting av kjønn og samisk religion i utstillinger ved Tromsø Museum”, i M. A. Hauan og B. A. Brenna, *Kjønn på museum*, Oslo, Museumsforlaget, 2018.

29 Justisprotokoll nr. 21 for Finnmark; Willumsen, *Kilder til trolldomsprosessene i Finnmark*, s. 241–242.

30. Kulturhistorisk museum, “Ja, vi elsker frihet”, <https://www.khm.uio.no/tema/utstillingsarkiv/ja-vi-elsker-frihet/ja-vi-elsker-frihet/>, (sist besøkt 01.03.2020).

31. I 1537 ble “Norge” et protestantisk lydrike under Danmark etter at Kalmarunionen ble oppløst. Kirken ble nå organisert som en luthersk statskirke som en integrert del av statsstyret. Denne formen for statskirke ble styrket gjennom eneveldet (fra 1660) og den lutherske religion virket både til å legitimere statens (kongens) makt og til å kontrollere rikets innbyggere. Prosessen der stat og kirke går sammen og en offisiell religion innføres med tvang og opprettholdes med makt, kalles gjerne konfesjonalisme. Se for eksempel P. Ingesman, “Reformation and Confessionalisation in Early Modern Denmark”, i Hansen, Bergesen og Hage (red.), *The Protracted Reformation in Northern Norway*, s. 44.

32. M. Varutti, “Gradients of Alterity: Museums and the Negotiation of Cultural Difference in Contemporary Norway”, i *Arv: Nordic Yearbook of Folklore*, 2011, vol. 67, 2011, s. 25.

33. Svensson sitert i Ween, “Refleksjoner om dekolonisering”, s. 58. Min kursivering. Svenssons formulering “våre egne, arktiske folk” klinger sammen med Undsets formulering fra 1885, når han rådet Etnografisk Museum til å konsentrere seg om “vore egne Lapper”, se kapittel 2.

34. Ween, “Refleksjoner om dekolonisering”, s. 49.

35. Svensson sitert i Ween, “Refleksjoner om dekolonisering”, s. 58.

36. L. Pareli, “En gamle blant nasjonalskattene: Om samenes skiftende plass ved Norsk Folkemuseum.”, T. Bjorli, I. Jensen og E. Johnsen (red.), *Museum i friluft*, Oslo, Norsk Folkemuseum, s. 104.

37. Pareli, “En gamle blant nasjonalskattene”, s. 104.

38. De to utstillingene ble begge laget på 1990-tallet. *Samisk kultur* i 1990 (omarbeidet i 2000) og *Arktis. Folk i arktiske og sub-arktiske strøk* i 1993. I følge kulturviter Silje Opdahl Mathisen forklarer kurator Leif Pareli den sparsomme belysningen med at “det ikke var budsjett til nytt lysanlegg da utstillingen ble laget, man måtte ta til takke med et eldre lysanlegg”, S. O. Mathisen, *Etnisitetens estetikk: Visuelle fortellinger og forhandlinger i samiske museumsutstillinger*, doktorgradsavhandling, Oslo, Universitetet i Oslo, 2014, s. 97.

39. Han ligner også åpningen med “runebommas viser” som “også for de gamle noaider representerte et kikkhull inn i andre verdener”, L. Pareli, “To kildekrifter om Bindalstromma”, i B. Fossum (red.), *Åarjel-saemieh: Samer i sør*, Snåsa, Saemien sijte, 2010, s. 52.

40. Pareli, “To kildekrifter om Bindalstromma”, s. 39–53.

41. Olsen noterte sine minner om hvordan trommen ble brukt omkring 1836, og la også ved tegninger av trommens form, dens visere og av figurene på trommeskinnet, L. Olsen, “Om runebomben (1885)”, i *Ottar*, nr. 4, 1997. Qvigstad oversatte teksten til tysk og fikk den utgitt i 1888, I. Bjørklund, “Om Lars Olsen og hans beretning”, i *Ottar*, nr. 4, 1997. Se også Pareli, “To kildekrifter om Bindalstromma.”

42. Olsen, “Om runebomben (1885)”, s. 4.

43. R. Kjellström og H. Rydving, *Den samiska trumman*, Stockholm, Nordiska museet, 1988, s. 9–11. Manker typologiserte rammetrommene i ytterligere tre typer utfra konstruksjon: Spontypen der sveip-endene er sydd eller klinket sammen; ringtrommen der rammen er en hel tre-ring; og vinkelrammetypen, laget av ett trestykke som er skåret ut fra treet med et vinkelformet snitt. Manker beskrev 42 trommer av spontypen, én av rammetypen og to vinkelrammetrommer. Han nevner Bindalstrommen i et kort tillegg om trommefragmenter, som “Fragment einer Spantrommel”, E. Manker, *Die lappische Zaubertrommel: Eine ethnologische Monographie: Die Trommel als Urkunde geistigen Lebens*, Stockholm, Gebers, 1950, s. 853.

44. Også skåltrommene kunne ha prydelser, men de hang da gjerne på siden, som på Anders Poulsens tromme, som skal ha vært prydet med to reveører, “et revetryne” og en reveklo da den ble fremlagt for retten i 1692, Willumsen, *Kilder til trolldomsprosessene i Finnmark*, s. 242.

45. Olsen i Pareli, “To kildekrifter om Bindalstromma”, s. 42–43.

46. Manker, *Die lappische Zaubertrommel*, s. 441.

47. Kjellström og Rydving, *Den samiska trumman*, s. 12. Trommene kan også typologiseres med et kildekritisk utgangspunkt. Rydving deler trommene i fire grupper: 1) Bevarte trommer som er forklart av eierne. 2) Bevarte trommer som er tolket av andre enn eieren (eller av en ukjent person som kan ha vært eieren). 3) Tapte trommer som er nedtegnet og tolket/forklart, hvor det er uklart om eieren var involvert i forklaringen. 4) Bevarte trommer uten samtidige tolkninger av motivene, H. Rydving, “Ett metodiskt problem och dess lösning: Att tolka sydsamiska trumfigurer med hjälp av trumman från Freavnantjahke”, i M. Dunfjeld (red.), *Njaarke tjaalegh: Harranen Giesieakademijeste/Skrifter fra sommerakademiet på Harran*, nr. 1, 2007, s. 36.

48. Olsen gjengitt i Pareli, “To kildekrifter om Bindalstromma”, s. 43.

49. Norsk Folkemuseum, “Norsk folkekunst”, <https://norskfolkemuseum.no/Folkekunst>, (sist besøkt 13.08.2020).

50. Norsk Folkemuseum, “Norsk folkekunst.”

51. Flintoe malte flere slike akvareller på transparent papir med motiv fra hele landet. Tittelen *Karasjok*, er skrevet på selve bildet, på steinen i bildets venstre kant. Se M. Grini og N. Oskal, “Fra Karesjok, Tana-elv og Vadsø Sogn i Sommerdragt: Resepsjonshistorikk og tolkningsmuligheter”, i *DIN: Religionsvitenskapelig tidsskrift*, nr. 2, 2018, s. 88–99, for mer om Flintoes tegninger og akvareller. Rønnaug Pettersen studerte ved Vereinigte Staatsschule für Freie und Angewandte Kunst i Berlin og åpnet et dukkeatelier i Oslo i 1934. Hun representerte Norge på verdensutstillingen i Paris i 1937 og i New York i 1939.

52. “Samisk museum” brukes i tråd med Nilsen, Pareli, Mikkelsen og Olli, *Bååstede*. s. 22.

53. Om begrepet “majoritetsmuseum”, se for eksempel J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, s. 121–122.

54. Tekstutsnittet “så går de fleste samer kledd i vestlige klær til hverdags” er fremhevet med rød skrift og understreker budskapet. Museet er besøkt flere ganger i perioden 2010–2019. Denne framstillingen baserer seg på dokumentasjon gjort i 2013. Basisutstillingen har vært gjenstand for noen små endringer fra gang til gang.

55. Se også S. Lien og H. W. Nielssen, “Museet som sted for alternative historiefortellinger: Utstillingspraksisen ved det samiske museet i Karasjok”, i K. E. Gaup et al., *Sámiid Vuorká-Dávvirat 40 jagi 1972–2012/De Samiske Samlinger: 40 år 1972–2012*, Karasjok, RiddoDuottarMuseat, 2014, s. 62–65.

56. A. Lonetree, *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2012, s. 35

57. A. N. Naguib, “The Aesthetics of Otherness in Museums of Cultural History”, i *Tidsskrift for kulturforskning*, vol. 3, nr. 4, 2004, s. 19.

58. Varutti, “Gradients of Alterity”, s. 19.

59. Se for eksempel Lonetree, *Decolonizing Museums*; B. Onciul, *Museums, Heritage and Indigenous Voice: Decolonizing Engagement*, New York, Routledge, 2015; K. Murawska-Muthesius og P. Piotrowski (red.), *From Museum Critique to the Critical Museum*, London, Routledge, 2015.

60. Begrepet om en “flerstemmig utstillingsmodell” knyttes av Ruth B. Phillips til en utstillingspraksis som synliggjør ulike aktørperspektiv og reflekterer over sin egen tilblivingsprosess. R. B. Phillips, “Introduction to ‘Community Collaboration in Exhibitions: Toward a Dialogic Paradigm’”, i L. Peers og A. Brown, *Museums and Source Communities*, London,

Routledge, 2003, s. 155–170. Phillips perspektiv tas opp og videreutvikles av Lonetree i *Decolonizing Museums*.

61. Phillips, “Introduction to ‘Community Collaboration in Exhibitions’”, 163–166; Lonetree, *Decolonizing Museums*, s. 36–41, 163–167. Det er naturligvis viktig å understreke at også slike museums “vi” er uensartet og foranderlig. Dersom mange aktører opplever at museet ikke lenger representerer dem vil museet risikere å miste sin relevans eller fremstå som representant for et nytt hegemoni.

Kapittel 4: Et unntak i en unntakstilstand: Harry Fett og “Finnmarksviddens kunst”

Harry Fetts “Finnmarksviddens kunst: John Andreas Savio” fra 1940 utgjør et viktig kapittel i norsk kunsthistorie sett med “samisk kunst” som innfallsvinkel.

Som det fremgikk i kapittel 2, ble samiske materiale ekskludert fra det dominerende norske historie- og identitetsbyggingsprosjektet fordi det forstyrret bildet av en homogen nasjonalkultur. Den nordlige delen av Norge, og særlig Finnmark, var med sin beliggenhet, sin befolkningssammensetning og sine kompliserte grensespørsmål i en spesiell posisjon. Assimileringspolitikken hadde hardnet til i mellomkrigstiden, samtidig som samiske kultur- og samfunnsspørsmål ikke var på agendaen for majoriteten av Norges befolkning.¹ Likevel var det i denne perioden det første forsøket på å skrive en samlet fremstilling av “samisk kunst” dukket opp i norsk kunsthistorie, publisert i landets eneste kunsthistoriske tidsskrift og skrevet av det som må ha vært Norges mest kjente kunsthistoriker i samtiden.

Fett hadde grunnlagt *Kunst og Kultur* sammen med arkeologen Håkon Shetelig (1877–1955) cirka 30 år tidligere og var riksantikvar fra 1913 til 1946. Han var Norsk Folkemuseums første amanuensis i oppbygningsperioden under Hans Aal fra 1901 til 1911, før han overtok ledelsen av familiebedriften Eduard Fett & Co med Høyenhall Fabrikker på Bryn i Aker. I resten av sitt yrkesliv kombinerte han funksjonene som fabrikkeier og kunsthistoriker med bredt nedslagsfelt, og spilte en aktiv rolle som samfunnsdebattant og kunstsamler.

I tillegg til å gjøre en nærlesning av “Finnmarksviddens kunst”, undersøker jeg i dette kapittelet noen av omstendighetene rundt artikkelen og ser den i lys av Fetts samfunnsposisjon, hans faglige perspektiv og øvrige forfatterskap. Ved å gå i dialog med teksteksterne forhold

Hvordan referere:

Grini, M. 2021. *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Pp. 125–168. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bbm.d>. Lisens: CC BY-NC

kommer det også frem tekstinterne anliggender som tidligere ikke har fått mye oppmerksomhet.

Biografisk bakgrunn og øvrig forfatterskap

Fett disputerte for doktorgraden i kunsthistorie ved Det Kongelige Frederiks Universitet i Kristiania i 1908 med en avhandling om *Billedhuggerkunsten i Norge under Sverre-ætten*.² I dette og andre arbeid var han opptatt av utviklingen av kulturuttrykk på tvers av tidsperioder og nasjonale territorium, noe som stod i motsetning til den dominerende tradisjonen i norsk kunst- og historieskrivning. Kunsthistorieutdanningen i Norge var ennå mangelfull, men gjennom fire semestre i Tyskland og Italia ble Fett introdusert for nyere kunsthistoriske metoder. Han studerte blant annet under Willhelm Vöge (1868–1952) i Strasbourg og Heinrich Wölfflin i Berlin, noe som gjorde at han returnerte til Norge med en særegen akademisk bakgrunn.³ I avhandlingen og i senere arbeider ble de nyutviklede stilanalytiske metodene prøvd ut på materiale som ikke tidligere hadde vært gjenstand for kunsthistorisk forskning: “Det var en utbredt oppfatning at det ikke kunne være noen grunn til å ta disse medtatte krusifikser, madonnaer, helgenbilder og malerier alvorlig som kunst”, skriver kunsthistoriker og direktør ved Norsk Folkemuseum, Reidar Kjellberg (1904–1978).⁴ Selv sa Fett at han ville vekk fra “husmannsånden i nordmenns selvforståelse”, han ville vise at kirkene i Norge inneholdt artefakter kunne betraktes som “høytstående kunst”, og fortjente en plass i europeisk kunsthistorie, så vel som i norsk kunsthistorie.⁵

Titler som *Fra Athen til Trangvik: Klassiske indtrykk*, kan illustrere tilnærming og skrivestil. I denne essaysamlingen beveger Fett seg fra diskusjoner av tankegods fra Platon og Gorgias, via Rafaels brev og tegninger, til diskusjon av renessanseplastisitet og Andrea Palladio, før han stanser ved en albertavle av nederlenderen Pieter Aertsen i Andebu kirke. Deretter diskuteres “det klassiske” i fransk arkitektur, skulptur og maleri, før han igjen ender opp i provinsen, i Norge, representert ved den fiktive plassen “Trangvik.”⁶ Eksemplene hentes fra sørlandsbyer som Risør, innlandssteder som Lom, og større byer som Trondheim eller Bergen, symbolsk satt sammen til ett sted. “Gamle nordlandsanlæg” nevnes, men Fett innrømmer at dette er noe han kjenner lite til.⁷ I “Trangvik” fantes særpreg og skjønnhet som ikke nødvendigvis viste seg i det storslagne og monumentale. Det lokale uttrykket hadde oppstått i dialog med internasjonal kultur, ikke som følge av provinsiell

isolasjon, og kunne gjerne blomstre via kongens embedsmenn fra København eller handelsmenn fra hansatidens Tyskland. Det var altså ikke bare “gammel bondekultur” Fett ivret for å bevare. Rester fra enevoldstiden som viste seg i bergverksbyer som Kongsberg og Røros, anlagt etter danskekongens beordringer på 1600-tallet, eller i anlegg som Christiansverk, det kongelige danske saltverket oppført ved Tønsberg på 1700-tallet, var vel så viktig. Det var nettopp de krysskulturelle aspektene ved slike anlegg som gjorde dem bevaringsverdige, mente han.⁸

Et slikt syn på Norges historiske og materielle kultur brøt med herskende trender i deler av hans samtid. Han opponerte mot det dominerende synet skrevet over gullaldermytens lest. Der vikingtid og middelalder representerte en nasjonal glanstid, i forkant av det som ble grepet som dansk undertrykking og “firehundreårig natt”, før “norsk kultur” atter en gang kunne blomstre med frigjøring og egen grunnlov etter 1814.⁹ Fetts fortellingsmønster er ikke “et drama i tre separate akter”, skriver hans biograf, kunsthistoriker Kristin Bliksrud Aavitsland, men “et uavbrutt epos om kulturmøter.”¹⁰ Også *Fra Athen til Trangvik* avspeiler en fortelling som fokuserer på kontinuitet istedenfor brudd og et syn på kulturmøter som kryssfertiliserende istedenfor ødeleggende. Fett velger å se på det “frugtbringende” ved dansk innflytelse, istedenfor som “et sørgelig nasjonalt degenerationstegn.”¹¹ Som Aavitsland påpeker, synes Fetts nasjonsbegrep å være fjernt fra det nasjonalromantiske herderske begrep som stod sterkt blant mange norske akademikere i hans samtid. Altså ideen beskrevet i kapittel 2 om at en vedvarende folkekarakter hadde slumret i folket under dansk undertrykking, og hadde funnet sitt mest autentiske uttrykk i en bondestand som hadde maktet å bevare sin frihet, og delvis også sitt språk, under dansk enestyre. Denne tankegangen viser seg i kunsthistorien for eksempel gjennom Dietrichson og Aubert sine diskusjoner om hvorvidt bøndernes rosemalingstradisjoner uttrykte en særegen “norsk måte å arbeide med penselen på” eller om det bare var “forgrovet tysk rokokko.”¹² For Fett var slike distinksjoner mindre viktige, ettersom han mente at Norges historie var “en lang fortelling om markedsplasser, møteplasser, skapende virksomhet og forvaltning av landets ressurser.”¹³ Dermed kunne han undersøke albertavler og prekestoler, så vel som det han kalte norsk folkekunst, uten å bekymre seg for om det ga uttrykk for noe “nasjonalt” eller “fremmed”, det kunne være begge deler på samme tid. Heller enn å virke skadelig for noe autentisk og opprinnelig kunne kunnskap og ideer fra “fremmede folk” som kom til landet virke vitaliserende.¹⁴ Harry Fett, som var sønn av den tyske gründeren Eduard Fett

og svenske Ester Fischer, forfektet et nasjonsbegrep som så “fedreland” som det stedet der en har utført en innsats, snarere enn av hvem man var født.

Fett omtales gjerne som den som introduserte termen “folkekunst” i Norge, med en artikkel fra 1902 om “blomstermesteren” som arbeidet i Gudbrandsdalen på slutten 1700-tallet.¹⁵ Men som kunsthistoriker Dag Sveen har påpekt gjorde Andreas Aubert bruk av begrepet allerede i 1896, da han beskrev Gerhard Munthes kunst som stemt “efter folkekunstens utprægede farve-instinkt.”¹⁶ Sveen påpeker at også Johan Bøgh (1848–1933), direktør for Vestlandske Kunstindustrimuseum, brukte begrepet i *Om husflid: Dens art og betydning*, publisert i 1897.¹⁷ Bøgh forsøkte her å gi en definisjon basert på Riegls lansering av termen i *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, som hadde utkommet i 1894.¹⁸ Hos Fett får imidlertid Riegls teorier og begrep en grundigere diskusjon og en bredere kunsthistorisk anvendelse.

I en artikkel fra 1944 vender Fett tilbake til det han kaller sin “første vitenskapelige kjærlighet”, folkekunsten, og påpeker at det fortsatt ligger et uutforsket område her.¹⁹ Han synes ikke at “selve folkekunstens vesen enno rent teoretisk er søkt kartlagt slik tidskunsten allerede forlenget har oppnådd med den inngående behandling av de forskjellige epoker, faser og grupper.”²⁰ Denne kunsten må nemlig studeres på andre premisser enn de som er utvunnet for det han omtaler som “tidskunst.” Det gir ikke mening å risse opp folkekunsten etter etablerte skjema. Folkekunsten kan “tilrane seg en sentral stilarts begreper og motiver”, men “overfører den til periferiens kunstvilje, som ofte river det sentrale kunstbildet i stykker” og “det skapes nye sentra ute i periferien.”²¹ Det blir dermed skapt noe nytt og eget, som ikke kan gripes med begrepene utviklet for tidskunsten. Det er en ornamentale kunst som ikke streber etter imitasjonsmessig likhet, men følger en annen vilje enn akademikunsten – knyttet til andre stillover som må forsøkes avdekkes på egne premisser, mener Fett: “Folkekunst er nemlig ikke epokekunst, den har andre stillover, annen kunstvilje, andre dynamiske krefter i virksomhet. Den er både tidløs og tidspreget.”²²

I denne sammenhengen griper Fett igjen til Rigel og hans begrep om kunstvilje. Han identifiserer tre viljer som han mener opptrer samtidig og iblant innfiltret i hverandre, og som det ikke gir mening å fremstille via lineær og kronologisk ordnet tid. Når man behandler folkekunsten blir man oppmerksom på “arkaiske krefter som her finnes overalt”, skriver han, “like opp til vår tid” finnes “kulturblokker som ligger igjen og forstyrrer epokeforskningen.”²³ Den “arkaiske kunstvilje” kjennetegnes ved

“den primitive opprinnelige glede over det dekorative” og gir seg utslag i for eksempel bruken av geometriske former.²⁴ Folkekunsten er imidlertid også “et reservoar for tidskunstens alle forskjellige stilarter, hvorfra der stadig bryter fram en kunstnerisk strålekraft, snart av lokalt, snart av helt individuelt preg.”²⁵ Mens “de arkaiske trekk” gir “folkekunsten noe av adel og stamtre [...]” gir “den stilforbindende kunstvilje den et eiendommelig liv midt i en tidsalders strømminger.”²⁶ Rosemalingen tilhører den “stilforbindende kunstviljen” mener Fett og han spekulerer på om ikke “blomsterfloraen i kunsten egentlig stammer fra Orientens tekstiler og derfra er kommet inn i tidskunsten.”²⁷ Fett ser her ut til å skrive utfra et nærmest diffusjonistisk kulturteoretisk rammeverk.

Videre beskriver Fett hvordan folkekunsten tar opp i seg tidskunstens motiver: “De blir arbeidet med og stelt med på folkekunstens egen manér, slik man gjorde ute i periferien, velvillig, men ikke særlig imponert over hva no kunsten til stadighet fant på inne i sentrum.”²⁸ Det er denne “mangel på ærbødighet like ovenfor tidskunsten” som gir utslag i en “stilsprengende kunstvilje”, der “det gamle stilbilde” kan “bli helt surrealistisk bombet.”²⁹ Han sammenligner kunstviljene med ulike språk: “det arkaiske om man vil som et gammelt dekorativt urspråk, det stilforbindende som et slags bondelatin” og “det stilsprengende, nærmest et slags bygde-esperanto eller bygde-volapük.”³⁰ Folkekunsten er “utpreget lokal”, samtidig som den er “allmennmenneskelig og overnasjonal.”³¹ Fett påpeker at betydningen av å være

klar over den européiske, også utenomeuropéiske folkekunsts *allmennmenneskelige enhet*. Man kan gjerne jage opp lokale eiendommeligheter, forutsatt at man alltid har felleskapet for øyet og ikke i utrengsmål lager nasjonale eller territoriale grenser.³²

Dette er et sentralt punkt for Fett: “Dette fellesmenneskelige i folkekunsten slår en foran teppevevninger fra Sardinia, bøhmiske skap, til islandsk treskjæring.”³³ Han forteller om et besøk hos Tyrkias riksantikvar og beskriver “en slags tyrkisk eller orientalsk rosemaling ikke ulik vår egen. Underlig er igjen stilartenes folkevandringer, fargefølelsen og folkekunstens felleskap.”³⁴

At rosemalingen skulle demonstrere en helt særegen “norsk fargefølelse”, slik Aubert mente, virker som en fjern tanke for Fett. Han unnskylder seg retorisk, og sier han håper han “ikke ved disse troskyldige betraktninger” har krenket noen, slik han i satiriske vendinger beskriver at han engang rystet en eldre funksjonær ved det Nordiska Museet “i sin hazeliske gudstro”, ved å antyde at “det svenska smörgåsbordet”

stammet fra Russland og var innført av hjemvendte karolinere: “Det var helligbrøde å anta at ikke det svenska smörgåsbordet var urnasjonalt, sprunget fram av svenska hjärtats djup engång. Smörgåsbord som folkeornamentikk hadde sitt urhjem i Dalarne.”³⁵

Fetts oppgjør med nasjonalistisk tankegods kan også ses lys av at teksten er skrevet i 1944, altså under den andre verdenskrigs herjinger. Han spår et fremtidig oppgjør med tanker om “det urnasjonale [...]”. Oppgjøret med atskillig av det 19. århundres nasjonalisme, som har tynget det 20. århundre, kommer nok generasjonene etter de to verdenskrigene å besørge.”³⁶ Samtidig virker understrekingen av transkulturelle aspekt å være en gjennomgående tendens ved hele forfatterskapet, uavhengig av krigssituasjonen. Et såkalt klassisk, humanistisk menneskesyn gir seg til syne i det meste han skriver, og forsterkes av andre verdenskrig. Fetts oppgjør samsvarer med tankegods som ble dominerende i etterkrigstiden. Fremstillinger der understreking av fellesmenneskelige aspekt stadig går igjen, for eksempel gjennom omtaler av menneskeheten som “en stor familie” og kunsten som “universelt språk.”³⁷ Fett advarer mot at “kunsten med røtter i bygdene” for all del ikke må bli “sjåvinisme eller lokal isolering”, for “sjåvinisme er fiende av virkelig kunst og virkelig vitenskap.”³⁸ Han ser i folkekunsten, til tross for dens stedegenhet, “noe overnasjonalt med en sterk og utpreget kunstvilje, som tidskunsten nok imellom har mistet kontakten med.”³⁹ Fett konnoterer en forestilling som har preget mye av kunsthistorien og som viser seg for eksempel hos kunstnere som Paul Gauguin (1848–1903) og Pablo Picasso (1881–1973). En tankegang om at en fellesmenneskelig og opprinnelig kunstnerisk “urkilde” er bevart i noen samfunn eller individ, men som voksne, “moderne” mennesker via sin utdanning og “sivilisasjon” har mistet kontakt med. I relasjon til dette kommer forestillinger om at slike kilder kan gjenfinnes ved å reise utenfor “sivilisasjonen”, eller ved å oppsøke folkemuseer eller etnografiske museer.⁴⁰

Fett opponerte mot den ensidige dyrkingen av folkekunsten og troen på “folket” som bærere av en særegen nasjonal signatur: “Det var romantikken som oppdaget folkekunsten. Folket var primitivt og edelt, i motsetning til overklassen. Det var den som ga uttrykk for rasens geni, dens signatur.”⁴¹ Med sin universalistisk-humanistiske innstilling hadde han ikke troen på den nasjonalromantiske versjonen av denne fortellingen, der man mente å finne noe partikulært og essensielt for hver nasjonalitet bevart i “folket.” Han delte likevel ideen om en viss forskjell på folk. Noe som viste seg gjennom oppfatningen om at enkelte mennesker

stod i tettere forbindelse med en grunnleggende kunstvilje enn andre, det han kalte “periferiens kunstvilje.” Men han fremstilte dette mer som uttrykk for noe fundamentalt allmennmenneskelig, som var tilslørt av den moderne livsstilen i noen samfunn, enn som nasjonale karakteristika. Fra folkekunsten kunne man

ikke bare få meget verdifulle direktiver for kunsten i sin store alminnelighet, fordi det er så mange forbindelser mellom kunstens sentrum og kunstens periferi, men også for alminnelig menneskekunnskap fordi der i selve sinnet er så mange arkaiske, stilforbindene og stilsprengende krefter.⁴²

Fett finner altså uttrykk for bestemte stilviljer i folkekunsten. Disse mener han ligger som konstante understrømmer i menneskesinnet og kan avleses i kunst til ulike tider og fra ulike steder, uten at den følger en etablert utviklingslogikk.

Tidligere hadde han fremmet tanken om “fire stilkulturer”, skildret i essaysamlingen *Mumier og sfinks*.⁴³ Den var formet som en slags reiseskildring fra Egypt, men med mer allmenne kulturfilosofiske betraktninger. Stilkulturene navnga han med etablerte epokebetegnelser som “steinalderen”, “veidekulturen”, “bronsealderen” og “jernalderen.” Epokebetegnelse ble brukt som metaforer for mentaliteter han mente preget kulturene og som også ga utslag i visuelle stilkulturer. Mentalitetene kunne eksistere parallelt og tilhørte, slik Aavitsland fremstiller det, “ikke forgangne, avsluttede tidsperioder som evolusjonen hadde lagt bak seg.”⁴⁴ Med dette opponerte Fett mot “evolusjonsmodellen som grunnleggende historisk forklaringsmodell” mener hun, og trekker frem at han andre steder skrev at han “kunne ikke se at menneskeheten praktisk talt har utviklet sig.”⁴⁵ Hun påpeker at Fetts kulturanalyser kunne fremstå som alternativ til en samfunnsforståelse basert på evolusjonisme og raseteori, noe som gjorde seg stadig mer gjeldene utover i mellomkrigstiden.⁴⁶ Her finnes konservativ motstand mot samtidens retorikk om å danne et nytt samfunn grunnleggende annerledes enn det bestående. Noe som kom til uttrykk både på høyre- og venstresiden i politikken, basert på en forestilling om at samfunnet måtte renses for dårlig elementer for deretter å gjenoppstå som noe annet og bedre enn det hadde vært. Flere av hans tekster kan ses som en del av en “nøytral aktivisme” som Fett i stadig større grad agiterte for utover i mellomkrigstiden og fortsatte under den tyske okkupasjonen.⁴⁷

Også *Kunst og Kultur* hvilte på tanker om å appellere til “de skapende og tradisjonsbevarende krefter i et folk” for å dempe krefter som ville “forsere frem et kronisk stridssinnelag” ved “mest mulig å

isolere de ulike samfunnsleire fra hverandre.”⁴⁸ Fett og Sheteligs tidsskrift skulle være forenende og allmenndannende. Kunsten kunne være motgiften mot oppsplitting og krigshissing: “Nettopp kunsten som den store, alment formende, alment dannende makt.”⁴⁹ Kunstnerisk fantasi forener alle, forfektet Fett i tråd med sitt universalistiske menneskesyn: “Den finnes hos arbeideren som industrileggeren, hos snekkeren, gullsmeden, rørleggeren, som hos billedhuggeren og maleren. Det gjaldt å appellere til kunstneren i mennesket.”⁵⁰ Slik resonerte han i alle fall i sine memoarer i tiden etter andre verdenskrig, da han så tilbake på tidsskriftets utgivelser.

Tilbake til 1910 og grunnleggingen av tidsskriftet, før erfaringene fra de to verdenskrigene, er ikke påpekinger av kunstens krigsdempende potensiale like fremtredende. Det er likevel tydelig at Fett og Shetelig helt fra begynnelsen så på *Kunst og Kultur* som et allmenndannende prosjekt og ikke utelukkende som et spesialisert fagtidsskrift, selv om det aldri fikk den brede sirkulasjonen de ønsket seg. Magasinet forble først og fremst en del av en akademisk eller borgerskapelig offentlighet, i alle fall under Fetts redaktørtid, som varte helt frem til hans død i 1962.⁵¹

Selv om tidsskriftet gjennomgående presenteres som et prosjekt i nasjonsbyggingens tjeneste, er det utvidelsen av hva det nasjonale kan omfatte som er redaktørenes hovedmål. “Vi skal pinadø reformere Norge”, skrev Fett til Shetelig i 1911.⁵² De ville presentere en alternativ fortelling om Norges fortid som nyanserte den dominerende dyrkingen den norske bondestanden. Dette skulle gjøres ved å ta opp andre tema og peke på andre forbindelseslinjer enn det som dominerte fortellingen. Fett følte det som “et litet [sic] nydyrket jordstykke er lagt til vort store, kjære hovedbøle” med hvert eneste nye hefte av *Kunst og Kultur*, skrev han til Shetelig i 1922.⁵³ Det er grunn til å tro at han også så den senere artikkelen om “Finnmarksviddens kunst” som et slikt nybrottsarbeid.

Finnmarksviddens kunst

Første utgave av “Finnmarksviddens kunst” ble publisert i desember i 1940, i det fjerde og siste hefte av *Kunst og Kultur* dette året. En reklameannonse for utgivelsen i *Aftenposten* 28. desember 1940, med John Savios tresnitt med tittelen *Same* som illustrasjon, viser at denne artikkelen ble særlig fremhevet. Heftet inneholdt, i tillegg til “Finnmarksviddens kunst”, to større artikler, to petitartikler, og én kronikk.⁵⁴

Fett innleder med å bekjenne at han “imellem” føler det som om “Norge ennu ikke er opdaget, i hvert fall ikke riktig. Ikke bare på det



Fig. 13. Fra Johannes Schefferus, *Lapponia*, 1673. Falt i det fri/Public Domain.

økonomiske området ligger gull i barer som ei er myntet ut. Det gjelder også Kunst og Kultur.”⁵⁵ Når det er Harry Fett, Norges riksantikvar, kjent kunsthistoriker og dessuten tidsskriftets redaktør som bekjenner dette, bør også leseren føle seg truffet. Om ikke Fett kjenner landsdelenes kunst og kultur, hva med leseren? “Kjenner vi egentlig trøndernes, bergensernes, stavangernes kunst og disse landsdelers tolkere”, spør han retorisk. Slik forstår leseren straks at det er viktig stoff som skal legges frem, og dessuten at det er nytt arbeid i kunsthistorisk sammenheng. Nord og sør, Sørlandet og Finnmark, blir “de to vektskåler som holder dette fantastiske rike i en slags balanse.”⁵⁶

Hvordan finne frem til dette nye materiale? Og hvordan ordne og fremstille det? Artikkelen nærmer seg “Finnmarksviddens kunst” fra tre perspektiv, som kan oppsummeres slik: 1) utenifrasynet på Finnmark og samisk kultur, 2) “samenes syn på sig selv og sitt liv”, og 3) presentasjon av den samtidige samiske kunstneren, John Savio.

Den første delen fokuserer på “Finnmark” som motivkrets hos kunstnere og andre reisende til landsdelen: “For den européiske bevissthet” er det nemlig denne landsdelen som stiger aller først frem “når Norges konturer skimtes.”⁵⁷ Dermed er det hit “den forfinede Mediceer-pave Leo X” ser – der han sitter “midt i renessansens Rom mens Rafael malte sine Stanzer og Michelangelo sitt Sixtinske Kapell” – mens erkebiskop Erik Walkendorf (ca. 1465 – ca. 1522) skildrer for ham “dette ytterste Thule.”⁵⁸ Dette er en skriftlig beskrivelse av Finnmark, forfattet

som et brev fra erkebiskopen i Nidaros (Trondheim) til pave Leo X (1475–1521), men Fett beveger seg snart over til de første visuelle fremstillinger av Finnmark og samiske forhold. Utlegningen over “de europeiske kulturfolks syn på Finnmark” strekker seg over ti sider, og her fremkommer mye billedmateriale som for første gang blir behandlet som kunsthistorisk stoff.

Denne delen av teksten er kronologisk ordnet og vi møter først illustrasjonen “Lappenes jaktferder. Kvinner deltar i jakten”, hentet fra Olaus Magnus (1490–1557) sin bok over de nordiske folkene historie, *Historia de gentibus septentrionalibus*, utgitt i Roma i 1555: “Den gamle biskop har sikkert selv tegnet tresnittene, som så er blitt skåret i Rom”, tenker Fett.⁵⁹ Blant bokens billedliggjøring av livet i Norden er også de “første kunstneriske fremstillinger av lappenes liv.”⁶⁰ Fett fortsetter å beskrive fremstillinger laget av ikke-profesjonelle tegnere, dominerende i 1500–1700-tallets visualisering av samiske forhold, men uoppdaget av kunsthistoriefaget. Han fremhever Johannes Schefferus (1621–1679) sitt arbeid *Lapponia* (1673) som, “tross en del pussigheter”, “atter og atter” skildrer reinsdyr i en “sober og rutinert kopperstikketeknikk.”⁶¹ Mens Francesco Negris (1623–1698) tegninger fra reisebeskrivelsen *Viaggio settentrionale* (1700), beskrives som ren fantasi: “Som fantasifull italiener har han sett palmelignende trær gro på Finnmarksvidda, mens hyggelige italienske småhus ligger oppe i åsen.”⁶²

“To nordmenn” har gitt viktige bidrag til den tidlige billedfremstillingen av livet i Finnmark, understreker Fett; amtmann Hans Lillienkiold (1650–1703), og prest og professor i samiske språk ved Seminarium lapponicum Fredericianum i Trondheim, Knud Leem (1697–1774). Ingen av dem profesjonelle tegnere, men begge med illustrasjoner fra tiden de hadde bodd i Finnmark i sine bøker. Om Lillienkiolds fremstilling skriver Fett: “Selvfølgelig er disse tegningene naive og troskyldig, men ut av bladene rulles nu allikevel op et interessant folkelivsbillede så vel oppe fra Finnmarksvidda som nede fra kystegnene fra slutten av det 17 århundre.”⁶³

Leems bok omtales som et “kunstnerisk eventyr” på grunn av de cirka hundre billedfremstillingene som ledsager *Beskrivelse over Finmarkens Lapper, deres Tungemaal, Levemaade og forrige Afgudsdyrkelse* (1767).⁶⁴ Dette materialet var aktualisert ved at Kristian Nissen nylig hadde lokalisert det man mente var de første utkastene til illustrasjonene i boken i Universitetsbiblioteket i Oslo.⁶⁵ I bokutgivelsen har Odvardt Helmut Von Lode (ca. 1726–1757), en kjent dansk kopperstikker, ført disse “enkle og primitive tegninger over i en mer almindelig



Fig. 14 og **Fig. 15.** Knud Leem, forberedende skisser fra manuskript til *Beskrivelse over Finmarkens Lapper, deres Tungemaal, Levemaade og forrige Afgudsdyrkelse*, 1767. (Ms.fol. 1485, Nasjonalbiblioteket, Oslo). Falt i det fri/Public Domain.

kobberstikkstil”, men “samtidig er det bevart så meget av en arktisk eventyrstil, som er Leems, at man her kan tale om et selvstendig preg.”⁶⁶ Fett er opptatt av det genuine og autentiske ved tegningene; altså at Leem hadde forsøkt å skildre natur og samfunn han selv hadde erfart. Derfor er det nettopp det urutinerte og ikke-profesjonelle ved tegningene som gjør dem verdifulle og originale for Fett. Leem skapte med dem en egen “troskyldig eventyrstil” med et “primitivt stilpreg” som Fett mener bryter gjennom “kobberstikkernes rutinerne rokkostemning.”⁶⁷

Med terminologien alluderer Fett til etablerte referanser i norsk kunsthistorie i samtiden. Begreper som “eventyrstil” og “sagastil” forbindes gjerne med den grafiske strekstil som for eksempel Erik Werenskiöld benytter i sine illustrasjoner av *Snorres Kongesagaer* (1896–1899), men også med hans arbeidsmetode i forbindelse med illustrasjonen til Asbjørnsen og Moes eventyrsamlinger (1879). Hans “feltstudier” blant samtidige bønder i Gudbrandsdalen bidro til at illustrasjonene ble tolket som selvpoplevde skildringer av det opprinnelige, norske bygdelivet.⁶⁸ Det er på et slikt grunnlag Fett avviser at den danske kunstneren Johannes Rach (1721–1783) var den egentlige opphavspersonen bak illustrasjonene i Leems bok:

det beste i dette polareventyr må skrive sig fra ham som oplevde hele den arktiske verden, kjente alle etnografiske detaljer og ivrig opptatt fortalte og skildret rensdyrliv, sneværet, ulven som kastet seg over hjorden, flokkene på vidda, lassokasting, pulkkjøring. [...] alt med det selvoplevdes preg i en troskyldig eventyrstil.⁶⁹

Etter hvert kommer profesjonelle kunstnere på banen også i Finnmark, som tidligere nevnte Johannes Flintoe, og Peder Balke (1804–1887), samt kunstnerne som var med på den franskfinsierte ekspedisjonen med korvetten *La Recherche* til Skandinavia, Svalbard, Færøyene og Island i 1838–1840-årene, “like meget en kunstekspedisjon som en vitenskapelig”, konkluderer Fett.⁷⁰

Det er altså skildringer gjort av folk som kommer til Finnmark, men som Fett ikke regner som “Finnmarksviddens folk” som illustrerer denne delen av teksten. I en utgave av artikkelen fra 1955 understrekes dette skillet ved at han gir han den første delen overskriften “Gamle samebilder”, mens den neste delen som tar for seg “samenes syn på sig selv og sitt eget liv”, omtales som “Samekultur.”⁷¹ Her tar Fett for seg det han mener er “et kapittel for sig i menneskehetens kunstmyte, en Finnmarksviddens egen levende kunst, om man vil.”⁷² Men den omfatter ikke bare Finnmarksviddens “egen kunst” eller det Fett også kaller “samenes kunst”, konteksten her er større, den strekker seg forbi det Finnmark, Norge og Europa som Fett foreløpig har forholdt seg til:⁷³

Denne kunst går på sitt vis inn i en større gruppe, nemlig i de folkestammers kunst som lever langs Sibirs, Nord-Amerikas og Grønlands store vidder op mot polhavet, går inn i en Nordpolkalottens kulturkrets om man vil, sammen med eskimoene og samojedenes.⁷⁴

Fett regner altså ikke “samenes kunst” som identisk med “norsk kunst.” Den er riktignok en del av norsk kunsthistorie, men samtidig “et kapittel for seg.” Kunsten her er en del av “Nordpolkalottens kulturkrets”, eller det som gjerne kalles Arktis eller “det sirkumpolare området” med dagens begrepsapparat. Rammer som den øvrige kunsten i Norge sjelden settes i. Ikke bare tilhører denne kunsten en annen geografi. Fett skiller den ut som representant for en egen kategori kunst, for “moderne paleolittkunst” som han mener finnes “forskjellige steder på vår klode” i samtiden.⁷⁵ Han setter altså “samisk kunst” inn i en global sammenheng som del av en verdensomspennende “paleolittisk kunst.” Dette og lignende begrep var særlig i bruk blant etnografer for å beskrive gjenstander som ikke var laget som “kunst” i europeisk eller “vestlig” forstand i samfunnene de studerte, men denne bruken var i ferd

med å etableres også i kunstverden og kunsthistorien i Fetts samtid.⁷⁶ Den populære boken *Primitive Art* av Leonhard Adam (1910–1960) utkom i Penguins Pelican-serie i 1940, altså samme år som Fetts artikkel.⁷⁷ Dette er et av de første forsøkene på alminneliggjøre begrepet og å sette det inn i en kunsthistorisk sammenheng, noe jeg vender tilbake til i kapittel 6.

Fett bruker aldri begrepet “primitiv kunst”, men det er tydelig at han med sitt begrep om “paleolittisk kunst” henviser til noe av det samme; materiale fra fjern fortid når det gjelder det som regnes som europeisk kultur og materiale fra samtiden når det gjelder steder utenfor denne “kulturkretsen” og utenfor andre områder som betraktes som “sivilisasjoner”, som India eller Kina. Til begrepet kom også noen ganger materiale laget av barn og psykisk syke, som ble ansett å være i nærmere kontakt med et opprinnelig instinkt- og følelsesregister. I forbindelse med “paleolittisk kunst” i “Finnmarksviddens kunst”, skriver han:

Vi oplever hver dag i menneskers sinn som i vårt kulturliv, vår klodes forhistorie i dens ofte gripende maktfylde, veidekultur som stenalder, jernalder som bronsealder. Denne vår evne til å gjenopleve årtusner er viktig nok når det gjelder å forklare menneskets særstilling i kosmos. I kunsten møter vi dette i smått som stort, i barnetegninger som i veidefolkets stenristninger i vårt land, ja også i syke sinns kunst.⁷⁸

Dette kan relateres til passasjer i teksten om folkekunst, der Fett finner “kulturblokker som ligger igjen, og som ved sin stabilitet forvirrer epokeforskningen.”⁷⁹ Kunst som ikke kan innordnes “tidskunstens” utviklingsskjema, men som følger sin egen kunstvilje. Bolken står også i relasjon til den essayistiske delen av forfatterskapet, der begreper som “stenalder”, “bronsealder”, “veidekultur” og “jernalder” benyttes som metaforer for stadig tilbakevendende mentaliteter som viser seg gjennom materielle stilkulturer og ikke som “forgangne, avsluttede tidsperioder som evolusjonen hadde lagt bak seg.”⁸⁰ Ser Fett også det han kaller “levende paleolittisk kunst” som noe som “ligger igjen og forvirrer epokeforskningen”, på samme vis som i folkekunsten? Han mener i alle fall at heller ikke denne kunsten kan gripes med “epokeforskningens” begreper og utviklingslogikk, og at den må forståes på andre premisser. I teksten om “folkekunst” fra 1944 skriver han at “folkekunst” og “paleolittisk kunst” ikke må forveksles. Den sistnevnte gruppen tilhører “de avsondrede arkeologiske grupper som bygger utfra egne forutsetninger”, men de har det til felles at:

Begge er periferiske kunstgrupper, dvs. grupper som arbeider fjernt fra de kunstneriske sentra. Dette skaper en egenartet kunstnerisk formvilje, som etter min mening ikke er tilstrekkelig undersøkt og etterforsket nettopp ut fra dette bestemte kunstneriske synspunkt.⁸¹

I tråd med sin samtids oppfatning av “primitive kulturer”, trekker han paralleller til det han anser å være rester av en stadig nærværende “steinalder”, som her ikke utelukkende er en metafor; når Fett skriver “levende paleolittisk kunst” synes han bokstavelig talt å mene “kunst som utøves i dag som for ti tusen år siden.”⁸² Slike tilfeller av etnografisk presens, som det er mange av i Fetts fremstilling, er grundig beskrevet og kritisert i Eli Høydalsnes’ viktige diskusjon, som jeg kommer tilbake til senere i kapittelet.

Fortidens “paleolittiske kunst” og samtidens “levende paleolittiske kunst”, deler motivkrets og stil, mener Fett, og trekker frem at “etnografer har skildret forskjellige deler av denne kunstutfoldelse”, og nå mener han vel at kunsthistorikerne bør komme sterkere på banen.⁸³ “For vår kulturkrets’ vedkommende forekommer det mig at Hans Himmelhebers skildring av Alaska-eskimoenes moderne paleolittkunst og kunstnere er av stor interesse”, skriver Fett.⁸⁴ Antropologen Hans Himmelheber (1907–2003) hadde bodd ti måneder i Alaska og hadde i 1938 utgitt boken *Eskimokünstler: Teilergebnis einer ethnographischen Expedition in Alaska von Juni 1936 bis April 1937*, og det er denne Fett forholder seg til.⁸⁵ Himmelheber roses i 1994 av kunsthistorikeren George Swinton (1906–2002), i forbindelse med en nyutgivelse av boken i engelsk oversettelse, for ikke å generalisere i sin fremstilling av “eskimokunst”; “he simply intended his book to be a description of his fieldwork in the two areas he visited; the Kuskokwim River region and Nunivak Island.”⁸⁶

Fett forholder seg imidlertid ikke like stedsspesifikt og baserer heller ikke sine observasjoner på eget feltarbeid. Med utgangspunkt i Himmelheber sammenligner han på tvers av kulturelle kontekster mellom “eskimopaleolittikum” og “lappenes paleolittikum”, og finner dyremotivet å prege begge.⁸⁷ Han finner også en felles stil, som i begge tilfeller knytter an til fortiden. “Kunstneren Gusmas stil” sies å minne “om de prehistoriske hulebilleder”, mens Fett i det samiske materialet trekker veksler på noen papirkniver han har kjøpt i Tromsø, og som han synes har “paleolittiske ristninger i stilen fra tusen år tilbake.”⁸⁸ Han trekker også frem noen papirklipp, “klippet av en åtteårs samegutt i Neiden”, her finner han den samme dyktigheten i å gjengi dyrets bevegelser som hos “eskimokunstneren”, som ikke engang trenger å se

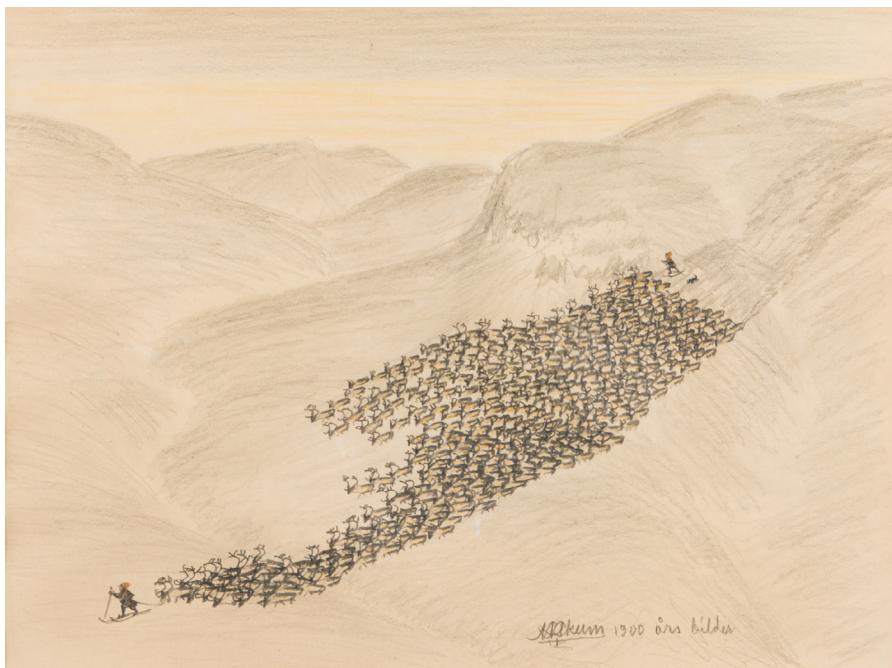


Fig. 16. Nils Nilsson Skum, *1900års bilder*. Foto: Bukowski. CC BY-NC-ND.

på motivet han fremstiller, samværet med dyrene gjør at han kjenner dets vesen så godt at han har “[a]lt i hodet.”⁸⁹ Her er kunsten en del av dagliglivet, alt er kunst, hele levesettet er kunst. Det er “ingen spesialisering” og “ingen trang til å studere [...] eller bringe sine kunnskaper inn i faste former.”⁹⁰ En slik medfødt kunstbegavelse har vært utbredt også blant “de norske samer”, mener Fett, og trekker frem Johan Turi, “samefolkets patriark”, og “den bekjente stortingsmann Isak Saba.”⁹¹ Her fremheves også Nils Nilsson Skum, som var født i Kautokeino, “men slo sig ned i svensk Lappland.” Skum betegnes som “renhjordens store skildrer ut fra et moderne paleolittisk kunstsyn”, han fremstiller reinflokken som “ett enda stort levande väsen som vädrar vår”, skildret av en mann som “med hele sitt sinn er knyttet til denne livsform” og med “en mørk gamle” som atelier.⁹²

I artikkelens tredje del er tiden kommet for å presentere kunstneren hvis navn preger artikkelens undertittel, John Andreas Savio (1902–1938). I 1940-utgivelsen presenteres han som “Finnmarksviddens norske kunstner”, mens i 1955-versjonen introduseres han under overskriften “Samenes grafiker.”⁹³ Dette er et interessant skifte, fra vektlegging av Savio som “norsk kunster” til at hans samiske tilhørighet kommer først.

Denne delen starter med at Savios livshistorie trekkes opp i en nær fortellingsmodus der Fett omtaler kunstneren ved fornavn som John eller John Andreas: Johns far var Per Savio (1877–1905), berømt sydpolsfarer, og hans mor “den rike samejente” Else Strimp (1875–1905).⁹⁴ Hun døde av tuberkulose få år etter at John var født. Per omkom på havet to dager etter, da han var på vei til Vadsø for å skaffe kiste til sin kone. Vi får høre om Johns oppvekst hos besteforeldre i Bugøyfjord, om skolegangen nordpå og senere på Hartvig Nissens skole i Kristiania, før også John rammes av tuberkulose. Fett hevder at “efterat sykdommen var delvis overvunnet, gikk han på Kunst- og Håndverkskolen.”⁹⁵ Da bestefaren døde i 1920 var Savio en tid tilbake i Finnmark, opplyser Fett, han “levde en tid her oppe, også på vidda blant fjellsamene”, før han vendte tilbake til hovedstaden.⁹⁶ Nå fikk Savio flere betydningsfulle venner, blant annet “den amerikanske minister Mr. Biddle.”⁹⁷ Deretter opplyser Fett om flere reiser og gir en kort utstillingshistorikk, her nevnes utstillingen i Tromsø i 1932 og en utstilling i Paris i 1936. Fett hevder at Savio bodde i Paris i 1933–1934, og at han så dro tilbake noen år senere for å ha utstilling der.⁹⁸ Kunsten fra denne tiden omtales som “et kapittel for seg” i Savios kunstnerskap, “som nok også engang bør ses på”, enkelte av maleriene fra denne tiden viser “en underlig blanding av lappisk kunstfornemmelse innfiltret i parisiske kunstopplevelser.”⁹⁹

Men det er først og fremst Savios grafikk som interesserer Fett. Tresnittet skulle bli Savios fremste kunstneriske uttrykksmiddel. Dermed arbeidet han hovedsakelig i en teknikk som var den samme som da Olaus Magnus fikk sine tegninger skåret i tre i Roma på 1500-tallet, og med det kan Fett trekke linjene tilbake til artikkelens begynnelse; “i samme primitive teknikk som Olaus Magnus’ tresnitt” har Savios kunst “vokst frem til å bli noe mer enn kunstnerisk samisk etnografica.”¹⁰⁰ Også motivtradisjonen er noe den samme, som Olaus Magnus forteller Savio “i blad på blad” om “livet her oppe på Finnmarksvidda [...]. Rytmen i livet bestemmes av hjordens trivsel, hvad de forskjellige årstider krever. Finnes ikke beite går alt galt.”¹⁰¹ Men tilnærmingen er en annen, for Savio skildrer “ikke med turistens og den fremmedes øyne, men med rasens egne”, fastslår Fett.¹⁰² Perspektivet kommer innenifra: “Fra barnsben hadde han vært opptatt av renen, lekt med den, gått inn for den og tegnet den.”¹⁰³

Gjennom å trekke linjer til Edvard Munch (1863–1944), den mest kjente norske kunstneren i samtiden og ettertiden, understreker han Savios viktige posisjon. Det var “Munchs tilbakegripen på en primitiv tresnitts-teknikk og stil” som ga Savio inspirasjon og “mot til å utforme sitt eget samiske paleolittikum”, skriver Fett.¹⁰⁴ Men Savio har altså



Fig. 17. John Savio, *Okta/Alene*, mellom 1928 og 1934. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet. CC BY.

ikke bare risset i samme teknikk som Olaus Magnus og Munch, han har risset som generasjoner før ham har gjort i Finnmark, “en tusen-årig tradisjon lever igjen i hans tresnitt.”¹⁰⁵ Linjene trekkes dermed også til det Fett kalte “paleolittisk kunst.” Ristningskunsten i seg selv, men også motivkretsen ser Fett å gå igjen hos Savio. Hos Savio er det imidlertid ikke det kollektive, “hjorden som samlet enhet”, som fremstilles: “Savio fornemmer sterkere enkeltdyret. En ren står og ser utover fjellvidda. Okta heter bladet, alene.”¹⁰⁶ Fett lar dette bildet nærmest representere Savio, den individuelle kunstnerskikkelsen som går i fortroppen og viser vei for resten av kollektivet, samtidig som individualitet og kunstneriske spesialisering også kan knyttes opp mot fortellinger om modernitet og ny tid. Spennvidden i Savios kunst skapes av “møtet mellem paleolittikum og moderne tid.”¹⁰⁷

Fett skriver i samklang med sin samtids forestilling om at moderniteten kom til å innhente et tradisjonelt samisk levesett. Han trekker frem Lilian Bye (1906–1977) sin “vagre skildring av samefolket” og sikter nok til hennes bok, *Finner i Finnmark*, som utkom i 1939, etter “tre års vandring blant folket.”¹⁰⁸ Bye fremholder at det flere steder i Finnmark nå “var slutt på fjellfinnlivet” og peker på problemene som oppstår når det styres på en måte som går “rent mot samenes gamle vedtekter.”¹⁰⁹

Det var som “et helt folk” var “på vei mot armod og oppløsning.”¹¹⁰ Fett siterer denne setningen og ser i Savios fargetresnitt *Same*, “urtids-menneskets protest, et nødrops fra et døende paleolittikum.”¹¹¹ Også i Savios biografi finnes nød og kamp mot omgivelser og livsvilkår. Fett forteller om kunstneren som trosser bedrøvelige omstendigheter, kjemper sin kamp og følger sitt kall:

En tæringssyk samegutt med prehistoriens kunstneriske tradisjon levende i seg, selv tilhørende Finnmarksvidde-adelen, blev kastet inn i Oslos gater og hybelliv. Her levde han sitt liv, kjempet sin kamp i Oslos gater som i Svolvær og Tromsø.¹¹²

Fetts biografiske oppbygning er fortalt i tråd med noen av kunsthistoriebiografiens vante troper, der kunstnerens livshistorie fremføres som en tragedie, med kunstneren som et ensomt geni, plaget av fattigdom og sykdom, men som trosser dette, følger sitt indre kunstnerkall og oppnår virkelig anerkjennelse først etter sin død.¹¹³

Fett er Savios første kunsthistoriske biograf. Hvor henter han sine opplysninger fra? Savio virker å ha vært en kjent mann blant noen av Oslos kunstinteresserte i sin samtid.¹¹⁴ Presten Hans Nerhus som publiserte en biografi om Savio i 1982 forteller at Savio ofte kom innom ham “på sine salgstokter rundt om i hovedstaden” og at “Savio-tresnittene fantes både i rikfolks og fattigfolks hjem”, siden Savio av og til falbydde sine verk som følge av trang økonomi.¹¹⁵ Hans tresnitt, som gjerne var trykt på billig papir, var å finne i “hjemmene, forretningene og på kontorene” og ble ikke alltid tatt like godt vare på; de ble til og med benyttet til opptenning.¹¹⁶ Men noen få hadde begynt å samle på Savios arbeider og han hadde fått “flere formuende og hjelpsomme forbindelser”, skriver Nerhus.¹¹⁷ Savio skal ha blitt invitert til skipsrederfirmaer og til fabrikkere, og fikk en god kontakt i Utenriksdepartementets byråsjef Torgeir Siqveland. Han skal ha organisert en liten Savio-utstilling og introdusert Savio for en amerikansk diplomat og kunstsamler omtalt som Mr. Biddle. Fett kan med andre ord gjerne ha møtt Savio, selv uten å vanke med de fattige “sultekunstnerne” som Savio ellers befant seg med på Kaffistova i Rosenkrantzgate, eller i hospits- og hybelliv på Holbergs plass.¹¹⁸ Savio skal dessuten, i følge Nerhus, ha bodd en stund i språkprofessor Hjalmar Falk (1846–1923) sin villa “Folkebu” på Vettakollen og etter hvert blitt godt kjent med både Nasjonalgalleriets direktør Jens Thiis (1870–1942) og kunstneren Henrik Sørensen (1882–1962), som begge befant seg i Fetts nære omgangskrets.¹¹⁹

Om ikke Fett noen gang har snakket med Savio, har han uansett hatt en del avismateriale å orientere seg etter. Savio har opp gjennom årene

gjennomført intervju og fått sine utstillinger omtalt. I *Aftenpostens* aftenutgave 27. november 1935 har jeg funnet et lengre intervju, der det i begeistrede vendinger fortelles om “den stillfarende unge kunstner” som har slått seg ned “her sørpå.”¹²⁰ “100 procent same av fødsel og velkjent av alle mennesker i Nord-Norge. Hans avstamning forneker sig ikke – heller ikke han sin stamme.”¹²¹ Han var så populær under “Andréedagene på Tromsø” i 1930, at “mange av de 30 journalister fra 8–9 nasjoner” ville ha en prat med ham den gang.¹²² Savio forteller i intervjuet at han har bodd i Oslo en treårs tid til sammen og sier han ikke har gått på tegneskole, men at han har brukt mye av tiden i hovedstaden til å gå på utstillinger.¹²³ *Aftenpostens* utsendte skriver: “Vi blar i Savios bunker av tresnitt – mektige fjell, rendyr i kamp, lapper som kaster lasso, bikkjer som jager rendyr – Finnmarken toner frem for vårt indre blikk – mektig og vill”, og Savio forteller at han ikke har tegnet sørpå: “– Nei, det er ikke blitt noget. Intet frister her nede, motivene virker så småpirket mot de vi har nordpå [...]. Nei, fjellet tiltaler en sames fantasi – der er vi hjemme.”¹²⁴ Intervjueren, som ikke er oppgitt ved navn, vil vite mer om noen bilder med stillehavsmotiv, men som Savio forteller er ren fantasi. “Rensdyrene går igjen i deres tegninger”, kommenterer journalisten videre, og får vite at “de lever kloss på oss i Sør-Varanger – en trenger ikke å la dra langt etter dem.”¹²⁵ Savio forteller også at han “en sommer streifet rundt på vidden med fjellsamene og tre ganger har jeg været rundt Enare.”¹²⁶ De mange turistene som kommer til Tromsø er vel “liebhabere på Deres ting”, følger reporteren opp, men da svarer Savio

– Å nei, de skal helst ha noget riktig primitivt. En tysk maler på Tromsø lager Afrikakunst og det går riktig fint. Jeg får visst legge om jeg også. Turistene vil gjerne ha med sig hjem noget som gir inntrykk av at de riktig har været i utkanten av kloden.¹²⁷

På spørsmål om han ikke skal ha en utstilling i Oslo, svarer Savio at “jeg har laget 80 tegninger hittil og må helst ha 100 før det blir nogen, men det er min tanke.”¹²⁸ Avisen spår Savio “stor sukses”, men legger til, “han synes ikke å være så sikker selv.”¹²⁹

Avisen *Tromsø* hadde før dette hatt flere omtaler av Savios utstillinger ved Tromsø Kunstforening i 1930 og 1932. Historikeren Nils A. Ytreberg (1896–1987), som var formann i kunstforeningen, skrev for eksempel i *Tromsø-avisen* den 10. oktober 1930 at:

John Savio har sin styrke i de friske, kraftige tresnitt med motiver fra fjellfinnes liv. Man må forbauses over den sikkerhet hvormed her alle bevegelser

hos mennesker og dyr er gjengitt. Det er noe av den primitive finnekunsts instinktive sikkerhet, kombinert med et moderne menneskes smak og artist-teri, i disse arbeider.¹³⁰

Ytreberg sine formuleringer synes å klinge videre i noen av linjene i Fett sin artikkel, når Savios kunst oppfattes som en blanding av “primitivt instinkt” og “moderne kunst.”

Åtte år etter den første utstillingen i Tromsø kunstforening skulle den samme avisen skrive “De fleste vil huske den unge same John Savio [...]. Hans arbeider røpet en sterk og opprinnelig begavelse. Nu er han død i Oslo.”¹³¹ Flere andre aviser hadde også nekrologer i forbindelse med Savio død i 1938.¹³² Året etter, i 1939, ble det arrangert en minneutstilling for Savio i Kunstnerforbundet i Oslo. Utstillingen ble omtalt i *Kunst og Kultur* som “en utstilling som både virket eiendommelig og ga uttrykk for en særpreget kunstnerpersonlighet.”¹³³ Utstillingen besto av 76 tresnitt, 4 tegninger, 12 akvareller og et gipsmaleri, og skal ha blitt organisert av venner og bekjente for å samle penger til å reise en minnestein på Vestre gravlund, der Savio var lagt i en umerket grav.¹³⁴ Men følge Nerhus ble det bare solgt to tresnitt.¹³⁵

Nerhus skriver at han “titt besøkte” Fett og “hans store Savio-samling på Kristinelund.”¹³⁶ Om Fett har kjøpt verk direkte av Savio, om han først stiftet bekjentskap med hans verk på minneutstillingen i 1939, eller om han har kjøpt Savio-verk av andre selgere, er uvisst. Katalogen som ble laget i forbindelse med den store minneutstillingen over Savios kunstnerskap i Oslo Kunstforening i 1941 viser at noen av verkene som ble vist der var i Fetts eie. I sal én skal nitti tresnitt ha vært utstilt og blant eierne av disse listes Harry Fett opp. I sal to, som viste “malerier med mer”, skal *Parisermodell* og *Foran speilet* ha tilhørt Fett, og dessuten var fargetresnitt *Same*, vist i sal fire, i Fetts eie.¹³⁷ Fett skal ha vært en av pådriverne bak prosjektet, sammen med malerne Ola Abrahamsson og Arne Rockset. Katalogen inneholder en kortversjon av “Finnmarksviddens kunst”, basert på den delen av artikkelen fra *Kunst og Kultur* som omhandler Savio.¹³⁸ Utstillingen ble generelt godt mottatt, og det skal ha vært enorme besøkstall, men utstillerne fikk også kritikk for å være smittet av “Savio-feber.”¹³⁹ Maleren Finn Nielssen (1908–1962) skriver i *Dagbladet* i mars 1941 at “i sin varme begeistring og takknemmelighet” har “dr. HF – og sammen med ham utstillingsarrangørene, løpt helt løpsk” i sin presentasjon.¹⁴⁰ Utstillingen, som omfattet hele 415 verk, “sparer oss ikke for noe av Savios tilgjengelige produksjon”, alt er med, “fra blyantnotat, småplukk og ubehjelpelige ordinære tegneskoleakter [...] satt til priser man i dag ikke oppnår for

de beste slike småting av I.C. Dahl.”¹⁴¹ Nasjonalgalleriet kjøpte 25 av Savios tegninger og noen tresnitt i forbindelse med denne utstillingen.¹⁴²

Det er tydelig at Savio mellom minneutstillingen i 1939 og minneutstillingen i 1941 er blitt plassert i kunsthistorien og det er liten tvil om at Savio-resepsjonen skjød fart etter at en etablert og innflytelsesrik samler- og kunsthistoriker som Fett fikk øynene opp for ham. Som kunstsamler er det naturlig at han ønsket å skrive Savio frem, men det er også grunn til å anta at Fett hadde andre og mer prekære motiver for å publisere “Finnmarksviddens kunst” under okkupasjonstiden i 1940, siden han i senere utgivelser av artikkelen kaller den for “En skisse fra besettestiden.”¹⁴³

“Det var mørke og høst, men også varme over sinnet”

Overskriften er hentet fra de avsluttende tekstpassasjene i “Finnmarksviddens kunst”, og tonen er her mer optimistisk enn noen sider før, med varslene om “et urtidsmenneskets protest” mot “armod og oppløsning” og fortellingen om “en tæringssyk samegutt” som døde bare 36 år gammel. For “denne unge same” hadde likevel utøvet store gjerninger, “han fornemmet noe av den store naturs visdom i sitt blod og noe av fjelllets styrke har han gitt sin kunst. Det blev noe tidløst over denne kunst, en tusenårig tradisjon lever igjen i hans tresnitt.”¹⁴⁴ Savio hadde med andre ord fått utrettet mye i løpet av sin korte levetid. Kanskje fantes det, tross vanskelige tider, krig og okkupasjon, håp for fremtiden? Savio hadde “fornemmet de unge kvinner som skulle bære frem stammens nye friske skudd, han fornemmet sin unge venn stående mot fjellvidda. Det var mørke og høst, men også varme over sinnet.”¹⁴⁵ Var samisk kultur likevel ikke “døende”? Kunne kunsten vise frem samisk identitet og virke samlende og revitaliserende? Kunne samisk kultur utgjøre en selvsagt del av den norske nasjonalstatens kultur, uten å bortforklares eller skjules? Med sin kunst har Savio “forklart oss denne store delen av Norges rike” og “Finnmarksviddens folk har rykket oss nærmere”, skriver Fett.¹⁴⁶ Finnmark er altså ikke noe *terra nullius*, ikke ingenmannsland, men et område med en lang og rik kunsthistorie. Også her ligger det “gull i barer som ei er myntet ut”, også her er “et kapittel for sig” i kunsthistorien.¹⁴⁷

Men hvorfor trer denne oppgaven så tydelig frem for Fett i forbindelse med “besettestiden”? I 1955-utgaven av artikkelen skriver han at han hadde forfattet teksten med “engstelig blick inn i fremtiden.”¹⁴⁸ Hvorfor var det akkurat teksten om “Finnmarksviddens kunst” han skrev da Norge ble okkupert av tyskerne og som senere fremstår for

ham som en okkupasjonsfortelling, en undertittel han ikke gir noen av sine andre utgivelser? “Underlig er det at vi alle går omkring her i Norge, og fra øverst til nederst vet vi ikke noe om vårt lands skjebne”, noterte Fett i dagboken sin i juli 1940.¹⁴⁹ Fett forsøkte å fortsette sin “nøytrale aktivisme” under okkupasjonsårene. Lite av det han gjør i denne tiden virker upåvirket av de dramatiske hendelsene rundt ham, og som så ofte ellers i Fetts forfatterskap ligger det skjult polemikk i det han skriver.¹⁵⁰ Mye tyder på at “Finnmarksviddens kunst” også kan leses som et politisk innlegg i en tid da Norge og Finnmark var okkupert, en tid som samtidig var preget av en forestilling om at dette var en mindre verdifull del av Norge, slik at også indre strukturer kan sies å ha vært en del av trusselbildet. Forestillingen om at Finnmark var et ikke-kultivert, eller et udyrket, nærmest ubefolket område, ble en del av argumentasjonen for fornorskingspolitikken i nord, til denne argumentasjonen hørte fremstillingen av samene som et “kulturløst folk.”¹⁵¹

Fetts snedige retorikk dekker over selve “saksinnlegget”; å trekke Finnmark og samisk kultur tettere inn i det norske samholdet, paradoksalt nok ved å peke på det unike som skiller landsdelen fra resten av landet. Appellen mot slutten ble nok forstått umiddelbart av Fetts samtidige lesere, når han skriver at det er en “god nordmanns gjerning denne unge same har gjort i vårt land og det bør vi ganske særlig huske i dag.”¹⁵² I sitatet fremgår det også tydelig hvem Fett retter appellen mot. Dette understrekes ytterligere når han konkluderer med at Savio ikke bare har “forklart oss denne store delen av Norges rike, han har også gjort oss det kjærere og mer umistelig” og “Finnmarksviddas folk har rykket oss nærmere.”¹⁵³ Her kommer det klart frem at artikkelen er skrevet til noen andre enn “Finnmarksviddas folk”, til et “oss” Fett assosierer seg med, og med en appell om å anerkjenne dette som en umistelig del av Norges kultur og territorium.¹⁵⁴ Det var altså ikke et kulturløst område, men en egenartet og verdifull del av landet, som ikke kunne ofres under tyskerne storoffensiv i nord.

I tilbakeblikket på krigsårene understreket Fett at tidsskriftet *Kunst* og *Kultur* var ment å skulle spille en rolle i å dempe krefter som ville “forsere frem et kronisk stridsinnelag” ved “mest mulig å isolere de ulike samfunnsleire fra hverandre.”¹⁵⁵ Kunsten kunne spille en rolle, med sin “alment formende, alment dannende makt.”¹⁵⁶ Fett hadde stor tro på kunst som motgift mot krig. Dermed hadde Savio, i hans øyne, gjort en fredsinnatts gjennom sin kunst og med den gitt et viktig bidrag til “den menneskelige samfølelses umiddelbare og ureflekterte solidaritet.”¹⁵⁷

Selv om Fett gjerne spiller på det fremmede ved Finnmark, sørger han for å gjøre innholdet i Savios kunst nærværende gjennom utmalende beskrivelser. Han skriver i presensform og appellerer til leserens fantasi og følelser. En kan levende se for seg og identifisere seg med nomadelivets utfordringer: “Man må flytte lange strekninger på nattskare og skral is.”¹⁵⁸ Og leseren får omsorg for reinkalvene: “Rått regnskyll og kald vær er det farligste for småkalvene. De små liv fødes i sneen, varmes av maisolen og mødrene som slikker dem.”¹⁵⁹ Formuleringene er ekfrasiske, de maner frem leserens indre bilder, i tillegg til de mange illustrasjonene teksten er utstyrt med. Gjennom ordvalg og språk kompenserer han for leserens mulige fremmedgjøring. Selv om Finnmark og samene representerer “de andre” for Fett synes det å være viktig for ham å understreke noe allmennmenneskelig og overnasjonalt. Han leter stadig etter det han mener er de evige, universelle følelser og motiver: “Nu er menneskets følelser ofte nok de samme på viddas paleolittikum som på hybelen i Oslo.”¹⁶⁰ Her er forelskelsen, “to unge møtes, ‘anda janieida’ [sic.]”, her er “Aqua vita” og “Dagen Derpå”: “Vi har sjalusiens tragedie på Savios tresnitt som hos Munch.” Kort sagt, det “blev noe tidløst” over Savios kunst.¹⁶¹

Hvert enkeltmenneske hadde i Fetts øyne en rolle å spille ved å appellere til fellesmenneskelige verdier i krigstider, ved å opptre human og motarbeide totalitære ideologier.¹⁶² Tekstoppybygning og sjanger tilslører noe av det politiske innholdet i “Finnmarksviddens kunst”, men samtidens lesere har nok oppfattet oppfordringen til å vise samhold og fedrelandskjærlighet: “I dag er det som hver landsdel blir oss kjærere og kjærere og dermed også dets tolkere. Hvert stykke norsk jord blir oss umistelig”, og dessuten oppfordringen om – som Savio – å gjøre “en god nordmanns gjerning.”¹⁶³

Pressesensur ble iverksatt umiddelbart etter nazistenes okkupasjon. Allerede på invasjonssdagen 9. april gjorde den tyske okkupasjonsmakten fremstøt for å få pressen under kontroll, og i et direktiv som utgikk til avisredaksjonene samme kveld stod det at samtlige aviser som skulle utkomme 10. april bare skulle inneholde “den nye nasjonale regjeringens proklamasjon til det norske folk, ellers alminnelig stoff uten politisk karakter.”¹⁶⁴ Det var viktig å formidle agitasjon uten at den fremstod som eksplisitt politisk. Etter hvert ble likevel Fetts tidsskrift ansett som for politisk for styresmaktene og nummeret som inneholdt “Finnmarksviddens kunst” var et av de siste som kom ut i krigstid.¹⁶⁵

Fett kom tidlig i nazistenes søkelys, både i kraft av posisjonen som riksantikvar og fordi det gikk rykter om at han var jødisk. Han stod

blant annet oppført i antisemitten Michael C. Syltens katalog *Hvem er hvem i jødeverdenene*, som utkom i mellomkrigstiden.¹⁶⁶ Fett ble også mistenkeliggjort av nazistene på grunn av medvirkning i tidsskriftet *Le Nord*, der han inngikk med en rekke andre “ikke-nordiske” menn, i det som nasjonalsosialisten Hans Solgaard beskrev som jødisk propaganda kamouflert som nordisk samarbeid, en plan klekket ut rike av jødiske forretningsmenn.¹⁶⁷ Allerede på sitt første Norgesbesøk rett etter okkupasjonen anbefalte arkeologen Herbert Jankuhn (1905–1990) – Himmlers spesielle utsending for å ivareta norske (det vil si “germaniske”) kulturminner – å få Fett avsatt, men han klarte likevel å forbli i stillingen krigen gjennom.¹⁶⁸

Publikasjons- og resepsjonshistorie

Fett lot artikkelen inngå i en lett revidert utgave i boken *Bildets folkehøgskole* fra 1955. Tidligere hadde den blitt publisert i utdrag i katalogen til Savios minneutstilling i Oslo kunstforening i 1941, og i sin helhet i *Lofotpostens* julehefte, *Jul nordpå*, i 1948 og i *Sámi ællin: Sámi Særvi jakkigir’ji*, den første utgivelsen av Samisk selskaps årbok som kom i 1952.¹⁶⁹

Hvilke virkninger fikk det for norsk kunsthistorie at en profilert kunsthistoriker fremhevet Savio og “samisk kunst”? Med katalogen fra 1941 fantes det nå en unik oversikt over store deler av hans kunstnerskap. En direkte følge av utstillingen var at Savio ble innkjøpt av Nasjonalgalleriet. Savio fikk ganske umiddelbart plass i oversikter over norsk grafikk, for eksempel i kunstneren Kristofer Sinding-Larsen (1873–1948) sin bok fra 1941. Omtalen her kan ses som et komprimert ekko av Fetts tekst.¹⁷⁰ Heretter nevnes Savio sporadisk i ulike oversiktsverk og med ulik vektlegging av hans samiske bakgrunn, dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5. Artikkelen synes å ha fått en god del oppmerksomhet i nær samtid, og fokuset var gjerne nettopp det Fett hadde foreskrevet, en sterkere tilknytning til “landsdelen der nord”, slik det for eksempel heter i en omtale av artikkelen i *Aftenposten* i desember 1940.¹⁷¹

I de senere biografiene som ble skrevet om Savio finnes stadig referanser og parafraseringer av Fetts tekst. I 1980 kom det første større forsøket på en samlet katalog over Savios grafikk, skrevet av kunst- og antikvitethandler Arnstein Berntsen (1910–1980) og Øystein Parmann (1921–1999), forfatter og forlegger. Boken gir oversikt over Savios grafiske produksjon, men setter også hans kunstnerskap i kontekst, i form

av en biografi og et historisk tilbakeblikk. Her opprettholdes todelingen fra Fett, mellom de som kom utenifra og skildret Finnmark og samisk kultur, og den samme geografien og kulturen skildret av “samene selv.”¹⁷² Boken gjentar og videreutvikler en lang rekke av de biografiske påstandene om Savios liv fra Fett, men heller ikke her er de belagt med kildereferanser. Imidlertid modereres fokuset fra Fett på det reindriftsamiske. Det understrekes at Savios foreldre “var handelsfolk og startet en liten forretning i Kirkenes.” Om faren heter det at han “stammet fra finske innflyttere” og det understrekes at John Savio ikke bare fremstilte seg som samisk, men også omtalte seg som kven.¹⁷³

Nerhus’ biografi om Savo gjentar også elementer fra Fetts tekst, men den inneholder langt flere anekdoter om hendelser i Savios liv, som forfatteren blant annet legitimerer med å ha vært i kunstnerens omgangskrets. Boken er dedikert til minne om Harry Fett “som vekket så manges sans for John Andreas Savio og Sameland.”¹⁷⁴

Fetts bredere forsøk på å skrive en historie om “samisk kunst” fikk ikke gjennomslag i norsk kunsthistorieskrivning før flere tiår senere. Det er først og fremst forfattere med andre bakgrunner enn fra kunsthistoriefaget som viderefører prosjektet.

Fokstads tidligere nevnte “Litt om samisk kunst”, basert på talen han holdt i 1953, tar opp igjen tolkninger fra Fetts tekst.¹⁷⁵ Blant annet gjennom at fremstillinger av reinsdyret får stå som metaforer for kollektiv og individ. Savios kunst skildrer “dødsangsten”, skriver Fokstad: “Er dette samefolkets siste store oppbrudd?”, mens Fett lar Savios kunst illustrere et “nødrep [..], et helt folk [...] på vei mot armød og oppløsning.”¹⁷⁶ Også Fokstads Savio er en helteskikkelse som staker ut kursen fremover og gir håp. Hos Fokstad er han en veiviser fordi han viser at samisk fremtid ligger i å forankre samfunnsutviklingen i “samisk egenart”, mens hos Fett er det fordi han gjør resten av Norge kjent med denne egenarten.¹⁷⁷ Mens Fett fokuserer på samhold og solidaritet i Norge “fra øverst til nederst” under tysk okkupasjon og at menneskelige følelser er de samme på vidda som i storbyen, er Fokstads blikk etter andre verdenskrig rettet mot det samiske samfunnet og på “samisk kunst” som samlende og revitaliserende faktor internt. Han skrev i en tid da det var stor uenighet om veien videre og mens gjenreisningen etter krigen førte til at “størstedelen av de samiske bosetningsområdene i Norge for alvor ble innlemmet i det norske storsamfunnet.”¹⁷⁸ Fett og Fokstad skriver i ulike historiske, sosiale og geografiske kontekster, de har ulike agendaer og henvender seg til ulike felleskap, kort sagt; deres “vi” er ulike.

Mens Fett i sin ble samtid ble rost for å “la Finnmarksviddens folk rykke oss nærmere” i en nasjonal krigssituasjon og bare ble kritisert for å “i sin varme begeistring og takknemmelighet” ha overdrevet hyllesten av Savio, slik Nielssen skrev i 1941, er det kanskje lettest for dagens lesere å legge merke til det problematiske ved artikkelen. Fett skriver med sin tids ord og uttrykk, som i dag er forkastet til fordel for andre ord og uttrykk, og reflekterer ikke over hvorvidt posisjonen og blikket hans er representativt for det samiske samfunnet han beskriver. Han skriver til et ikke-samisk “vi” og bekymrer seg ikke for hva samiske lesere måtte tenke om å fremstilles som representanter for et samtidig “paleolitikum.”

“Finnmarksviddens kunst” i *Møte mellom tid og sted*

Kunsthistoriker Eli Høydalsnes tok for seg “Finnmarksviddens kunst” med et kritisk perspektiv i sin doktorgradsavhandling fra 1999, utgitt som bok i 2003. Hun kritiserer Fetts tiltro til han som utenforstående kan være en objektiv skildrer av samisk kultur, men anerkjenner ham for å ha en intensjon om “å se dette uberørte kunsthistoriske materialet på det han mener er dets egne premisser, og ikke ut fra en sentraliserende modell.”¹⁷⁹ Likevel blir han både generaliserende og primitiviserende i sin fremstilling. Høydalsnes påviser det som kan omtales som en kronotop, eller en tid/rom-metafor, i Fetts tekst. Det hun gjenkjenner som en

utbredt vestlig-europeisk etnosentrisk historieoppfatning, der ‘alteriteten’ (‘annenheten’) knyttes til visse forestillinger om tid og rom: “Det langt der borte” – som her vil si arktisk og subarktisk kultur – blir “den gang da” – altså eldre steinalder. Det fjerne i rom blir det fjerne i tid og dermed også det mest primitive i betydningen at det står på et lavt “utviklingstrinn” slik man mener at barn og sinnslidende gjør (merk den biologiske ordbruken).¹⁸⁰

Samiske kunstuttrykk fremstilles av Fett med en slags etnografisk presens, som noe av det samme i steinalderen som blant hans samtidige forskjellige steder i verden. Han gjenfinner “vår evne til å gjenoppleve årtusner” uttrykt i så vel “barnetegninger som veidefolkets stenristninger i vårt land, ja også i syke sinns kunst.”¹⁸¹ Slike koplinger står som nevnt i nær relasjon til det samtidige begrepet om “primitiv kunst”, som jeg går nærmere inn på i kapittel 6. Høydalsnes leser ikke Fett i lys av konkrete tekster fra hans samtid, men plasserer han mer generelt som representant for “visse fortolkninger av hegeliensk og herdersk

historie- og kultursyn med et sideblikk til sosialdarwinismen” og i lys av “romantisk og tidligmodernistisk primitivismedyrking”, for eksempel koplet opp mot “de Rousseau-inspirerte og romantiske uttrykksteoriene” og “konstruksjonen av norsk nasjonalitetsideologi.”¹⁸²

Det er ingen tvil om at Fetts forfatterskap bærer med seg lange linjer av slikt idéhistorisk tankegods, samtidig tyder mye på at han selv så sine prosjekt i opposisjon til – og som aktiv motarbeiding av – nettopp det nasjonalromantiske herderske historiesyn, nasjonalitetsideologien og det evolusjonistiske paradigme. I andre tekster koplet han “folkekunst” og “paleolittisk kunst” til ideen om “perifere kunstgrupper”, som han mente ikke kunne tolkes på tidskunstens eller epokeforsknings premisser. Fett synes med andre ord også å streve med grunnlagsproblematikk knyttet til “fortellingen om kunst etter 1750”, om kunst som både lokalt og universelt fenomen, og utfordringen med å markere noe som kunst utenfor det dominerende europeiske paradigme og uten å bruke “epokekunstens” begrepsapparat. Han er nøye med å fremheve at man til tross for lokale forskjeller må være klar over “den européiske, også utenomeuropéiske folkekunsts allmennmenneskelige enhet. Man kan gjerne jage opp lokale eiendommeligheter, forutsatt at man alltid har felleskapet for øyet og ikke i utrengsmål lager nasjonale eller territoriale grenser.”¹⁸³

Det er ikke uproblematisk å plassere Fett som representant for “et hegeliansk og herdersk historie- og kultursyn med et sideblikk til sosialdarwinismen” siden han ikke direkte fremstiller dette som utvikling eller rasemessig hierarki, men snarere som konstante fellesmenneskelige understrømmer, og fordi han forsøker å utvide “konstruksjonen av norsk nasjonalitetsideologi”, blant annet gjennom å rette blikket mot samiske aktører og praksiser. Likevel er det ikke vanskelig å påvise primitiverende trekk i behandlingen av materiale, og selv om Fett fremstiller “primitivitet” som et universelt og tidløst fenomen er det bare blant noen av sine samtidige han lokaliserer det. Det er imidlertid viktig å påpeke at flere av eksemplene han trekker frem som “enkle og primitive” ofte referer til utenforstående skildrere av samisk samfunn, slik som i skildringen av Leems tegninger, noe som ikke kommer like tydelig frem hos Høydalsnes.

Høydalsnes går nærmere inn på flere av enkeltverkene som ble trukket frem av Fett og løfter også frem andre bilder, fra fortid og egen samtid, med henblikk på å få frem eksotismen de fremviser. Hun viser hvordan de tidligere fremstillingene etablerer det hun kaller “sameikonografi” og trekker linjene fremover til det hun ser som etnifiserende fremstil-

linger i egen samtid.¹⁸⁴ Høydalsnes oppsummerer tendensene via noen kartusjer på to nederlandske sjøkart fra 1600-tallet. Den førstnevnte tolkes av Høydalsnes som en fremstilling av “samen [...] som selve ur-bilde på et menneske som naturlig lar seg underkaste”, en fremstilling som kan knyttes til “det unnvikende, ydmyke, uskyldige, men også passive og late”, mens den andre viser “samene som eksotiske villmenn”, en fremstilling som “tenderer mot det eksalterte, overtroiske, barbariske og hedenske.”¹⁸⁵ Disse bildene inkarnerer stereotyper hun mener går igjen i de siste femhundre års visuelle og tekstlige representasjoner av samer.¹⁸⁶

Hun viser også hvordan enkelte sider ved samisk samfunnsliv skilles ut som egen motivkrets med Olaus Magnus’ *Carta marina* fra 1539 og *Historia de gentibus septentrionalibus*, som for eksempel “Skiløpende same”, “Same på jakt”, “Løpende rein”, “Rein med slede” og “Noaide i trollmannens skikkelse.”¹⁸⁷ Disse motivgruppene videreføres og utfylles av eksempelvis Schefferus’ *Lapponia*, og bidrar til å fiksere en ikonografi som forlenges som tablåer i romantikkens landskaps- og folkelivsskildringer, så vel som i turistindustriens postkort- og reklamebilder. Et skjema som gjengis uavhengig av om de som fremstiller bildene har vært i områdene som skildres eller ei, og som har som kjennetegn at det er det fremmedartede ved samisk kultur som fremheves og gjentas. Det er de samme “gjenstandene, aktivitetene og situasjonene som avbildes og stadig imiteres, kopieres og parafraseres.”¹⁸⁸

Det er likevel viktig å fremheve at noen av bokverkene som benyttes av Fett for å illustrere “gamle samebilder” – og for å illustrere “sameikonografien” hos Høydalsnes – i mange tilfeller også inneholder mange andre bilder, som ikke kan sies å gå like sømløst inn i skjema. Som litteraturviter Jahn Holljen Thon påpeker kan eksempelvis Lillienkiold og Leem sine tekster og bilder vanskelig plasseres i Høydalsnes’ hovedmønstre for fremstillinger av samene (som *enten* unnvikende, ydmyke og uskyldige, men passive, *eller*, eksalterte, ville, overtroiske, barbariske og hedenske) eller i tråd med sameikonografiens motivkrets.¹⁸⁹ Thon leser snarere denne ikonografien som tradisjonen Lillienkiold og Leem forsøker å etablere motbilder til.

Når man blar gjennom sidene i Fett og Høydalsnes sine utgivelser ser de ganske like ut *visuelt* sett, enten det dreier seg om Fett eller Høydalsnes’ fremstillinger.¹⁹⁰ Billedutvalget er overlappende og konsentreres rundt gjenkjennelige samiske motiv, det som forfatterne kaller “gamle samebilder” eller “sameikonografi”, mens inntrykket blir annerledes i Thons behandling, som går spesifikt inn på “lærde illustrerte bøker” over en



Fig. 18. Fra Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, 1555. Falt i det fri/Public Domain.

mye kortere tidsperiode (1625–1775), for her fremkommer også mange av de andre bildene som forsøker å fremstille samiske forhold og ikke bare motivgruppen som samsvarer med skjema skissert som “gamle samebilder” eller “sameikonografi.”¹⁹¹

Dermed står kritikken av samediskursen i fare for å videreføre enkelte sider av den, samtidig som materialet risikerer å avskrives som noe det ikke er nødvendig å studere nærmere, fordi det blir sett å utelukkende representere konstruksjon og for lengst kritiserte fremstillingsmåter. Men som eksempelvis Veli-Pekka Lehtola, professor i samisk kultur, har pekt på i forbindelse med en undersøkelse av etnografiske fotografier har slike bilder potensiale til å få frem ufortalte historier og usynliggjorte aktører, til tross for at de også forteller mye om fordommer hos dem som skapte dem.¹⁹² Til og med i Olaus Magnus sine beskrivelser finnes det mulige subversive sider. Det som ikke kommer frem av Høydalsnes kategori “Same på jakt” er at illustrasjonen brukes for å understreke at hos samene deltar både kvinner og menn i jakten, noe som Fett gjengir.¹⁹³ Her er gis altså kvinnene en aktørrolle som forsvinner i Høydalsnes’ fremstilling av materiale som sameikonografi.

Også når arkitekt og kunstner Joar Nango inkluderer fire av illustrasjonene fra Leem i årets festspillutstilling i Bergen Kunsthall – en utstilling som nylig har åpnet når denne teksten skrives i september 2020 – kan det ses som et innspill i debatten om historiske bilders betydning og tilhørighet.¹⁹⁴ Leems prosjekt artikuleres med dette som noe mer enn “sameikonografi.” Gjennom oversettelser i skala, materialitet, form og



Fig. 19. Joar Nango, *Rákkas 1-4*. Samarbeid med duojár Katarina Spiik Skum. Verket inneholder blant annet fargetrykk på bomull med illustrasjoner fra det ferdige manuskriptet til Knud Leem, *Beskrivelse over Finmarkens Lapper*. (Ms.4 Thottske samling nr. 1736, Det Kongelige Bibliotek, København). Installasjonsfoto fra Festspillutstillingen 2020, Bergen Kunsthall. Foto: Thor Brødreskift. CC BY-NC-ND.

funksjon tar Nango illustrasjonene tilbake fra arkivet i København, der Leems ferdige manuskript befinner seg, og setter dem i sirkulasjon i et løsere sammenbundet arkiv, blant annet knyttet til samisk arkitekturhistorie og materialkunnskap.¹⁹⁵

Selv om Fett var både universaliserende og primitiviserende i sin fremstilling, finner Høydalsnes likevel situasjonen i sin egen samtid å være nesten verre: “Det er utvilsomt blitt vanskeligere, etter Harry Fetts tid, å manøvrere i eventuelle åpninger mellom estetiserende og etnifiserende institusjonelle strategier”, skriver hun.¹⁹⁶ Dette er et litt overraskende utsagn, all den tid det da Fett skrev i 1940 knapt fantes kunstinstitusjoner å situere slike strategier i. Han var en av få som nærmet seg dette materialet som kunsthistorie og ikke som etnografi. Det fantes ikke egne institusjoner dedikert til “samiske kunst”, slik det gjorde på 1990- og tidlig 2000-tallet, da Høydalsnes skrev. Som tidligere vist havnet *duodji* i Etnografisk Museum i Oslo, og ikke i det nærliggende Kunstindustrimuseet, og muligheten for å få innpass i de få kunstinstitusjonene som fantes i Norge på 1930- og 1940-tallet var

sterkt regulert. Savio ble riktignok innkjøpt av Nasjonalgalleriet, og var en av få som løftet frem samisk identitet i sitt kunstnerskap, mens Fett var en av få som synliggjorde den i kunsthistorien. Likevel, at kunstinstitusjonene fremmet ideal om en særegen kompetanse og diskriminerte på bakgrunn av for eksempel kjønn, klasse og identitet, var ennå ikke allment oppe til debatt og skulle ikke bli det før flere ti-år senere.

Etnifiserende rammer på mer estetiske premisser var derimot i ferd med å etableres internasjonalt på den tiden Fett skrev. The Museum of Primitive Art åpnet dørene i New York i 1957 og begreper som “primitiv kunst” ble formalisert, diskutert og etter hvert forkastet og var erstattet med andre begrep da Høydalsnes skrev. Hun ønsket seg neppe tilbake til 1940-tallets situasjon. Sitatet kan heller leses som en frustrasjon over det hun øyensynlig mente var etablering av nye ortodoksier med nye dikotomiske og lite fleksible kategorier i sin egen samtid.

Fellesskap som ikke vil stå stille for sine portrett

Primitivistiske forutsetninger til tross, Fett og “Finnmarksviddens kunst” kan ikke uten videre synonymiseres med alle primitivister og all primitivisme, alle steder, til alle tider. Samtidig må ikke Fetts tekst gjøres mer unik enn den er. De hermeneutiske utfordringene kan være like påtagelige for kunsthistorikere som skriver i dag. Begreper som “samisk kunst”, eller “norsk kunst”, fortsetter å være abstraksjoner som knytter “kunst” til “kultur” (eller til “nasjon” eller “folk”), med andre ord, til fellesskap som “ikke vil stå stille for sine portrett”, for å bruke historiker James Cliffords metafor fra *Writing Culture*.¹⁹⁷ Forsøk på å favne slike dynamiske enheter med abstraksjoner vil alltid involvere “simplification and exclusion, selection of a temporal focus, the construction of a particular self-other relationship, and the imposition or negotiation of a power relationship.”¹⁹⁸ Mange av dilemmaene kan være de samme nå som da Fett skulle tematisere “Finnmarksviddens kunst” innenfor det kunsthistoriske rammeverket. Fetts forslag er å se dette “uberørte kunsthistoriske materiale på det han mener er dets egne premisser og ikke ut fra en sentraliserende modell”, som Høydalsnes påpeker, og han gjør det med sin tids begreper – slik vi alle gjør – og i en historisk kontekst preget av tysk okkupasjon, men også av fornorskingsprosesser og raselære.¹⁹⁹

Det kan det skilles ut minst fire delvis overlappende tilnærminger hos Fett som er aktuelle å reflektere over også i dag, selv om begrepsbruken er en annen. Han forsøker å se Savios kunst 1) i lys av kunst i

en egen “nordpolkalottens kulturkrets” som i tillegg til samisk område omfatter det Fett omtaler som “eskimoenes og samojedenes” område, 2) i lys av en egen kategori kunst, en samtidig “paleolittisk kunst”, som finnes “forskjellige steder på kloden” i samtiden, 3) i lys av samisk kontekst, det vil si, i lys av fremstillinger av det han oppfatter som samiske tema og kunstnere med samisk bakgrunn, og 4) i lys av øvrig kunst, uten å knytte an til spesifikke identiteter, men heller fremheve allmennmenneskelige aspekt.

De to første tilnærmingene står i fare for å klassifisere kunst utfra forestillinger om en egen type “folk” og kulturer som sammenstilles på tvers av historiske og geografiske kontekster, basert på en etablert forestilling om at de deler noe “essensielt likt.” Slik risikerer en å overse de spesifikke kontekstene og å essensialisere, generalisere eller fremmedgjøre. Den tredje tilnærmingen kan bidra til at oppmerksomheten rettes mot særlig én side av kunstnerskapet. I Fetts fremstilling er det for eksempel verkene fra Savio med tydelig reindriftssamisk motiv som får størst oppmerksomhet. Mens den siste tilnærmingen, som Fett benytter seg av i svært liten grad, risikerer å marginalisere samiske forhold, slik at de samiske kontekstene forblir usynlige og majoritetsperspektiv opprettholdes.

På denne måten tjener Fetts tekst, på tross av sine mange problematiske sider, som illustrasjon av, og påminning om, noen sentrale kunsthistoriske grunnlagsproblem som det er viktig å kontinuerlig reflektere rundt. Dessuten fungerer de daterte sidene ved teksten som en påminnelse om vår alles historisitet og om at hermeneutiske problem ikke kan løses en gang for alle.

Sluttnoter

1. E. Niemi, “History of Minorities: The Sami and the Kvens”, i W. H. Hubbard (red.), *Making a Historical Culture: Historiography in Norway*, Oslo, Scandinavian University Press, 1995, s. 329; B. Furre, *Norsk historie 1905–1990: Vårt hundreår*, Oslo, Samlaget, 1992, s. 142.
2. H. Fett, *Billedhuggerkunsten i Norge under Sverre-ætten*, Kristiania, Cammermeyer, 1908.
3. K.B. Aavitsland, *Harry Fett: Historien er lengst*, Oslo, Pax, 2014, s. 82–108. Om Vöges betydning for utviklingen av kunsthistorie som akademisk disiplin, se K. Brush, *The Shaping of Art History: Willhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Om Wölfflin, se kapittel 2.

4. R. Kjellberg, "Harry Fett", i G. Hølmebakk (red.), *At gavne og fornøye: Reidar Kjellberg, et utvalg av hans arbeider ved Gordon Hølmebakk*, Oslo, Gyldendal, 1984, s. 280.
5. Fett referert i K. B. Aavitsland, "Kunsthistoriens språk: Fra bilde til tekst", i E. B. Johnsen og T. B. Eriksen (red.), *Norsk litteraturhistorie: Sakprosa fra 1750 til 1995*, Oslo, Universitetsforlaget, 1998, s. 647.
6. H. Fett, *Fra Athen til Trangvik: Klassiske indtrykk*, Kristiania, Aschehoug, 1924, s. 117–135. "Trangvik" var nok en kjent metafor for Fetts samtidige lesere. I perioden 1900–1907 ble Trangviksposten utgitt, en avisparodi på norsk småbyjournalistikk som begynte som søndagsbilag til *Aftenposten*.
7. Fett, *Fra Athen til Trangvik*, s. 132.
8. K. B. Aavitsland, "From Nationalism to Cosmopolitan Classicism Harry Fett's Concept of Cultural Capital", i *Future Anterior*, nr. 2, 2010, s. 26–27.
9. Aavitsland, "From Nationalism to Cosmopolitan Classicism", s. 21. Et syn for eksempel representert ved Ernst Sars i historieforskningen, se kapittel 2. Aavitsland viser til at Fett planla en hel serie essay der han skulle "forsøke at kverke en del av Sars-epigonerne i vor historieforskning", Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 308.
10. Aavitsland, *Harry Fett*, s. 307.
11. Fett, *Fra Athen til Trangvik*, s. 136.
12. G. Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo, Samlaget, 2009, s. 12; Ø. S. Bjerke, Skåret i tre – men ikke hogd i stein, *Prosa: Tidsskrift for sakprosa*, nr. 4, 2014, s. 7–14.
13. Aavitsland, *Harry Fett*, s. 307.
14. Fett i essayet "Merkurs kunstnere", 1923, sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 311.
15. H. Fett, "Blomstermesteren fra Ringebu", i *Meddelanden från Nordiska Museet*, Stockholm, Nordiska Museet, 1902, s. 213–225.
16. D. Sveen, *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk: Norsk treskjæring 1849–1879*, Oslo, Pax Forlag, 2004, s. 36.
17. Sveen, *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk*, s. 36–37; J. Bøgh, *Om husflid: Dens art og betydning. Foredrag af Johan Bøgh*, Bergen, Husflidsforeningen for Bergens by og stift og John Grieg, 1897.
18. A. Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, Berlin, Siemens, 1894.
19. H. Fett, *Folkekunst: Fra et større arbeid*, Oslo, 1944, s. 41–42.

20. Fett, *Folkekunst*, s. 17.
21. Fett, *Folkekunst*, s. 14–15.
22. Fett, *Folkekunst*, s. 18.
23. Fett, *Folkekunst*, s. 18.
24. Fett, *Folkekunst*, s. 18–19.
25. Fett, *Folkekunst*, s. 20.
26. Fett, *Folkekunst*, s. 22.
27. Fett, *Folkekunst*, s. 22.
28. Fett, *Folkekunst*, s. 23–24.
29. Fett, *Folkekunst*, s. 24.
30. Fett, *Folkekunst*, s. 25.
31. Fett, *Folkekunst*, s. 24.
32. Fett, *Folkekunst*, s. 26. Min kursivering.
33. Fett, *Folkekunst*, s. 26.
34. Fett, *Folkekunst*, s. 26.
35. Fett, *Folkekunst*, s. 27–28.
36. Fett, *Folkekunst*, s. 28.
37. Jeg tenker her for eksempel på utstillingen *Family of Man*, produsert av MOMA og vist i New York i 1955, med påfølgende turné over store deler av verden. Se R. Barthes *Mytologier*, oversatt av E. Eggen, Oslo, De norske bokklubbene, 2004 [1957], s. 255–259, for kritikk av utstillingen og den universaliserende myten den bygde på.
38. Fett, *Folkekunst*, s. 29.
39. Fett, *Folkekunst*, s. 29.
40. Picassos oppsøking av afrikanske artefakter i Musée d'Ethnographie du Trocadéro i Paris og hans samling av "afrikansk kunst", og Gauguins "flukt" til Tahiti, var motivert av søken etter "opprinnelige" livstiler. Denne søkenen var ikke utelukkende vendt mot "den koloniale andre" (det vil si, utenfor Europa), "modernists could as easily accommodate rural and urban peasants to primitivist categories of authenticity and outsider-hood, looking to folk art of the rural peasantry [...] to lend greater authenticity to their own expression of artistic and social criticism", M. Antliff og P. Leighton, "Primitive", i R. S. Nelson og R. Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, s. 230. Antliff og Leighton understreker at såkalte modernist-primitivister, som Gauguin eller Picasso, "could both

participate in and be sharply critical of colonial racial attitudes, variously exhibiting shared attitudes with the dominant culture they opposed”, Antliff og Leighton, “Primitive”, s. 228–229. Se også kapittel 6.

41. Fett, *Folkekunst*, s. 33.

42. Fett, *Folkekunst*, s. 40.

43. H. Fett, *Mumier og Sfinx: Reiseindtryk fra Egyptens stenalder*, Oslo, Aschehoug & Co, 1928.

44. Aavitsland, *Harry Fett*, s. 366.

45. Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 366.

46. Aavitsland, *Harry Fett*, s. 369, 418.

47. “Nøytral aktivisme” var et begrep Fett lanserte i 1934. Han ønsket en felles “nordisk front”, der de nordiske landene, “de mindre nasjoner” sammen skulle tale humanismens og fredens sak. Tidsskriftet *Le Nord* så dagens lys i 1938, med Norges stortingspresident C. J. Hambro som hovedredaktør og med alle de nordiske stats- og utenriksministre som medlemmer av de enkelte lands redaksjonskomiteer, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 429–431 og 461–462.

48. H. Fett, *Godviljens menn*, Oslo, Gyldendal norsk forlag, 1948, s. 30.

49. Fett, *Godviljens menn*, s. 31.

50. Fett, *Godviljens menn*, s. 31. I tråd med denne tankegangen initierte Fett prosjektet “Kunst på arbeidsplassen” etter andre verdenskrig, H. Fett, *Kunst på arbeidsplassen*, Oslo, Gyldendal norsk forlag, 1946; H. Fett, *Mere kunst på arbeidsplassen*, Oslo, Gyldendal norsk forlag, 1948; N. C. Nerdrum (red.), *Kunst til folket! Høydepunkter fra Harry Fetts malerisamling*, Oslo, Kistefosmuseet/Labyrinth Press, 2009.

51. T. Slaatta og K. O. Hovde, “Balansekunst: Kunst og Kultur gjennom 100 år”, i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2011, s. 60–71.

52. Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 199.

53. Fett sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 306.

54. Fetts artikkel er den lengste og den med klart flest illustrasjoner, hele 28 sorthvitt-illustrasjoner. De fire årlige utgivelsene ble samtidig utgitt som en sammenbundet årgangsutgivelse. *Kunst og Kultur*, vol. 26, 1940, hadde totalt 21 artikler, i tillegg til omtaler av utstillinger og kunstauskjoner som har foregått i Oslo høsten 1939 og våren 1940.

55. H. Fett, “Finnmarksviddens kunst: John Savio”, *Kunst og Kultur*, vol. 26, 1940, s. 221.

56. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 221–222

57. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 222.

58. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 221.
59. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 223. Se E. Balzamo, *Den osynlige ärkebiskopen: Essäer om Olaus Magnus*, Stockholm, Atlantis, 2015, s. 53–72, for en diskusjon av Olaus Magnus som tegner.
60. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 223. Fett bruker vekselvis betegnelsen "lappisk", og "samisk" i teksten fra 1940. I senere utgivelser av "Finnmarksviddens kunst" er betegnelsen "samisk" brukt konsekvent.
61. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 224–226. Fett bruker den ikke-latinserte varianten av etternavnet, Scheffer. Se også kapittel 3.
62. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 224.
63. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 226–227.
64. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 227.
65. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 227. Manuskriptet med tegningene befinner seg i dag i Nasjonalbiblioteket i Oslo, (Ms.fol. 1485 Knud Leem: Tegninger m.m. til Leems Beskrivelse over Finnmarkens Lapper). Det ferdige manuskriptet befinner seg i Det Kongelige Bibliotek i København (Ms.4 Thottske samling nr. 1736), og inkluder flere illustrasjoner enn Oslo-manuskriptet. Flere av illustrasjonen er fargelagt og er sannsynligvis laget av Johannes Rach (1721–1783), J. H. Thon, *Talende linjer: Lærde illustrerte bøker 1625–1775*, Oslo, Novus, 2011, s. 206–207.
66. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 227–228.
67. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 228–230.
68. Werenskiöld beskrev sin tegnestil i kongesagaene som "Norsk fremfor alt, enkelt, primitivt", Erik Werenskiöld sitert i L. Østby, *Snorretegninger: En utstilling*, Helsingfors, Nordisk Kunstsentrum, 1979, s. 8. Om eventyrtegnningene, se L. Østby, *Erik Werenskiöld: Eventyrtegninger*, Oslo, Stenersen, 1971.
69. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 228–230.
70. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 231–232. Om Rechercheekspedisjonen, se N. M. Knutsen og P. Posti, *La Recherche: En ekspedisjon mot nord*, Tromsø, Angelica, 2002.
71. H. Fett, "Finnmarksviddens kunst", i *Bildets folkehøgskole*, Oslo, Gyldendal, 1955, s. 281. I denne utgaven av teksten er undertittelen "John Andreas Savio" tatt vekk.
72. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 232. Fett skriver både "Finnmarksvidden" og "Finnmarksvidda."
73. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 237.
74. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 232–233.

75. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 235.

76. Det er vanskelig å spekulere i hva Fett har kjent til av den omfattende litteraturen på dette feltet. “Paleolittisk kunst” og “primitiv kunst” ser ut til å være begreper med overlappende bruk i etnografisk litteratur i samtiden. Begrepene ble også mye brukt av arkeologer som studerte materiale fra det som ble definert som steinalderen, mange ganger ved å sette dette forhistoriske materiale i forbindelse med det forskerne regnet som “opprinnelige folk” i sin samtid. I 1927 ga den kjente amerikanske antropologen Franz Boas boken *Primitive Art* ved Instituttet for sammenlignende kulturforskning i Oslo. Selv om boken først fikk større internasjonal oppmerksomhet etter at den ble utgitt på nytt i USA i 1955, er det sannsynlig at den har vært kjent for akademikere i Norge. Den norske pedagogen og psykologen Helga Engh ble i 1926 internasjonalt kjent med boken *Barnetegning*, som ble oversatt til flere språk. Hun bruker begrepet “paleolittisk billedkunst” og ser barns tegninger i forbindelse med helleristningene i nordisk steinalder, og i sammenheng med tegninger hos “nutidens primitive folk, som buskmenn, eskimoer, enkelte indianerstammer”, hun hevder her at flere av “nutidens naturfolk står på et lavere nivå [enn barna] med hensyn til kunstnerisk fremstilling”, H. Engh, *Barnetegning*, Oslo, J.W. Cappelens Forlag, 1926, s. 180–181. Primitivismebegrepet som ble – og fortsatt blir – brukt om kunstnere inspirert av etnografiens “primitive kunst”, var også etablert da Fett skrev, se for eksempel R. Goldwater *Primitivism in Modern Painting*, New York, Harper, 1938.

77. L. Adam, *Primitive Art*, Harmondsworth, Penguin, 1940. Adam var ikke kunsthistoriker, men jurist og antropolog. Han fikk imidlertid en sentral plass i australsk kunsthistorie og i kunsthistoriefaget mer generelt, se for eksempel J. Anderson, “The Creation of Indigenous Collections in Melbourne: How Kenneth Clark, Charles Mountford, and Leonhard Adam Interrogated Australian Indigeneity”, i *Histoire de l'art et anthropologie*, nr. 1, 2009, s. 1–8; R. Phillips, “Aesthetic Primitivism Revisited: The global Diaspora of ‘Primitive Art’ and the Rise of Indigenous Modernisms”, i *Journal of Art Historiography*, nr. 12, 2015, s. 1–25. Se også kapittel 6.

78. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 233–234.

79. Fett, *Folkekunst*, s. 18.

80. Aavitsland, *Harry Fett*, s. 366.

81. Fett, *Folkekunst*, s. 14.

82. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 235.

83. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 235.

84. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 235.

85. H. Himmelheber, *Eskimokünstler: Teilergebnis einer ethnographischen Expedition in Alaska von Juni 1936 bis April 1937*, Stuttgart, Strecker und

Schrøder Verlag, 1938. Fett bare nevner Himmelhebers skildring som interessant, og henviser aldri nærmere, men sammenligning med Himmelhebers bok viser samme formuleringer og personhenvisninger, se for eksempel, Himmelheber, *Eskimokunstler*, s. 67–68, og det er tydelig at Fett har hentet sitt billedmateriale herfra, se *tafel* III b, IV og VI b i Himmelheber, *Eskimokunstler*.

86. G. Swinton, “Review of *Eskimo artist: Fieldwork in Alaska, June 1936 until April 1937*, by Hans Himmelhebler”, i *Arctic*, vol. 47, nr. 3, 1994, s. 312.

87. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 236–237.

88. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 237–238.

89. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 236, s. 239.

90. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 236.

91. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 238.

92. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 233, 238. Sitatet og illustrasjonen i Fetts artikkel er hentet fra Nils Nilsson Skum, *Same Sita: Lappbyn*, Stockholm, AB Thule, 1938. For biografiske opplysninger om Turi, Saba og Skum, se kapittel 2.

93. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 239. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1955, s. 296.

94. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 1940, s. 239.

95. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 239. Savios utdanning ved Statens håndverks- og kunstindustriskole, som tidligere het Den kongelige Tegne- og Kunstscole, er ikke dokumentert, men er en opplysning som går igjen i flere av de senere biografiene.

96. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 240.

97. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 240. Anthony Joseph Drexel Biddle, 1897–1961, var amerikansk ambassadør i Oslo i 1935–1937 og ambassadør ved den norske eksilregjeringen i England i 1941–1943.

98. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 240.

99. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 246.

100. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 246.

101. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 241–242.

102. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 246. Begrepet “rase” var vanlig å bruke da Fett skrev, han benytter også “folk”, “samefolket”, “lappenes”, “samenes” og “stammens.”

103. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 240.
104. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 240.
105. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 246.
106. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 240.
107. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 244. Ifølge biograf, Hans Nerhus (1908–1985), skal Savio ha svart bekreftende på at dette var et symbolsk "selvportrett", H. Nerhus, *John Savio, same og kunstner: En monografi*, Oslo, Forlaget Form og farge, 1982, s. 28. Dessverre oppgir Nerhus sjelden referanser, men han skal ha kjent Savio: "Som ny student i Oslo høsten 1928 hilste jeg for første gang på John Savio – på 'Fjøset' som Kaffistova i Rosenkrantzgate gjerne kaltes. Men på Kaffistova møttes vi siden oftere, mens jeg studerte i Oslo. Siden i trettiårene, da jeg i embeds medfør ble bosatt i Oslo, traff jeg Savio igjen. Eller det hendte han besøkte meg på sine salgstokter rundt om i hovedstaden. Vi ble venner ved at jeg begynte å bli Savio-samler i all beskjedenhet", Nerhus, *John Savio*, s. 11.
108. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 244; L. Bye, *Finner i Finnmark*, Oslo, Aschehoug & co, 1939, s. 11. Boken er rik på fotografier, tatt av Bye selv, med særlig blikk for kvinner og barn.
109. Bye, *Finner i Finnmark*, s. 26.
110. Bye, *Finner i Finnmark*, s. 54.
111. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 244.
112. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 236.
113. F. Halsall, *Systems of Art: Art, History and System Theory*, Bern, Peter Lang AG, 2008, s. 209.
114. Dette støttes av Kristian Nissen i hans biografi om Savio i *Norsk biografisk leksikon*: "Allerede før sin død var da S. nådd frem til i ganske vide kretser å bli betraktet som en betydelig og lovende kunstner. Han blev derfor ikke en forglemt kunstner, som først senere er gjenoppdaget", K. Nissen, "Savio, John Andreas", i *Norsk biografisk leksikon: Rosseland-Schult*, bind 12, Oslo, Aschehoug, 1954, s. 271.
115. Nerhus, *John Savio*, s. 11, 83.
116. Nerhus, *John Savio*, s. 83.
117. Nerhus, *John Savio*, s. 84.
118. Nerhus, *John Savio*, s. 11, 54, 60–62, 70, 72, 86–88.

119. Nerhus, *John Savio*, s. 52, 61–62. Særlig Henrik Sørensen skal ha vært en hyppig gjest hos Fett, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 15 og 381.

120. “En same-kunstner”, i *Aftenposten Aften*, 27.11.1935. Journalistens navn er ikke oppgitt. Intervjuet er ikke tidligere kjent og derfor en ny kilde til Savios biografi.

121. *Aftenposten*, 27.11.1935.

122. Andréedagen markeres årlig i Gränna i Sverige, Salomon August Andréé (1854–1897) sitt fødested. Andréé forsøkte å nå Nordpolen med en luftballong. Ballongen havarerte, og de tre medlemmene av ekspedisjonen omkom på Kvitøya på Svalbard. Inntil restene etter leieren som ekspedisjonsmedlemmene hadde laget etter havariet og levningene deres ble funnet i 1930 var det uvisst hva som hadde skjedd med dem. Avisartikkelen i *Aftenposten* 27.11.1935 indikerer altså at funnet i 1930 ble markert i Tromsø samme år. Savio befant seg trolig i Tromsø i forbindelse med en utstilling han hadde på Tromsø Kunstforening i oktober 1930.

123. *Aftenposten Aften*, 27.11.1935.

124. *Aftenposten Aften*, 27.11.1935.

125. *Aftenposten Aften*, 27.11.1935.

126. *Aftenposten Aften*, 27.11.1935.

127. *Aftenposten Aften*, 27.11.1935.

128. *Aftenposten Aften*, 27.11.1935.

129. *Aftenposten Aften*, 27.11.1935.

130. N. A. Ytreberg, “Savio-utstillingen i Tromsø kunstforening”, i *Tromsø* 18.10.1930, gjengitt i Nerhus, *John Savio*, s. 76.

131. Nekrolog i *Avisa Tromsø* 20.04.1938, gjengitt i Nerhus, *John Savio*, s. 92.

132. Jeg har funnet en nekrolog underskrevet med initialene O. A. i *Aftenposten*, 26.04.1938, denne kan muligens være skrevet av kunstneren Ola Abrahamsson. I samme avis har venner av kunstneren satt inn en notis der det “takkes for deltagelsen ved kunstmaler John Savios begravelse”, som fant sted på Vestre Gravlund i Oslo 22. april, *Aftenposten*, 26.04.1938. Jeg har også funnet en nekrolog i *Morgenbladet* 21.04.1938. Det stemmer altså ikke som Nerhus skriver, at Oslo-avisene verken hadde nekrologer eller notiser om dødsfallet, Nerhus, *John Savio*, s. 91. Det var også nekrolog over John Savio i *Stavanger Aftenblad*, 02.05.1938, og Jacob Børretzen, som var landssekretær i Norges Finnemisjonsselskap, hadde en nekrolog i bladet *Samenes venn*, nr. 20, 15.05.1938. Her skriver han at han like før påske hadde fått forespørsel om han “kunde skaffe en ung same som lå for døden på Ullevål sykehus, en samisk bibel.”

133. E. I. "Utstillinger våren 1939", i *Kunst og Kultur*, årgang 25, 1939, s. 184–185. Det er ikke opplyst hvilken forfatter som skjuler seg bak initialene.
134. E. I. "Utstillinger våren 1939", s. 185; Nerhus, *John Savio*, s. 93–94.
135. Nerhus, *John Savio*, s. 93–94. Minnesteinen kom først på plass i 1977, etter initiativ fra Oslo Sámiid Searvi, og er laget av Iver Jåks.
136. Nerhus, *John Savio*, s. 12. Nerhus mener nok Fetts samling i Christinedal, villaen på Bryn.
137. *Minneutstilling: John Andreas Savio*, Kunstforeningen i Oslo, Oslo, B. Bentsens Boktrykkeri, 1941, s. 9, 12.
138. Fett, "Forord", i *Minneutstilling*, s. 3–8.
139. Nerhus, *John Savio*, s. 100.
140. F. Nielssen, "Minneutstilling i Kunstforeningen", i *Dagbladet*, mars, 1941. Utklippet er fra Savio-mappene i Nasjonalmuseets klipparkiv og mangler eksakt datoangivelse.
141. Nielssen, "Minneutstilling i Kunstforeningen."
142. Nerhus, *John Savio*, s. 106.
143. H. Fett, "Finnmarksviddens kunst: John Savio, en skisse fra besettelsestiden", i *Sámi ællin: Sámi Særvi jakkigir'ji 1951–1952/Sameliv: Samisk Selskaps Årbok, 1951–1952*, Oslo 1952, s. 62–82.
144. Fett, "Finnmarksviddens kunst", 1940, s. 246.
145. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 246.
146. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 246.
147. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 221–222.
148. Fett, "Finnmarksviddens kunst", 1955, s. 281. Tyskland angrep Norge i april 1940. Hele Norge, inkludert Finnmark, var under tysk okkupasjon i løpet av sommeren. Høsten samme år begynte tyskerne å forberede angrep mot Sovjetunionen og store styrker med tyske soldater ble samlet i Finnmark.
149. Fett i dagboksnotat datert 16.07.1940, sitert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 476.
150. Om Fetts aktiviteter i krigsårene, se Aavitsland, *Harry Fett*, s. 469–497.
151. K. E. Eriksen og E. Niemi, *Den finske fare: Sikkerhetsproblemer og minoritetspolitikk i nord 1860–1940*, Oslo, Universitetsforlaget, 1981, s. 324–327. Se også kapittel 2.
152. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 246. Mine kursiveringer. Se Ø. Kopperud og I. Levin, "Da norske jøder ikke fantes", i *Nytt norsk tidsskrift*,

nr. 3, årgang 27, 2010, s. 292–302, om hvordan begrepene “god nordmann” og “norsk statsborger” ikke nødvendigvis var sammenfallende kategorier i en tid da nasjonalitet og blodsband ble sett å være tett sammenknyttet. Fett hadde, som påpekt tidligere i kapittelet en mer krysskulturell nasjonalitetsforståelse. Savio være *både* samisk (og hans kunst en del av samisk kultur) og “nordmann” (og hans kunst en del av norsk kultur).

153. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 246.

154. Slik kan artikkelens “implisitte lesere” og artikkelens “faktiske lesere” sies å sammenfalle. I dette nummeret rettes en takk til abonnementene som har støttet bladet med 100 kr, alle representanter for det som kan kalles “det dannede by-borgerskap” med betydelige stillinger innen akademien, handel eller politikk, med tilholdssted hovedsakelig i hovedstaden, *Kunst og Kultur*, årgang 26, 1940, s. 72. Se også Slaatta og Hovde, “Balansekunst”, s. 60–71.

155. Fett, *Godviljens menn*, s. 30.

156. Fett, *Godviljens menn*, s. 31.

157. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 246

158. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 242.

159. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 242.

160. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 244.

161. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 244, 246.

162. Fett aktiviserte ikke bare gjennom humanistisk agitasjonen, men skal i følge Aavitsland ha lagt til rette for flyktningtransporten som forgikk fra fabrikken hans på Høyenhall og formidlet flyktninghjelp via sine svenske kontakter, Aavitsland, *Harry Fett*, s. 495–497.

163. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 222, 246.

164. C. H. Wernersen, “... Illojalitet vil bli bedømt og straffet deretter”: Norsk presse under nazistisk sensur”, Oslo, Universitetet i Oslo, 2006, s. 31.

165. T. Berg, “Kunsthistorie i 100”, i *Klarttekst*, vol. 11, s. 14.

166. Publikasjonen *Hvem er hvem i jødeverdenene* utkom i flere utgaver i løpet av 1930-årene.

167. Hans Solgaard Jacobsen, under pseudonymet “Kjartan Kamban” i tidskriftet *Ragnarok*, 1939, sitert og parafrasert i Aavitsland, *Harry Fett*, s. 466.

168. J. S. Fure, “Heinrich Himmler som humanistisk prosjektleder”, i *Fortid*, nr. 2, 2007, s. 79. Fett ble imidlertid ikke avsatt. Ifølge Sjur Harby beholdt riksantikvaren kontroll over sitt virke og motsto nazifiseringsforsøk fra

Nasjonal Samling og Ahnenerbe, S. Harby, "Riksantikvaren Harry Fett: Omstridt, bejublet og fortrenget", i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2009, s. 67–68.

169. O. Gjerstad, "Nordnorsk jul skulle det også være", i *Lofotposten* 100 år: 1896–1996, Svolvær, Lofotposten, 1996, s. 136. I *Jul nordpå* har artikkelen fått tittelen "Finnmarksviddas kunst: John Savio", og billedutvalget er kuttet ned til 5 av Savios bilder, H. Fett, "Finnmarksviddas kunst: John Savio", i *Jul nordpå*, 1948, s. 5–9. Fett, "Finnmarksviddens kunst", 1952. Også i denne utgaven er billedutvalget kortet ned, og er kun illustrert med Savio-verk.

170. K. Sinding-Larsen, *Norsk grafikk i det tyvende århundre*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1941, s. 71, s. 95.

171. Omtale av *Kunst og Kultur*, nr. 26, i *Aftenposten* 28.12.1940.

172. A. Berntsen og Ø. Parmann, *Savio: Grafikk*, Oslo, Dreyer, 1980, s. 9–14.

173. Berntsen og Parmann, *Savio*, s. 16.

174. Nerhus oppgir å ha snakket med Savio selv og med venner av Savio, og angir noen steder kildene til sine opplysninger, men dette er ikke gjort konsekvent. Et kapittel er viet Fetts artikkel som "markerer det store omslaget i synet på samekunstneren John Savio", Nerhus, *John Savio*, s. 96–98. Kapittelet gjengir kort Fetts hovedmomenter, og påpeker at artikkelen avspeiler "den dagsaktuelle spente stemning og situasjon vi var i rent nasjonalt nettopp nå i det første krigsåret." Den nyeste biografien om Savio, av M. M. Gjelsvik, *John Savio: Hans liv og kunst*, Tiller, NT-forlag, 2012, sammenstiller elementer fra Fett, Berntsen og Parmann, og særlig fra Nerhus, men tilfører ingen nye kilder.

175. P. Fokstad, "Litt om samisk kunst", i K. Nickul, A. Nesheim, I. Ruong (red.), *Sámiid dilit: Föredrag vid Den nordiska samekonferansen Jokkmokk*, 1953, Oslo, Merkur Boktrykkeri, 1957, s. 104.

176. Fokstad, "Litt om samisk kunst", s. 106–107; Fett, "Finnmarksviddens kunst", 1940, s. 244.

177. Fokstad, "Litt om samisk kunst", s. 109; Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 246.

178. I. Bjørklund, *Sápmi: En nasjon blir til*, Tromsø, Tromsø museum, 2000, s. 6.

179. E. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*, Oslo, Forlaget Bonytt, 2003, s. 55.

180. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 57.

181. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 233–235.

182. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 57–58.
183. Fett, *Folkekunst*, s. 26.
184. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 101–122
185. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 100–103.
186. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 103.
187. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 106–107.
188. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 107.
189. Thon, *Talende linjer*, s. 160–164, s. 209.
190. Se også Hansen, som under kapitlene “Samisk kultur som primitiv”, “Samisk kultur som romantisk” og “Samisk kultur som primitiv og romantisk”, ligger tett mot Høydalsnes i fremstillingsform, H. H. Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, Karasjok, Davvi Girji, 2007, s. 22–41.
191. Thon, *Talende linjer*, s. 93–165, s. 199–231.
192. V. P. Lehtola, “Our Histories in the Photographs of the Others: Sámi Approaches to Visual Materials in Archives”, i *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 10, nr. 1, 2018, s. 1–13. Se M. Grini og N. Oskal, “Fra Karesjok, Tana-elv og Vadsøe Sogn i Sommerdragt: Resepsjonshistorikk og tolkningsmuligheter”, i *DIN: Religionsvitenskapelig tidsskrift*, nr. 2, 2018, s. 88–99, for lignende forsøk på å få frem samisk aktørperspektiv, materiale og begrepsapparat, i forbindelse med et bilde som plasseres som sameikonografi og som ikke-autentisk i deler av resepsjonen. For en mer inngående diskusjon av disse poengene, se også “Postkoloniale kronotoper”, i M. Grini, *Samisk kunst i norsk kunsthistorie: historiografiske riss*, doktorgradsavhandling, Tromsø, UiT Norges arktiske universitet, 2016, s. 225–239.
193. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, s. 223.
194. Nangos utstilling vises i Bergen Kunsthall i perioden 4.09.–06.11.2020.
195. Se også M. Danbolt, “Control, Collect, Copy: Scenes from Four Hundred Years of Colonial Knowledge Production on ‘Danish Finnmark’”, Bergen Kunsthall, https://www.kunsthall.no/Dokmntr/2020/Mathias%20Danbolt_Control%20Collect%20Copy_FIN.pdf (sist besøkt 29.09. 2020).
196. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 69.
197. J. Clifford, “Introduction: Partial Truths”, i J. Clifford og G. E. Marcus (red.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkely, University of California Press, 1986.
198. Clifford, “Introduction”, s. 10.
199. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 55.

Kapittel 5: Innskrivninger i “norsk kunsthistorie” og ansatser til “samisk kunsthistorie”

Som det kom frem i kapittel 2, står dannelsen av et universitetsfag i kunsthistorie og et Nasjonalgalleri for kunst i Norge i tett forbindelse. Lorentz Dietrichson var i sin tid svært bevisst rollen han hadde med å bidra til å etablere noe å peke på, noe å peke med og i å oppdra noen å peke for. Nasjonalgalleriet kunne etter hvert tilby noe å peke på, samlinger og utstillinger formet i dialog med oversiktsverkene, som tjente som verktøy å peke med. Begge deler kunne naturligvis bidra til å skape noen å peke for. De kunne oppdra publikum i passende kunnskap og oppførsel i omgang med utvalgte objekt definert som “kunst” og i dialog med det som til enhver tid fremstår som “kanon.”

Kanondannelser bidrar til å avgrense fagets felt, og medvirker i etablering og opprettholdelse av både disiplinær og kulturell identitet. Selv om kanon er normdannende og konserverende er det likevel ikke en statisk enhet, men noe som blir til i refleksive prosesser med mange aktører involvert og der ulike agendaer er i spill i tid og rom. I tillegg vil mange mene at det kan snakkes om ulike, differensierende kanoner, i ulike sammenhenger.¹ Likevel er det ingen tvil om at noen strukturer fortsetter å dominere, og at noen system og aktører er sterkere bidragsytere i etablering og opprettholdelse av kanon enn andre.

I dette kapittelet undersøker jeg et slikt kanondannende og kanonoppretholdende system; sjangeren oversiktsverk i norsk kunsthistorie for å se hvordan formasjonen “samisk kunst” fremtrer, eller ikke fremtrer, her. At bøker i denne sjangeren heter for eksempel “norsk kunsthistorie” betyr som regel ikke at det er faget – norsk kunsthistorie – sin historie det reflekteres over, men snarere det som

Hvordan referere:

Grini, M. 2021. *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Pp. 169–222. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bbm.e>. Lisens: CC BY-NC

konstrueres som kunstens egen historie. Dobbeltheten i navngivningen, både på faget og på sjangeren, at disse bærer samme navn som sine hovedsakelige studieobjekt, understreker nettopp hvordan faget og sjangeren stadig produserer seg selv og sine felt, sin kanon.² Det blir derfor interessant å spørre hvilken plass samiske forhold og tema har i slike utgivelser, for å si noe om prioriteringer som preger kunsthistoriefaget i Norge mer generelt.

Nasjonalgalleriet, og senere den større organisasjonen Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, er som sagt en viktig del av kunsthistoriefaget. Det er tradisjon for å ansette kunsthistorikere ved museet, og mye av litteraturen som forsøker å gi et overblikk over “norsk kunst” har sitt utspring her. På lik linje med bøkene, kan museet i seg selv ses som materialisering og konstituering av en bestemt kunsthistorie.³ Selv om hovedvekten ligger på bokverk, innledes kapittelet med spørsmålet om “samisk kunst” finnes ved Nasjonalmuseet. Dette spørsmålet er allerede delvis besvart i kapittel 3, gjennom undersøkelsen representasjonen av basisutstillinger ved to av institusjonene som inngår i Nasjonalmuseet, men i det følgende skal problemstillingen belyses fra andre vinkler, med fokus på samlingen og artikuleringen av denne.

Nasjonalmuseet 2010–2016: “Ikke skilt ut som en egen kategori”

En av referansene som dukket opp i arbeidet med å lokalisere “samisk kunst” i Nasjonalmuseet var et brev i arkivet, sendt fra Synnøve Persen til Nasjonalgalleriet i 1991. Her ber hun på vegne av Samiske Kunstneres Forbund om å få en oversikt over “samisk kunst i offentlig eie.”⁴ Hun ønsker å få en liste over verk i Nasjonalgalleriets samling med kunstneres navn, verkets verdi og produksjonsår med tanke på visningsvederlag til SDS, men også for å få en generell oversikt. Nasjonalgalleriets Bodil Sørensen skriver i svarbrevet at:

Dessverre er vi kun til en viss grad i stand til å besvare Deres spørsmål, da vi registrerer de kunstnere som er representert i Nasjonalgalleriet etter nasjonalitet. Samiske kunstnere i vår samling er således ikke skilt ut som en egen kategori, men registrert som norske, hvilket ikke gjør det mulig for oss å søke på et stikkord som “samisk.”⁵

Sørensen legger likevel ved til kort liste over verk museet mener samsvarende med kategorien. Her er Iver Jåks representert med tresnittet *Individ – rom III*, fra 1975, innkjøpt i 1977, og de 25 tegningene etter

John Savio som ble kjøpt i forbindelse med minneutstillingen i 1941, samt 11 tresnitt, hvorav noen trolig inngikk i samme kjøp. På listen finnes også en kunstner ved navn Jon Jonsson Hurri. Han er oppført med to kobberstikk, *Overfart over Jøkelfjorden*, fra 1934, og *Samefamilie samles ved sommerplassen*, fra 1937. Jeg har ikke funnet sikre biografiske opplysninger om Hurri, men det er avklart at verkene ble til i forbindelse med den tyske kunstneren Gustav Hagemann (1891–1982) sitt prosjekt. I perioden 1927–1939 reiste Hagemann i nordområdene, særlig i Kautokeino- og Karesuando-områdene, og i følge etnografen Ernst Manker, festet han seg ved samenes “lust och skicklighet at rista i ben.”⁶ Hagemann brakte derfor tynne kopperplater med seg fra Tyskland “til sina vänner ristarna”, for at de skulle risse opp tegninger i dem med knivspissen.⁷ Disse ristningene fikk han så trykket i Tyskland, der de blant annet ble utgitt som atlasmapper i to bind med tittelen *Lappen zeichnen ihr Leben*.⁸

Da jeg i perioden 2010–2016 henvendte meg til organisasjonen som i dag bærer navnet Nasjonalmuseet – som administrer arkiv og samlinger etter blant annet Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet, Museet for Samtidskunst og Riksutstillinger – med lignende spørsmål som Persens på 1990-tallet, fikk jeg samme svar; det var fortsatt slik at kunstnerne ikke ble registrert med identiteter utover statsborgerskap. Utfordringene var altså de samme som Sørensen pekte på i sitt svarbrev til Persen, det var ikke mulig å søke på et stikkord som “samisk”, det var ikke skilt ut som egen kategori.

For å fange opp kunstnere og verk som i andre sammenhenger beskrives som “samisk kunst” må man altså gå alternativt til verks. Ansatte ved Nasjonalmuseet hjalp meg med søk i museets samling basert på medlemslisten i SDS og med utgangspunkt i øvrige oversikter.⁹ Vi foretok søk etter avdøde kunstnere som tidligere nevnte Savio, og Jåks, Oddmund Kristiansen (1920–1927), Nils-Aslak Valkeapää (1943–2001) og Alf Salo (1959–2013), og etter nålevende kunstnere som ikke fremkom på medlemslisten, men som i andre sammenhenger har blitt assosiert med kategorien, som Marit Victoria Wulff Andreassen, Arnold Johansen, Aslaug Juliussen, Svein Flygari Johansen og Gunvor Guttorm, bare for å nevne noen.¹⁰

Selv om metoden på ingen måte kan sies å garantere en uttømmende oversikt, fikk den frem til sammen 107 verk av 11 kunstnere som var, eller hadde vært medlem av SDS, eller som i andre sammenhenger hadde blitt presentert under termen “samisk kunst.” Det dukket opp flere verk av Savio og Jåks, Kristiansen var representert med noen tidlige verk, i

tillegg til at det fremkom at Hans Ragnar Mathisen, Inga Nordsletta Pedersen, nevnte Johansen og Wulff Andreassen, samt Bente Geving, Geir Tore Holm og Per Enoksson også var representert i samlingen.

Det var tydelig at verkene som ble identifisert på denne måten ikke utgjorde en egen del som var samlet inn med tanke på at museet skulle ha et mest mulig representativt utvalg av “samisk kunst.” Snarere var de kommet inn i samlingen på ymse vis. I en samling som Nasjonalmuseets, med en lang historie og med flere tidligere separate institusjoner integrert i organisasjonen, ligger det naturligvis mange fortellinger bak totaliteten av verk. Som representativt utvalg knyttet til formasjonen “samisk kunst” fremstod imidlertid det lille snittet av samlingen som ufullstendig, for eksempel med tanke på at kunstnere fra Samisk kunstnergruppe, som var toneangivende for utviklingen av en egen samisk kunstinstitusjon, knapt var representert – med unntak av Mathisen, med to monotrykk, begge titulert *Rátkin IV*. Det ene i sorthvitt ble overført fra Riksgalleriet i 1988, og det andre i farger ble innkjøpt til Nasjonalgalleriets tegne- og grafikkksamling i 2008.

En annen tydelig tendens var at utvalget manglet både transnasjonaliteten og mangfoldet med hensyn til *dáidda* og *duodji* som for eksempel kjennetegner kunstsamlingen i Karasjok. Hurri og Enoksson er de eneste med samisk-svensk bakgrunn, og utover Hurri og Jåks fremkom ikke *duojárat* i oversikten.

Som hovedtendens kan det konkluderes med at i mesteparten av perioden som ligger til grunn for datainnsamlingen i denne boken har ikke “samisk kunst” spilt aktivt inn i Nasjonalmuseets samlings- og utstillingspraksis, i alle fall ikke på en måte som er diskursiv identifiserbar. Når samlingen, eller enkeltkunstnere som Savio og Jåks, har blitt presentert i forbindelse med skiftende utstillinger og annen formidling, har det sjelden blitt artikulert som “samisk kunst”, selv om det altså har vært knyttet an til samiske kontekster på andre måter – som i *Iver Jåks. Muittašan johttičájáhus*, den store retrospektive utstillingen om Iver Jåks fra 1998, laget i regi av Riksutstillinger og vist ved det daværende Museet for Samtidskunst, der nordsamisk ble benyttet i katalog og annen formidling.¹¹

Nasjonalmuseet 2018: “Styrker samlingen av samisk kunst”

I april 2018 sendte Nasjonalmuseet ut en pressemelding om at de “styrker samlingen av samisk kunst”, med andre ord, et signal om at noe har skjedd ved museet siden doktorgradsprosjektet som denne boken bygger på ble avsluttet i 2016.



Fig. 20. Máret Anne Sara, *Pile o' Sápmi Supreme*, 2017. Foto: Annar Bjørgli. Nasjonalmuseet. © Máret Anne Sara / BONO, Oslo, 2021.

Pressemeldingen overrasket meg, for som gjennomgangen hittil viser, må det sies å være på helt marginalt grunnlag at Nasjonalmuseet i det hele tatt kan sies å ha en “samling av samisk kunst” og den har ikke blitt artikulert som en selvstendiggjort del av den totale samlingen tidligere. Pressemeldingen sier ingenting om hvilke verk og kunstnerskap det konkret vises til, i det som presenteres som en allerede eksisterende samling, men det er tydelig at det jobbes aktivt med å fylle mangler av typen som påpekes i det foregående. Noen viktige signalverk er nå kommet til, for eksempel Synnøve Persens, *Utkast til samisk flagg*, fra 1977, og Hans Ragnar Mathisens, *Sápmi*, fra 1974, slik at verk fra pionertiden som Samisk kunstnergruppe representerer er på plass i museet, om enn marginalt. Samtidig er samlingen oppdatert med nyere verk, som Máret Anne Saras, *Pile o' Sápmi Supreme*, fra 2017, et arbeid som ble til i forbindelse med brorens rettsak mot tvangspålegningen fra den norske stat om å redusere reinflokken. Dette er et verk som kan sies å gå like direkte inn i pågående konfliktsoner mellom norsk nasjonalstat og samisk befolkning som flagget og kartet i sin tid gjorde – og fortsatt gjør. I tillegg pekes det i pressemeldingen på innkjøp av Aslaug Juliussen og Inger Blix Kvammen.¹²

Det er mye som tyder på at samiske referanser kommer til å være ak-sentuert, både når det gjelder basisutstillingen og i skiftende utstillinger,

når det nye museet åpner i 2022. Nasjonalmuseet skal ha inngått samarbeidsavtale med RDM om å vise verk fra Samisk kunstmagasin, og ifølge et upublisert skriv fra Nasjonalmuseet til Kulturdepartementet “har direktøren [Karin Hindsbo] utarbeidet føringer for at fagansatte skal arbeide med særlig fokus på å inkludere samisk kunst i utstillingene.”¹³ Det har imidlertid vært vanskelig å få innsikt i akkurat hvilke føringer som er lagt for dette arbeidet, men ansatte indikerer at samiske forhold skal inngå som kontinuerlige referanser i utstillingene, og ikke plasseres i en egen “getto” for “samisk kunst.”¹⁴

Det er påfallende hvordan “samisk kunst” stiger frem som et hyppigere begrep i bruk ved museet i dag, sammenlignet med da jeg startet undersøkelsen. Likevel, som gjennomgangen i kapittel 3 viser, var det vanskelig å påvise denne vendingen i faktisk utstillingspraksis før museet stengte sine dører tidlig i 2019. Det er først og fremst gjennom pressemeldinger, i intervju med ansatte, og i interndokument at omslaget foreløpig viser seg.

De siste årene har en rekke arrangementer og aktører satt “samisk kunst” på dagsorden på en måte som har vært tydelig for et mer allment publikum og representanter for statsinstitusjoner i Oslo-området. Noe som for eksempel kom til uttrykk i 2017 under Kulturrådets årskonferanse, som hadde *Samisk vrede* som tema, da daværende kulturminister Linda Hofstad Helleland uttalte at hun ville ta initiativ til en kartlegging av “hvilken plass samiske kunstuttrykk har i alle deler av samfunnet vårt.”¹⁵ Årskonferansen var tematisert med utgangspunkt i at dette var et merkeår i samisk sammenheng, med feiringen av 100-årsjubileet for det tidligere nevnte fellessamiske møtet i Trondheim, *Tråante* 2017, som omdreiningspunkt. Samme år ble det også opprettet en sannhets- og forsoningskommisjon for å gjøre en “historisk kartlegging som beskriver norske myndigheters politikk og virksomhet overfor samer og kvener/norskfinner”, samt undersøke “virkningene av fornorskingspolitikken” og foreslå “tiltak som bidrar til videre forsoning.”¹⁶

Det var nettopp anmodningen fra kulturministeren som var bakgrunnen for skrevet fra Nasjonalmuseet til Kulturdepartementet referert over. Det som kan fremstå som en helt ny vending i museet må imidlertid ses i sammenheng med komplekse dynamiske prosesser som har foregått over flere år, med mange aktører og hendelser involvert, slik brevet fra Synnøve Persen i 1991 viser. Dette er en refleksiv prosess der naturlig nok også min egen undersøkelse inngår og bidrar i produksjonen av feltet som undersøkes, på lik linje med tidligere aktører og deres arbeid. Gjennom å spørre etter, og dermed peke på, verk,

kunstnerskap og gjenstander som potensielt kan inngå i formasjonen “samisk kunst”, kan naturligvis også mitt prosjekt ha virket tilbake på museets fremstilling.

I oversiktsverk over norsk kunsthistorie

Tilbake på 1800-tallet var Lorentz Dietrichsons biografi, *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker: Et Bidrag til den norske Kunsts Historie*, fra 1878, et tidlig anslag til det som snart skulle bli en fullstendig fortelling om “norsk kunst.”¹⁷ Som tidligere påpekt er det tydelig at Dietrichson var svært bevisst sin rolle i å bidra til konstitueringen av “norsk kunst.” Først måtte han vise at denne kunsten fantes og at den hadde en *historie*. Allerede i 1892 hadde han manus klart til en samlet oversikt over *Norges kunsts historie*, i tre bind, denne ble imidlertid først publisert på 1990-tallet, da kunsthistoriker Nils Messel tok initiativ til å få manuset utgitt.¹⁸

Dermed er det Andreas Auberts “Norges malerkunst”, fra 1900, som utkom som bok under tittelen *Det nye Norges malerkunst* i 1904, og Jens Thiis’ trebinds-verk, *Norske malere og billedhuggere*, som utkom i perioden 1904–1907, som har blitt stående som pionér-oversiktene i norsk kunsthistorie.¹⁹ Litteraturviter Terje Borgersen, som har gjort en historiografisk undersøkelse av de to verkene, mener at de forenes av en nasjonsbyggingsideologi, selv om de er grunnlagt i ulike perspektiv.²⁰ Mens Auberts historie drives frem av kunstnerens utvikling som “nasjonale malere” med en stadig mer utviklet evne til å fremstille “norsk kunst”, drives Thiis fremstilling frem av “kunstnergeniene” som ikke nødvendigvis lager kunst som kan gjenkjennes som “norsk” og som ses i nær sammenheng med internasjonal kunsthistorie, men som like fullt har “frigjørelsen fra de danske foreningsbånd” som utgangspunkt.²¹

Samiske referanser fremkommer sjelden i disse tidlige oversiktsverkene. Tidemands maleri *Fanatikerne* nevnes i Dietrichsons *Norges kunsts historie*, men uten at samiske forhold påpekes direkte, bildets tema beskrives som “de uhyggelige religiøse Bevægelser” som hadde funnet sted i Finnmark 15 år før Tidemand malte sitt bilde.²² Bildet er også omtalt i Dietrichsons store biografiske verk om kunstneren. Her fremgår det at Tidemand i et brev til sin bror Emil ønsker hjelp til å få fatt på et “Finnekostyme” i Christiania, noe han ikke hadde i samlingen av folkedrakter i atelieret sitt i Düsseldorf.²³ Tidemands samarbeid med Sophus Jacobsen (1833–1912) om *Lapper på renjakt*, fra 1873, nevnes også, uten Dietrichson går nært inn på

bildet, og dets emne beskrives uten samiske referanser, som “norsk Højfjæld i Vinterdragt.”²⁴ Også Thiis nevner kort *Lapper på ren-jagt*, men *Fanatikerne* dukker opp flere steder i *Norske malere og billedhuggere*. Han tolker bildet som et motstykke til *Haugianerne* og beskriver det levende:

En lægpredikant av læstadianernes farlige sekt holder ‘opbyggelse’ i en bondstue, som er fylt med tilhørere, mænd og kvinder. De skindklædte lapper i forsamlingen viser, at scenen foregår der nord, hvor sindene knuges af vinterens lange natmørke. [...] Optinet er så dramatisk iscenesat, at vel aldrig nogen galleribesøgende har gåt sløvt forbi det. Og de enkelte figurer er så energisk karakteriseret, at man bærer erindring om dem længe efter.²⁵

Thiis er ikke entydig begeistret for bildet, det karakteriseres av “at det er *tænkt*. Tænkt med stor energi og klogskap, men ikke oplevet.”²⁶ Bildet er ikke naturalistisk nok for Thiis, selv om han mener at et par av figurene overgår alt annet Tidemand har malt, og fremhever spesielt “det knælende lappepar fremme på golvet i forgrunnen.”²⁷

I *Norsk kunsthistorie*, som var et arbeid utført i samarbeid mellom flere forfattere, og som utkom over to bind i 1925 og 1927, roses billedhuggeren Trygve Thorsen (1892–1965) for å ha fremstilt en “tidlig statuette av en lap (utst. 1914)”, den har en “sympatisk naturlighet i stillingen” påpekes det, og “virker næsten som en etnografisk illustrasjon.”²⁸ Skulpturen er ikke titulert eller avbildet, men det dreier seg sannsynligvis om en av skulpturene Thorsen stilte ut i Jubileumsutstillingen i Frognerparken i Oslo i 1914, under 100-årsmarkeringen av Norges Grunnlov. Det synes symptomatisk at en fremstilling av det forfatteren griper som et realistisk portrett av en samisk aktør påminner forfatteren om en “etnografisk illustrasjon.” En plassering av samiske forhold i etnografisk diskurs synes å være så naturalisert at fremstillingen assosieres med etnografifeltet, også når emnet er en kunsthistorisk diskusjon av naturalisme i billedhuggerkunsten.

Den nevnte tobindsutgivelsen *Norsk kunsthistorie* er det første “fullstendige” oversiktsverket over norsk kunsthistorie, hvor arkitektur, kunsthåndverk, og såkalt folkekunst, blir sidestilt med malerkunst og skulptur i et langt historisk perspektiv.²⁹ Bokverket innledes med arkeologen Haakon Shetelig’s “Norsk kunst i de ældste tider”, som beskriver kunst som et fenomen også i “stenalderen.”³⁰ I begynnelsen av kapittelet reflekterer han over bildende kunst som et allmennmenneskelig fenomen til alle tider og på alle steder, uavhengig av såkalt kulturstadium. Og her trekker han linjene fra steinalderens folk i Europa til samtidige

folk andre steder. Til “buskmændenes” skildringer av jakt, til malerier på fjellsidene hos “australnegrene”, før han nevner at “eskimoene har og har hat fra gammel tid f.eks. en merkelig produksjon av smaa skulpturer av hvalrosstand.”³¹ Dyrefremstillinger er hovedmotiv, fastslår han, både når det gjelder disse folkene i samtid og fortidens europeiske steinalderfolk. Hoveddelen av første bind er imidlertid dedikert vikingtid og middelalder, før det streifer materiale som befinner seg i København, når skulptur, malerkunst og kunstindustri fra 16. og 17. århundre diskuteres. Hele andre bind er dedikert arkitektur, skulptur og malerkunst i perioden 1700–1900, og avsluttes med en diskusjon av “nyere folkekunst” helt til sist i boken. Heller ikke i denne sammenhengen dukker tradisjoner fra samiske områder opp. Eksempelene hentes hovedsakelig fra Valdres, Setesdal, Telemark, Hallingdal og Trøndelag, og omfatter alt fra treskjæring og rosemaling til metallarbeid, tekstilarbeid og “forskjellig smaahaandverk”, ofte preget av “vore bønders gode farvesans.”³²

Kunsthistoriker Einar Lexows (1887–1948) *Norges kunst*, fra 1926, artikulere heller ikke samiske kontekster. Han følger kunsten fra “Den ældste tid” og er også opptatt av at det finnes en kunst som kan sies å være “norsk” allerede den gang, men påpeker at:

Det er faa eller ingen land som har en organisk sammenhengende kunsthistorie helt fra ældste steinalder og frem til vore dage. Overalt og til alle tider vil fremmede impulser spille inn [...] Ingen bør derfor forlange, at vort eget lands kunsthistorie skal vise en logisk og jevn linje; for os som for andre europæiske nationer ligger den kunstneriske selvstændighed ikke i en konservativ fastholden ved det overleverte, men i evnen til atter og atter opta nye elementer uten derfor at gaa tilgrunde i ufrugtbar efterligningslyst.³³

Ikke alle land har de samme forutsetninger til å skape “original kunst av verdenshistorisk betydning”, påpeker Lexow, et “lite og folketomt” sted som Norge har “i overveiende grad været mottagende og ikke givende” i kulturutvekslingen.³⁴ Men det finnes en egenart, en “norsk nuance”, som beror på at Norge, ulikt de fleste andre europeiske land, “endnu er beboet av sin urbefolkning.”³⁵ Han finner en forbindelseslinje helt fra “stenalderens befolkning” som tilhører samme “nordiske race som vore dages nordmænd. [...] Stenalderens og bronsealderens kunst her i landet skulde saaledes være like norsk som vikingtiden og som vore dages kunst.”³⁶

Jeg gjengir dette eksemplet fordi det illustrerer noe av datidens dominerende nasjonale tankegoods, som også er skissert i kapittel 2. En videreføring av det tyske romantiske tankesettet som så noen “folk”

å høre naturlig hjemme på et bestemt sted, i fortid og i samtid, og at denne tilhørigheten gav materielle utslag. Kunst ble derfor ansett som en viktig målestokk for å si noe om nasjonale “nyanser.” Kunsten var i denne oppfatningen “norsk”, fra begynnelse til slutt, så lenge den var laget av “nordmænd” – men var i perioder mer påvirket av “fremmede impulser”, uten at disse ble omsatt i den foretrukne nasjonale “kunstneriske selvstendighet”, jamfør sitatet fra Lexow. Som Borgersen særlig har påpekt i forbindelse med Aubert, kunne fortellingen forfattes videre langs linjen som fortalte om en nasjonal kunst som blomstret i takt med nasjonal selvstendighet, helt til det ble en “en sann national kunst”, slik Aubert fant hos Werenskiold.³⁷ Når nasjonen var selvstendig kunne med andre ord forholdet mellom påvirkning utenifra og det overleverte “innenifra” balanseres, slik at kunsten bevarte en “norsk nuance” i dialog med omverden, slik at en “en egenartet og helt bevisst norsk kunst opstaar omtrent samtidig med, at landet vinder sin politiske frihet”, som Lexow skriver.³⁸

Som nevnt i forbindelse med Sars historieskrivning, ble samene regnet som et annet folk enn “nordmændene” (eventuelt en annen “nasjon” eller “rase”, som var begrep brukt vekselvis) og måtte derfor, i følge historiograf Narve Fulsås, “symbolsk eliminerast for at nasjonen skulle kunne vere identisk med seg sjølv.”³⁹ I det nasjonalromantiske tankesettet om at “folk” produserte egne “kulturer”, burde vel også samene, som eget folk, ha en egen kultur – men heller ikke dette var det enighet om, som vist i kapittel 2. For kunne “naturfolk” ha noe som kunne karakteriseres som “kultur”? I alle fall var det bred enighet om at deres materielle artefakter hørte hjemme i etnografiske sammenhenger, med “de andres” kultur. Fortellingen om “norsk kunst”, slik den viser seg i oversiktsverkene, synes lenge å ha lite rom for å inkorporere samiske forhold, i alle fall på andre måter enn som “etnografisk illustrasjon.” I likhet med i historiefaget kan det argumenteres for en symbolsk eliminering. Gjennom å plassere samisk materiale som tilhørende en annen fagtradisjon, etnografi- og antropologifaget, ble konkurrerende fortellinger om nasjonens kunst effektivt ryddet av veien.

Det er først etter at Savio har blitt etablert på den nasjonale kunstarenaen – etter Fetts artikkel, etter separatutstillingene i 1939 og 1941, og etter innkjøpene til Nasjonalgalleriet – at samiske kontekster dukker opp som noe annet enn en sjelden motivgruppe i fremstillingene. I andreutgaven av Lexows oversikt, som kom i 1942 med et tillegg om “Mellomkrigstid”, skrevet av kunsthistoriker Leif Østby (1906–1988), er imidlertid ikke Savio eller samiske relasjoner artikulert.⁴⁰ I

Sinding-Larsens oversikt over *Norsk grafikk i det tyvende århundre* fra 1941, er derimot “samen Jon [sic] Savios arbeider” trukket frem som “noe av det mest opprinnelige i vår grafikk.”⁴¹ Her settes, som hos Fett, Savios kunst i forbindelse med helleristningene:

Hans tresnitt med skildringer av samenes liv på Finnmarksvidda har til å begynne med selve helleristningens karakter. Det primitive menneskets trang til å gi sinns- og synsinntrykk billedlig form. Under studier i Oslo og Paris lyktes det Savio å absorbere det som passet ham i den moderne kunst, så han med bibehold av sin sterke opprinnelighet utviklet sine evnet til høy grad av levende skildring, men alltid i en knapp og malende stil.⁴²

I Sinding-Larsens oversikt blir Savio både fremmedgjort og inkludert i den nasjonale fortellingen på en og samme tid, slik han også ble hos Fett. Hans kunst settes i relasjon til “det primitive”, til “opprinnelighet”, samtidig som den inkluderes i forfatterens nasjonsbegrep. Det må her legges til at “primitiv” er et begrep som går igjen i boken også i forbindelse med andre kunstnere. Dette har å gjøre med at grafikken, rissekunsten, ble regnet som en “opprinnelig” kunstform. Å risse inn spor etter seg i ulike materialer er noe mennesker alltid har gjort. Dessuten mente forfatteren at kunstnere generelt hadde en forkjærlighet for “primitive” motiv: “Kunstnere søker helst inn til det opprinnelige, det som ennå er i pakt med det enkle og primitive liv og ikke er blitt glattet ut i byens sementstøpte kvarterer.”⁴³ Men i forbindelse med Savio, er det ikke bare motivet eller teknikken som omtales som “primitiv”, forfatteren synes å sette Savio selv i forbindelse med en slik primitivitet.

Savio nevnes også i andre bind av *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, som utkom i 1953, i en serie på to bind, redigert av kunsthistoriker Henning Aalsvik (1911–1995).⁴⁴ Dette er ett av få eksempler på at Savio anføres uten at hans samiske bakgrunn er tema. Han omtales bare som “autodidakten John Savio.”⁴⁵ Hos Østby, i *Norges kunsthistorie* fra 1977, presenteres han derimot som “Same-kunstneren John Savio” og det betones at han “skildret med selvopplevelsens ekthet livet på Finnmarksvidda i ypperlig komponerte tresnitt.”⁴⁶ I denne boken inkluderes også Oddmund Kristiansen og hans abstrakte glassmalerier i Molde domkirke, uten at han som Savio identifiseres som “samisk kunstner” eller “samekunstner.”⁴⁷ I de tidligere utgavene av Østbys bok, i 1938 og i 1967, omtales verken Savio eller Kristiansen.⁴⁸

Det mest omfattende norske kunsthistoriske oversiktsverket er syvbindsverket *Norges kunsthistorie*, som utkom i perioden 1981–1983,

med Nasjonalgalleriets direktør Knut Berg (1925–2007) som hovedredaktør, og med hele 28 forfattere. Her henvises det i bind 3 til det som benevnes som “samisk kultur”, i et delkapittel om “Prydvev på Vestlandet” som omhandler oppstadvever. Her konkluderes det med at “både de samiske ‘grenene’ og de vestnorske tepper vevd på oppstadvev viser forkjærlighet for stripemønstre.”⁴⁹ Kapittelet illustreres med en “Samisk grene”, fra Troms. I bind 4 anføres *Lapper på renjakt* og *Fanatikerne*, men uten nærmere presentasjon.⁵⁰

Gunnar Danbolts, *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, som utkom første gang i 1997, med andreutgave i 2001 og tredjeutgave i 2009, kan ses som en vestlandsk utfordring av et bestemt kunsthistorisk perspektiv skrevet fra hovedstaden og Nasjonalgalleriet, som må sies å være omdreiningspunktet for majoriteten av oversiktsverkene.⁵¹ Det er flere grunner til at dette er blitt det dominerende perspektivet. Mange kunsthistorikere hadde i begynnelsen sin base i Christiania, Kristiania, og etter hvert, Oslo. Det var her landets første universitet var. Det var her, med Oldsaksamlingen, Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet og Norsk Folkemuseum som sentrale institusjoner, skribentene hentet sine fremste eksempler. At eksemplene reproduseres kan forklares med konservativ tendens i selve sjangeren, som jeg var inne på innledningsvis. Borgersen kaller det en troskap overfor tradisjonen: “De kunstverkene som hadde funnet veien til tidligere oversikter fikk også status som kanoniserte verk med ‘krav’ på omtale.”⁵²

Hos Danbolt, i *Norsk kunsthistorie*, synes flere vestnorske relasjoner og institusjoner å være presentert. Danbolt opplyser dessuten at han har vært opptatt av å problematisere det dominerende nasjonale perspektiv i norsk kunsthistorie, blant annet ved å understreke det han omtaler som “impulser utenifra.”⁵³ Dette kommer også til uttrykk gjennom at boken har en del historiografiske trekk, for eksempel at fagets historie trekkes inn flere steder, men også gjennom generell historisk kontekstualisering – kunsten relateres til samtidig praksis i samfunnet i tiden det skrives om. Heller ikke i Danbolts bok er samiske forhold uttrykt som eksplisitte tema, men *Fanatikerne* omtales for første gang som en fremstilling av “Kautokeino-opprøret” og Læstadius nevnes som presten “som skapte ei stor vekkingsrørsle blant samefolket.”⁵⁴ Wulff Andreassen, som er innkjøpt av Sametinget, og av og til inkludert i utstillinger tematisert som “samisk kunst, har fått plass i 2009-ugaven av boken, uten at hennes kunstnerskap her relateres til samiske forhold.”⁵⁵

En generell tendens i oversiktsverkene over “Norges kunst”, eller “norsk kunst” eller “Norges kunsthistorie”, er at de er komponert

over et lineært, fremadskridende fortellingsmønster, men med brudd i “nedgangsperioder”, før nye blomstringer introduseres. Fortellingen følger et epokeskjema som strekker seg fra fortid til samtid, eller til nær samtid. Akkurat *når* fortellingene begynner varierer. Lexow starter som sagt med “den ældste tid”, som han avgrenser “indtil ca. 400 e. Kr”, før han beveger seg mot vikingtid, middelalder, renessanse og empire. I dette midtpartiet plasserer han også “folkekunsten” som et eget kapittel, før han går videre til nasjonalromantikk og “nutiden.” I *Norsk kunsthistorie* fra 1925–1927 starter også fortellingen med “norsk kunst” i “de ældste tider.” Mens vikingtid og middelalder er viet hoveddelen av første bind, er hele andre bind viet 18.–20. århundre. Denne delen er tematisk organisert og beveger seg gradvis frem mot 20. århundre. Bokens siste kapittel er dedikert til “nyere folkekunst” og omhandler saker fra 17. århundre til 19. århundre, men her trekkes linjene hyppig tilbake til middelalderen, selv om det gjøres oppmerksom på at “særlig i treskurden kan et arbeide ofte faa et middelaldersk præg ved sin primitive utførelse, uten at det derfor stilhistorisk hører hjemme i middelalderen.”⁵⁶ Østbys bøker følger i grove trekk samme opplegg, bortsett fra at en senere epoke, mellomkrigstid, er kommet til i utgivelsene fra 1967 og 1977, og at det som kalles “vår egen tid” naturligvis er forskjøvet.

Bergs *Norges kunsthistorie* i syv bind, skiller seg fra de øvrige ved å være langt mer innholdsrikt på grunn av sitt omfang. Bind 1 har tittelen *Fra Oseberg til Borgund*, bind 2 er dedikert *Høymiddelalder og Hansa-tid*, og bind 3 tar for seg *Nedgangstid og ny reisning*, i perioden 1536–1814 som “vanligvis [kalles] ‘dansketiden’.”⁵⁷ Til sist i bind 3 finnes et eget kapittel dedikert folkekunsten. Her diskuterer kunsthistoriker Peter Anker (1927–2012) folkekunstbegrepet og relasjonen til middelalderen, før han går nærmere inn på motivtyper, gjenstandsgrupper og geografisk tilknytning. Fremstillingen strekker seg utover den avgrensede tidsperioden i boken forøvrig, ved å trekke fremstillingen frem til 1850–1900. Denne perioden beskrives som en nedgangstid for folkekunsten. Nå avskjæres “den ubrutte kunsthistoriske utvikling vi har fulgt fra middelalder og renessanse.”⁵⁸ Industrialisering og ny teknologi oppgis som årsaksforklaringer. Bind 4 av bokverket tar for seg perioden 1814–1870, her skisseres institusjonalisering av kunstlivet i Norge. Bind 5 heter *Nasjonal vekst*, og tar for seg perioden 1870–1914.⁵⁹ Fortellingen mangefasettertes når den nærmer seg forfatterens egen samtid, tidsintervallene akselererer og nyansene blir flere. Hele bind 6 er viet *Mellomkrigstid*, mens bokverkets siste bind bærer tittelen

Inn i en ny tid. Innenfor periodeavgrensningen 1940–1980, diskuteres i tur og orden arkitektur, maleri, skulptur, kunsthåndverk og kunstinndustri og design.⁶⁰

Mange av bøkene fremstår som om de vil gi leseren den hele og fulle historie om “norsk kunst”, de er “store fortellinger.” Bøkene er skrevet i et nøkternt språk som gir inntrykk av å fortelle en objektiv historie og det finnes lite eksplisitt refleksjon hvilke valg som er tatt, hva som er utelatt og hvorfor. Danbolts oversiktsverk er et unntak, for her finnes anslag til diskusjon av valg og premisser. Han påpeker hvordan det nasjonalteleologiske fokuset i sjangeren styrer fremstillingen i visse retninger, og fører til at “danskettiden” blir vanskelig å inkorporere fordi institusjonalisering skjer i København og ikke i det som etter hvert blir Norge.⁶¹ Men Danbolt reflekterer altså ikke over fraværet av samisk materiale, selv om både politiske og kunstinstitusjonelle representasjonsordninger var på plass da boken utkom for første gang i 1997, og det er heller ikke noe som tas inn i de senere utgavene.

Innenfor den historisk-kronologisk orienterte oversiktsverkssjangeren har jeg kun funnet et forsøk på å inkorporere samiske forhold. Boken er *Tidens øye: En innføring i norsk malerkunst*, fra 2001, skrevet av kunsthistorikerne Holger Koefod og Øivind Storm Bjerke med ønske om å nå et bredt publikum. Særlig håper forfatterne at boken kan gjøre malerkunsten, “en så sentral del av vår kulturarv”, tilgjengelig for ungdom.⁶² Boken er tilpasset bruk i skoleverket og skal “gi en oversiktlig fremstilling av norsk malerkunst sett i sammenheng med europeisk kunst med hovedvekt på de siste 150 årene”, men en “kortfattet oversikt over norsk kunst før romantikken er tatt med.”⁶³ Etter en liten innføring i billedanalyse kommer denne korte oversikten over kunsten frem til begynnelsen av 1800-tallet, i kapittelet med tittelen “Frå helle-ristninger til staffelimåleri.”⁶⁴

Det er i denne forhistorien, før den egentlige kunsthistorien tar til, at finner vi bokens presentasjon av samisk materiale. Her introduseres Savio, Jåks og Persen i kapittelet som har fått tittelen “Samisk tradisjon”, som befinner seg mellom delkapitlene “Helleristninger” og “Norrøn tid.” Altså lenge før boken når sitt virkelige ærend, å skildre kunsten fra og med nasjonalromantikken og inn i forfatterens samtid.

Mens forfatterne med “norrøn tid” refererer til en spesifikk periode, som i denne fremstillingen samsvarer med vikingtiden, som gjerne regnes fra siste del av 700-tallet til første del av 1000-tallet, forsøker de med “samisk tradisjon” å favne et enormt tidsspenn som strekker seg helt fra “fangst- og jegerkulturen”, via forklaringer av *duodji*-begrepet,

og altså helt frem til samtidens kunstnere.⁶⁵ Over en knapp dobbelt-side fremstilles en hel samisk tradisjon som lukket fortelling. Savio, Jåks og Persen inkluderes ikke i bokens øvrige beskrivelse av kunst som del av transnasjonale, refleksive og dynamiske prosesser. Der ses kunst og kunstnere i både interne relasjoner og i relasjon til øvrige praksiser, hendelser og tendenser, i og utenfor Norge. Men i “Samisk tradisjon” derimot, virker kunsten å springe nærmest direkte ut av hellersiningstradisjonen, med en illustrasjon fra helleristningsfeltet i Alta, datert til cirka 4000 år tilbake i tid, plassert under kapitteloverskriften.

I det som boka omtaler som samisk tradisjon er det nemlig “mangt som minner om kunsten til veidefolka.”⁶⁶ Det fortelles om et samisk samfunn der “alle hadde en fast plass”, der det for eksempel fantes “spesialiserte duodjårar” som “måla teikna som skulle vere på sjamantromma”, mens “i det moderne samesamfunnet finst det ei rekkje duodjårar på dei fleste områda”, som kunsthåndverk, billedkunst, foto og teater,

men mange av dei er knytte til den samiske kulturtradisjonen, og dei lagar dáidda/duodji som altså ikkje tyder heilt det same som det norske ordet kunst eller kunsthåndverk som det titt vert omsett til [...] I tråd med samisk tradisjon har ikkje samane først og fremst vore målarar, men dei har arbeid i tre, sølv og materiale dei kjende frå eigen tradisjon.⁶⁷

Det fortelles videre at “dei siste hundre åra har det dukka opp mange kjende samiske kunstnarar”, men det fortelles ingenting om hvordan de “dukka opp.”⁶⁸ Prosessen settes ikke inn i en kontekst. Den relateres ikke til historiske og strukturelle forhold knyttet til institusjonaliseringen av norsk og samisk kunstverden. Den korte oversikten avsluttes med en plassering av samisk tradisjon i sirkumpolar kontekst: “Det har lenge vore samarbeid mellom dei ulike folkeslaga på Nordkalotten: nordamerikanske indianarar, eskimoar, folkegrupper i Sibir”, som utvides med understreking av en internasjonal urfolksrelasjon i samtiden: “For mange av dei samiske kunstnarane i dag er det naturleg å søkje kontakt med urfolkskunstnarar i andre land.”⁶⁹

Med litt godvilje kan plasseringen av “samisk tradisjon” helt avsondret fra bokens øvrige innhold, tolkes dithen at forfatterne har hatt ønske om å fremheve samiske tradisjoner som noe eget og annet, og samtidig vise at de er vare for oversettelsesproblemtikken knyttet til begrep som *dáidda*, *duodji*, håndverk og kunst. På en annen side er det lite som vitner om refleksive betraktninger rundt hvordan slik utfordring av dominerende mønster kunne vært gjort på en måte som ikke

legger til rette for fortsatt utskriving og fremmedgjøring. Strategien som er valg harmonerer jo nettopp med mange av de gamle, og da boken utkom, for lengst kritiserte, mekanismene. Når de som oppfattes å representere “noe annet” plasseres i et udefinert “langt der borte” og “den gang da.” Plasseringen som lukket fortelling, helt i bokens begynnelse, korresponderer med en av hovedtendensene kunsthistoriker James Elkins har påpekt i forbindelse med sin historiografiske gjennomgang av oversiktsverk over verdens kunsthistorie; at “nye” fortellinger – det vil si fortellinger som ikke ble inkludert da skjemaet for sjangeren ble utviklet – gjerne plasseres på en måte som gjør at det etablerte skjema bevares.⁷⁰ Dermed kan hovedhistorien fortelles i noenlunde kjente former uten å forstyrres av ukjente tema og nye aktører, og dermed kreve en annen fremstillingsform og kunnskapshorisont.

I oversiktsverk over norsk samtidskunst

Diskusjonen har foreløpig vært sentrert rundt oversiktsverk som forsøker å fremstille kunsthistorien over en lang tidsperiode, selv om mange av bøkene vektlegger kunsten i egen, nær samtid. I begynnelsen var fremstillingsformen motivert av å “vise og bevise at vi hadde norske billedkunstnere og en norsk billedkunst” og med bevisføring forankret i den materielle kulturen forfatterne mente var “norsk”, også i tiden før Norge ble en territoriell realitet.⁷¹ Senere ble dette videreført i et skjema som hadde festet seg og ble brukt mer implisitt.

For kunsthistorikere som skriver om samtidens kunst i Norge i dag er det ikke lenger en motivasjon å vise at “norsk kunst” finnes, og at dette kan begrunnes med en kunst som var “norsk” også i historiens begynnelse. Hverken kunsthistoriker Yngvar Ustvedt eller tidligere nevnte Danbolt, som begge har skrevet sentrale verk om det de omtaler som “norsk samtidskunst”, kan sies å ha slike nasjonalt orienterte narrativ som omdreiningspunkt. Begge forfatterne har til felles at de skriver om kunst laget av utdannede kunstnere, i tråd med det institusjonaliserte kunstbegrepet, og at de konsentrere seg om kunsten i Norge etter 1990.

Ustvedts *Ny norsk kunst etter 1990*, som utkom i 2011, og Danbolts *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, som utkom i 2014, er altså begge skrevet etter institusjonaliseringen av “samisk kunst”, og begge prøver å inkorporere samiske tema, men på forskjellige måter.⁷² Bøkene er eksempler på overlappende mellom kunsthistorie som universitetsfag og som museumsdisiplin,

skrevet av en universitetsprofessor i kunsthistorie (Danbolt) og en kurator ved Nasjonalmuseet (Ustvedt). Ingen av dem kan sies å legge fortellerstrukturen langs lange, lineære historiske linjer, men Ustvedt peker på et visst “historisk-kronologisk” tilsnitt i sin bok, “men ikke i progressiv-evolusjonistisk forstand, hvor det ene fenomenet avløser det andre som perler på en snor og i stadig mer avanserte vendinger”, det er heller “oppmerksomheten som flytter seg mellom skiftende dominerende kunstformer.”⁷³

Danbolt er nøye med å understreke at boka hans ikke er en “kunsthistorisk fremstilling” eller en “kunsthistorisk oversikt over dei siste tjue åra”, for det mener han Ustvedt allerede har levert.⁷⁴ Med dette signaliserer han at han ikke har forsøkt å gjøre et representativt utvalg av betydelige kunstnere i tidsrommet boken avgrenses til (cirka 1990–2013), men at han har søkt å identifisere noen tendenser i periodens kunstpraksis.⁷⁵ Begge fastsetter sitt undersøkelsesobjekt som samtidskunst og begge definerer den som “norsk.” Ustvedt diskuterer i forordet hva som menes med “norsk” i bokens sammenheng. Han påpeker at nasjonsbegrepet ikke viser til en etnisk avgrensning, men heller “en type stedbunden nasjonal tilhørighet som ikke står i motsetning til globalisering, livssynsmangfold og multikulturalisme.”⁷⁶ Bokens perspektiv springer ikke ut fra etnisk avgrensning, men ut fra behovet for å “ta alvorlig ens egen hjemlige kunstscene”:

Det handler om kunstnere som alle har bidratt til å forme kunstscenen i Norge siden rundt 1990. Slik betegnelsen norsk brukes her, er den ikke knyttet til fødested og bostedsadresser, men til kunst og kunstnere som over tid har gjort seg sterkt gjeldende på denne kunstscenen.⁷⁷

Deretter avgrenser han “kunstscenen” som “et system der en rekke forskjellige aktører bidrar med ulike typer ‘innsatser’”, som gjelder “alt fra kunstnere, gallerier, kritikere, museer og private samlere til journalister, teoretikere, akademikere, stipendkomiteer og oppdragsgivere.”⁷⁸

Danbolt diskuterer ikke bokens nasjonsbegrep, selv om han streifer problemstillingen i forbindelse med diskusjonen av det postkoloniale, som jeg kommer tilbake til. Men hva han legger i begrepet “norsk samtidskunst” er altså ikke tydelig definert. I innledningen henviser han til “aktiviteten, som har gått føre seg og stadig går føre seg i atelier og verkstadane rundt omkring i Noreg.”⁷⁹ Litt senere bruker han lignelsen “det norske jordsmonnet”, men bare for å påpeke at kanskje stjernehimelen er en bedre metafor. Lignelsen bruker han for å illustrere hvordan

de gamle etablerte stjernebildene hjelper oss å se, men at hva vi ser ikke er objektivt påviselig, noe han sammenligner med kunsthistoriens epokeinndeling som manøvreringsverktøy.⁸⁰ Samtidskunstbegrepet drøftes imidlertid i større grad hos Danbolt enn hos Ustvedt. Han peker på at det gjerne brukes for å markere motsetning til begreper som modernisme eller postmodernisme, og om fenomenen som hovedsakelig fant sted etter 1990, da “tida for -ismene er forbi” og kunstscenen fremstår som globalisert i større grad – etter at “jernteppet fall saman” og etter at mange av de tidligere europeiske kolonene i Afrika og Asia hadde utviklet “eit sjølvstendig kunstliv”, samtidig som internett blir et verdensomspennende kommunikasjonsmiddel.⁸¹

Både Danbolt og Ustvedt tar opp postkolonialisme, og samisk relateres til denne diskusjonen hos begge, men i svært ulik grad og mer eksplisitt hos Danbolt. I Ustvedts bok presenteres postkolonialisme i kapittelet som heter “Spor av virkelighet”, som retter fokus på kunstnere med samfunnsundersøkende prosjekter, under delkapittelet “Det multikulturelle.” Ustvedt nevner Edward Said (1935–2003), Homi K. Bhabha og Gayatri Chakravorty Spivak. Han identifiserer først postkoloniale tendenser på en internasjonal kunstscene gjennom Centre Pompidous utstilling *Magiciens de la Terre*, fra 1989, og fremhever kunstnere som Jimmie Durham, David Hammons, Mona Hatoum, Chris Ofili, Shirin Neshat og Rirkrit Tiravanija.⁸² Men i Norge er det annerledes, mener han: “I Norge har det postkoloniale og flerkulturelle vært langt mindre synlig enn i USA og de gamle kolonimaktene. Ikke bare fordi Norge aldri var noen kolonimakt, men fordi innvandring og flerkulturalisme ikke er like sterkt til stede.”⁸³ Ustvedt slår fast at her “finnes rett og slett ikke så mange kunstnere med utenomvestlig bakgrunn, fra marginaliserte kulturer eller som arbeider med postkoloniale problemstillinger.”⁸⁴ Men “noen unntak er det”, og blant dem nevnes kort Iver Jåks og Geir Tore Holm, men uten at det presiseres hvorfor de inkluderes, om det er på grunnlag av “utenomvestlig bakgrunn”, at de representerer en marginalisert kultur, eller om det er fordi de tar opp postkoloniale problemstillinger i kunsten sin.

Jåks arbeid er i hovedsak diskutert i et tidligere kapittel hos Ustvedt og omtales ikke mye i dette kapittelet. Om Holm påpekes det at han “har tatt opp emner knyttet til sine røtter i samisk kultur.”⁸⁵ Som i hans “hjemmelagde slap-stick-versjon” av det som omtales som “samefilmen *Veiviseren*.”⁸⁶ Denne referansen nevnes i forbindelse med arbeid som tematiserer “multikulturell bakgrunn og identitetsmessig ‘annerledes-het’”, uten at det gis flere opplysninger knyttet til verket, men det dreier

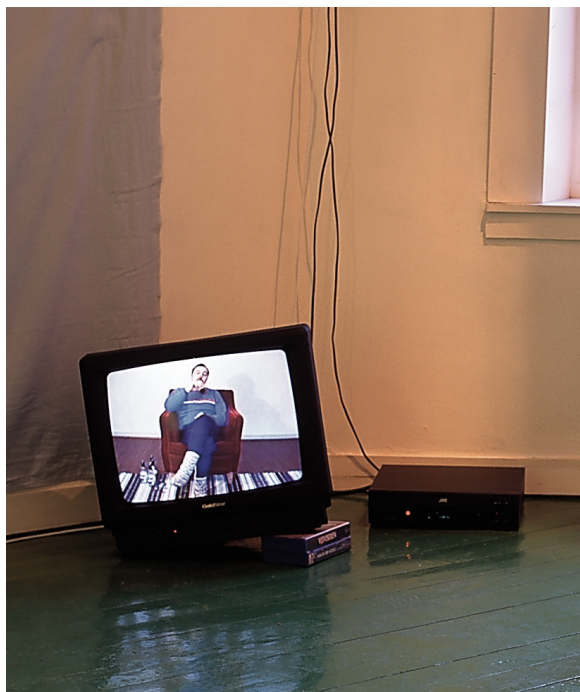


Fig. 21. Geir Tore Holm, *The Pathfinder*, installasjonsfoto fra Galleri Struts, 1997. © Geir Tore Holm / BONO, Oslo, 2021.

seg nok om videoinstallasjonen med tittelen *The Pathfinder*, vist for første gang i Galleri Struts i Oslo i 1997.⁸⁷

I samme setning refereres Liv Bugges video *I let you go so I can hunt you down* (2004), og tematisering av maktperspektiv i relasjon til illegal innvandring.⁸⁸ Videre nevnes Hans Hamid Rasmussen, Germain Ngoma, Samir K’admi, Farhad Kalantary, Samira Jamouchi og Anawana Haloba som kunstnere “som har gjort seg gjeldene ut fra et ståsted som flerkulturelle uten at dette nødvendigvis utgjør noen dominerende tema i deres arbeider.”⁸⁹ I tillegg omtales Pierre Lionel Matte som en kunstner som “ut i fra en europeisk bakgrunn har tatt for seg norsk identitet sett utenifra.”⁹⁰

At Ustvedt mener at det i Norge “rett og slett” ikke finnes så mange kunstnere “fra marginaliserte kulturer” eller at “flerkulturalisme ikke er like sterkt til stede” er en påstand som på mange måter illustrerer hvor vellykket fremstillingen av Norge som en monokulturell nasjon har vært. Som vist i kapittel 2, mye av beveggrunnen for samisk institusjonsbygging er reaksjon på diskriminering og “økonomiske og sosiale strukturer som lever videre ‘under overflaten’”, som blant annet dreier

seg om “normativ versus annerledes identitet”, som Ustvedt ellers knytter til postkolonialisme.⁹¹ Når det gjelder oversjøisk kolonialisme tok Norge, via det danske eneveldet, del i koloniøkonomien med omfattende slavefrakt- og handel på 1700-tallet. Dessuten hadde mange nordmenn økonomiske interesser i koloniale foretak verden rundt og den omfattende misjoneringen som har utgått fra Norge er også tett knyttet til kolonialiseringsmekanismer.⁹² Det er forståelig at Ustvedt mener at landet ikke kan sidestilles med stater regelrett grunnlagt på nedslakting, folkemord og undertrykking av befolkningen som var der da europeerne kom, som USA eller Australia, eller med brutale verdensimperier som Storbritannia og Frankrike, men av formuleringen kan det virke som det knapt er grunnlag for postkoloniale oppgjør i Norge.

Den mest omfattende samiske referansen i Ustvedts tekst finnes i sammenheng med presentasjonen av Jåks kunstnerskap i kapittelet “Skulptur og sånn.” Jåks er en av kunstnerne som får forholdsvis mye omtale i boken, samlet sett. Under deloverskriften “Kombinasjonsstykker”, settes hans kunstnerskap i sammenheng med Jon Gundersens og Børre Larsens som eksempler på kunstnerskap der det “håndverksmessige trer tilbake på en ganske annen måte og lar tingene selv få tale.”⁹³ Disse kunstnerne har det til felles at de benytter seg av forkastede ting fra forbrukersamfunnet eller av gjenstander fra naturen, som tas ut av sin opprinnelige kontekst, men beholder en “rest eller minne om sine tapte meninger og funksjoner”:⁹⁴

Hos Jåks spiller materialets egenkarakter og tilknytning til natur, symboler og rituelle sammenhenger en viktig rolle, mens Gundersen og Larsen forsyner seg av det moderne samfunns oppbud av etterlatenskaper. [...] Generelt sett beveger Larsen seg i retning av den poengterte vitsen, mens Gundersen orienterer seg mot det mer underfundige, surrealistiske og gåtefulle. Der Jåks viser affinitet til folkekunst og århundrelange samiske håndverkstradisjoner, arbeider Gundersen og Larsen mer i slekt med sampling, appropriasjon og resirkulering.⁹⁵

Mange av Jåks verk “har en etnisk dimensjon knyttet til samiske form- og materialtradisjoner”, skriver Ustvedt videre, “*men* de er artikulert på en måte som står i dialog med det 20. århundres kunst.”⁹⁶ Her indikeres altså en motsetning mellom tradisjonsbasert materiale og samtidskunst. Det er påfallende at Ustvedt ofte ser etniske trekk ved Jåks kunst, mens slike trekk aldri påpekes ved kunstnerkapene han ses i relasjon til. En helside er viet et fotografi av installasjonen *Enorm – hva?*, fra 1992, som beskrives som “et lite drama av motstridende krefter”, men det understrekes at andre verk har “mer *etnisk*



Fig. 22. Iver Jåks, *Offerstøtte II*, 1996. Foto: Annar Bjørgli. Nasjonalmuseet. © Iver Jåks / BONO, Oslo, 2021.

preg. Gjenstandene hverdagsliggjøres, men uten at *det eksotiske* ved dem helt og fullt forsvinner.”⁹⁷ Jåks’ større skulpturer vekker assosiasjoner til “totempellignende påler behengt med fetisjlignende objekter eller rituelle, dyrelignende konfigurasjoner.”⁹⁸

Tolkningen av *Offerstøtte II*, fra 1996, er mer konkret. Her ses sammenføring av “kristne og samiske billedtradisjoner” i en blanding av konfrontasjon og forening:

Som ideologisk symbol er korset uløselig knyttet til tortur og lidelse, men måten det fremstilles på her, minner om at det også har tjent som imperialistisk redskap for maktutøvelse og undertrykkelse.⁹⁹

Dette er et interessant perspektiv på Jåks kunst, som her kan sies å bli tolket i et postkolonialt lys, knyttet til refleksjon over kristendommens rolle i legitimeringen av europeisk kolonialisering, som imperialistisk redskap og som en religion som gikk hånd i hånd med statlige overgrep mot befolkningen, også i Sápmi og Norge.

Ustvedt diskuterer også *Det er, er det* fra 1997. Han fremhever formale trekk, som hvordan store trestykker er kløyvd og står lent opp mot hverandre i “labil balanse” og han understreker motsetningen til “den tradisjonelle skulpturens” bestandighet og stabilitet.¹⁰⁰ Her påpekes sentrale trekk ved Jåks verk, at det vil skifte karakter i takt med omgivelsene, med hvordan oppstillingen gjøres og fordi det ubehandlede trevirket forandres med tiden. Den påfølgende og konkluderende setningen i presentasjonen av Jåks kunstnerskap blir imidlertid hengende i luften: “Det ligger en etnisk dimensjon i Jåks’ valg av ting og materialer”, skriver han til slutt, uten å forklare nærmere hvilke ting og materialer han tenker på og hva det er ved dem som gjør dem “etniske.”¹⁰¹ Ustvedt mener kanskje, ved å stadig vende tilbake til denne betegnelsen i presentasjonen av Jåks, å understreke at kunstneren benytter seg av objekt og materialer med særlig forankring i samiske samfunn. Dette er ikke en uvanlig tolking av Jåks’ praksis. Jåks plasserte selv sin kunst tydelig i en samisk livsverden. Blant annet trakk han i flere sammenhenger frem *duodji*-opplæringen som et sentralt aspekt og at han anvendte materialer med spesielle betydninger i samiske tradisjoner.¹⁰² Men i *Ny norsk kunst etter 1990* oppgis sjelden konkrete referanser til samiske praksiser, materialer, begrep eller kunnskapsområder. I stedet brukes generelle benevelser om “et etnisk preg”, eller det påpekes at det finnes verk der “det eksotiske ved dem aldri helt og fullt forsvinner”, eller assosiasjonene går til noe “fetisjlignende” eller “totempellignende”, eller til det “rituelle.” Forbindelser og begrepsbruk som den øvrige delen av boken er fri for, og som virker fremmedgjørende på fremstillingen av Jåks kunstnerskap og av samiske forhold mer generelt.

Ustvedts fremstilling passer med en tendens Høydalsnes har identifisert i Jåks-resepsjonen, til at hans kunst settes inn i generelle etnifiserende rammeverk, mens verkenes mer konkrete “historiske, kulturelle og politiske referanser” blir stående ukommentert.¹⁰³ Her må likevel lesningen av *Offerstøtte II* sies å være et viktig unntak, for i tolkningen

av dette verket knytter Ustvedt som nevnt an til konkrete historiske, kulturelle og politiske referanser. Det er også viktig å understreke at hans lesning ikke er utelukkende etnifiserende, for eksempel finnes stadige påpekninger av formale kvaliteter.

“Samisk kunst” er et begrep jeg ikke finner i *Ny norsk kunst etter 1990*. Her favnes ikke kunst laget av kunstnere med samisk bakgrunn inn med en egen kategori. Betegnelsen “norsk kunst” benyttes, men Ustvedt presiserer at dette ikke er ment som et begrep knyttet til identitet, bosted eller fødeadresse, men om kunstnere som har gjort seg gjeldende på “kunstscenen i Norge” generelt. En egen “samisk kunstscene”, eller en “kunstscene i Sápmi”, har Ustvedt med andre ord ikke identifisert i sin oversikt.

Også Danbolt identifiserer postkolonialisme som en global tendens de siste tjue årene og undersøker om den har gjort seg gjeldende i Norge. Som hos Ustvedt fremheves Saids betydning. Danbolt går dessuten kort inn på global kolonihistorie; at europeiske kolonimakter i tiden rundt første verdenskrig dominerte rundt 85 % av “dei utenom-europeiske landa”, og trekker inn behovet i “dei frigjorde landa” for å skape nasjonal identitet.¹⁰⁴ Danbolt trekker linjer til det han omtaler som 1800-tallets “frigjøring” i norsk sammenheng, og angir tidligere nevnte Munch og Keyser som eksempel på historikere som bidro til å skape forestillingen om norsk nasjonal kontinuitet i forbindelse med nasjonsbyggingen her.¹⁰⁵ Som han påpeker ble “nasjon” av disse skribentene grepet som en essensiell kategori, som en medfødt kvalitet eller naturgitt størrelse. For å vise refleksivitet rundt identitetsdannelser “enten dei er kjønna eller nasjonale”, griper Danbolt til såkalt queer-teori fra Judith Butler for å få frem hvordan han mener identitetskategorier blir konstituert performativt gjennom det Butler omtaler som gjentagelser av stiliserte handlinger, som via selvforsterkende prosesser både fremstår og forklares biologisk.¹⁰⁶ Deretter går han over til å diskutere kunst hos marginaliserte grupper som han kategoriserer som “Samane”, “Dei homofile”, “Kvinnene” og “Dei ikkje-etnisk norske”, fordelt på to kapitler. Dette er dentiteter som han skiller ut som tydelig avgrensede kategorier – som “de andre”, men som han ved å trekke inn teorien fra Butler har problematisert som naturgitte og evige. Snarere ser han alle identitetskategorier som konstruerte og konvensjonelle.¹⁰⁷ Mens “Samane” diskuteres i et eget kapittel “Om marginaliserte grupper i eit postkolonialt perspektiv 1”, slås “Dei homofile”; “Kvinnene” og “Dei ikkje-etnisk norske” sammen i “Om marginaliserte grupper i eit postkolonialt perspektiv 2.”

Danbolt starter med å fastslå at “Norge faktisk har kolonialisert eit anna folk, nemleg samane”, gjennom en bevisst fornorskingspolitikk. Prisen for å bli regnet som fullverdige norske borgere var at “*dei* [samane] gav avkall på alt som gjorde *dei* annleis enn oss nordmenn.”¹⁰⁸ Slik kommer det tydelig frem hvem som er forfatterens “vi” og bokens implisitte leser. En leser som altså er en del av den majoriteten som forfatteren assosierer med fornorskingsprosessene.

Deretter risser han kort opp samisk “frigjøring.” De politiske hendelsene fra slutten av 1970-tallet til begynnelsen av 1980-tallet, som leder til det han kaller “den postkoloniale perioden” med eget Sameting.¹⁰⁹ Så skisseres konturene av en egen samisk kunstinstitusjon, der han også får med det at det fantes et tidlig samisk museumsinitiativ i Karasjok i mellomkrigstiden. Men først når Kunstsolen i Karasjok åpnet i 2011, var “det vi kan kalle ein samisk Kunstinstitusjon på plass”, påpeker han.¹¹⁰ Dermed blir den tidligere nevnte problemstillingen knyttet til kunstbegrepets tilbakevirkende kraft aktualisert; når en kunstinstitusjon er på plass, skal kunstbegrepet gis tilbakevirkende virkning, slik at ulike praksiser blir “homogeniserte til kunst, sjølv om dei i utgangspunktet var ulike både funksjonelt og sosialt”? Danbolt ytrer skepsis mot å “sette *duodji* lik *dáidda*”, som én lang kunsttradisjon, eller “ved hjelp av ei forteljing.”¹¹¹ Selv om han påpeker at det naturligvis lar seg gjøre “å nøste opp ein tusenår lang tradisjon som kan bekrefte at det gjennom historia finst fellestrekk som kan kallast karakteristisk samiske.”¹¹² Altså noe lignende den nasjonalteleologiske fortellingen om “norsk kunst”, illustrert med de historiske orienterte oversiktsverkene diskutert ovenfor.

Danbolt viderefører på mange måter *duodji/dáidda*-dikotomien når han går over til å diskutere kunstnere og verk. Han identifiserer en “ortodoks oppfatning” som fremmer “*dáidda* [...] i tradisjonen frå *duodji*.”¹¹³ Diskusjonen foregår langs en linje som forsøker å identifisere om *duodji*, som visuell tradisjon, er til stede i verkene eller ei. Danbolt skriver at det var “særleg reiskapar av ulike slag, både praktiske og religiøse, som blei utsmykka. Det er denne forma for brukskunst eller kunsthåndverk som på samisk blir kalla *duodji*.”¹¹⁴ Det er altså som utsmykking, som noe visuelt identifiserbart, og som en spesifikk form for brukskunst eller kunsthåndverk som bærer slik dekorasjon, at *duodji* defineres her. En form for visualitet som Danbolt gjenfinner i helleristningene og de samiske trommene, “når ein studerar samisk *duodji* nærmare kan ein finne visse familielikskaper [...] både med dei helleristningane vi finn i



Fig. 23. Hans Ragnar Mathisen/Elle-Hánsa/Keviselie, *Duššas doarrun / Strid*, 1994–1995. © Hans Ragnar Mathisen / BONO, Oslo, 2021.

Alta lenge før kristen tid og med dei figurane ein ofte kan sjå på samiske sjamantrømmar frå mange hundreår tilbake.”¹¹⁵

Litt senere lignes både Mathisens serie med trykk og Marakatt-Labbas broderi med det som omtales som “strekfigurasjoner” i “*duodji*-tradisjonen.” Danbolt understreker at motivet i Marakatt-Labbas verk *Kråkorna* (1981), og *Historien* (2003–2007), “er annleis”,

likhetene med det han regner som *duodji*-tradisjonen “gjeld primært uttrykket”, mens han ser Mathisens *Duššas doarrun/Strid* (1994–1995), som eksempel på “korleis ei meir ortodoks tolking av det samiske kan ytre seg.”¹¹⁶ Med figurasjoner fra helleristninger og trommer som visuelt sammenligningsgrunnlag blir derimot ikke Rose-Marie Huuvas verk *Áhku 448 vuorkkát* (2006) regnet i *duodji*-tradisjonen.¹¹⁷ Det består av 224 objekt pakket inn farget filt bundet sammen med flettede skinnbånd, sammen med et fotografi av Huuvas bestemor med et bryllupsskrin (*giisa*) foran seg. Selv har kunstneren flere ganger satt sitt arbeid i slik relasjon. Et sted sier hun for eksempel at å jobbe med “långsamma tekniker och att alltid sträva efter det tekniskt perfekta det har jag kvar från duodjin.”¹¹⁸ Huuvi relaterer altså tilnærming og fremgangsmåte til *duodji* og ikke noe som nødvendigvis er visuelt eller figurativt gjenkjennbart.

Aage Gaup og Ingunn Utsi fremheves som “meir direkte inspirerte av *duodji*-tradisjonen [...] når dei har brukt forgjengeleg materiale i verk som er berekna på å stå ute.”¹¹⁹ Nå utvides altså *duodji*-begrepet til å gjelde materiale og praksiser. Videre understrekes det at dette bare er ett aspekt ved arbeidene deres, det finnes også arbeid som ikke på samme måte kan knyttes til *duodji*: “Dette gjeld fleire av arbeida til Iver Jåks, som er *heilt på linje* med den ettermoderne kunsten vi tar opp i denne boka.”¹²⁰ Her antydes det en implisitt motsetning mellom “*duodji*-tradisjonen” og den “ettermoderne kunsten”, slik det også ble gjort hos Ustvedt.

Danbolt trekker som Ustvedt frem *Det er, er det?* av Jåks. Om dette verket skriver han at “[s]jølve materialet er samisk nok, og også måten han har behandla det på, men det viktigaste – korleis dei skal settast saman – er ikkje samisk. For det overlet han til kuratoren eller til tilskodarane sjølve.”¹²¹ Jåks sies å ha *queera* den samiske tradisjonen, stilt seg lekende og avslappet overfor den.¹²² Også Holms kunstnerskap diskuteres i forhold til spørsmålet om synlig samiskhet i verkene. I en installasjon Holm deltok med i gruppeutstillingen *Antologi* i Bergen kunsthall i 2001, påpeker Danbolt hvordan “det norske” og “det samiske” glir sammen som en syntese. Tittelen på verket oppgis ikke, men det dreier seg trolig om *In-Door House*, som ble vist på utstillingen. Dette er en installasjon som ligner et hustelt fra 1970-tallet, laget av storblomstrede gardiner og med reisverk av tre.¹²³ Også *Ođđa leavgal Nytt flagg* (2004) nevnes som et eksempel på der Holm trekker inn “det samiske, men på ein lett ironisk måte.”¹²⁴



Fig. 24. Geir Tore Holm, *Oðða leavga (luomi, jokna, sarrit) / Nytt flagg (multer, tyttebær, blåbær)*, 2004. © Hans Ragnar Mathisen / BONO, Oslo, 2021.

Aslaug Juliussen er en av kunstnerne som får mest omtale i boken totalt sett. Hun er representert med tre verk, som også er gjengitt via illustrasjoner, *Sammenstøt – historiske spor* (1998), *Merkede og umerkede posisjoner* (2006–2009) og *HornKjede* (2006). Danbolt går i dialog med Juliussens biografi og forklarer bruken av slakteavfall fra reinsdyrnæringen som kunnskap opparbeidet etter 20 år som medlem av en “flytt-samefamilie”, slik at kunsten hennes er “knytt til den samiske kulturen, men den er også i dialog med nokre av dei store kunstnarane i tida.”¹²⁵ Juliussens kunstnerskap settes her i relasjon til internasjonalt kjente kunstnere som Louise Bourgeois (1911–2010), Marina Abramovic og Eva Hesse (1936–1970).

Mot slutten av teksten fremhever Danbolt at alle kunstnerne som foreløpig er omtalt “har i kunsten sin visse tilknytningar til samisk kultur”, men hevder at “med unntak av Mathisen ikkje til den ortodokse tolkinga.”¹²⁶ Han avslutter diskusjonen å presentere Persens arbeid,



Fig. 25. Aslaug Juliussen, *ČoarveLáhkket / HornKjede* (detalj), 2006.
I bakgrunnen ses *Oktavuodat / Forbindelser*, 2006. Fra utstillingen
Skjæringspunkter, Nordnorsk Kunstmuseum, 2018. Foto: Monica Grini.
© Aslaug Juliussen/ BONO, Oslo, 2021.



Fig. 26. Synnøve Persen, *My sunrise*, 2014. Foto: Kjell Ove Storvik. © Synnøve Persen / BONO, Oslo, 2021.

som omtales som “fjernt frå det samiske kunsthåndverket.”¹²⁷ I hennes abstrakte malerier er det “ikkje enkelt å spore opp samiske overtonar” og Danbolt påpeker at hun “ved fleire høve” har gitt uttrykk for at “ho føler kravet om det samiske som eit reip om halsen”, likevel er hun en av “dei samiske kunstnarane som mest iherdig har vore med å bygge opp den samiske Kunstinstitusjonen.”¹²⁸ Persen går inn for “ein open og liberal samisk Kunstinstitusjon”, skriver Danbolt.¹²⁹

Linjen går altså fra Mathisen, som blir satt til å representere en “ortodoks” retning innenfor samisk kunstinstitusjon, til Persen som får representere en “liberal” retning. Plasseringen på skalaen synes å relateres til om “samiske overtonar” kan identifiseres i kunsten eller ei, samt to sitater fra henholdsvis Mathisen og Persen som settes opp innledningsvis, der Mathisen peker på en kontinuitet i “samiske visuelle uttrykk”,

mens Persen referer til at hun er en kunstner i “vestlig tradisjon”, med “vestlig utdannelse”, og sier at “vårt språk som billedkunstnere er ikke det språket som høres og som lett kan identifiseres som samisk.”¹³⁰

Det er tydelig at Danbolt ønsker å unngå en nasjonalteleologisk fortelling i for eksempel tradisjonen fra Dietrichson eller Aubert, der identifikasjonen av en nasjonal kunst i fortiden legitimerer kulturell kontinuitet i form av en nasjonal kunst i samtiden på en måte som er visuell identifiserbar. På en annen side blir det jo likevel graden av synlig “samiskhet” som får legge premissene for fortellingen også her. Både Mathisen og Persen kan i ses som politisk orienterte kunstnere, men med ulik tilnærming. De er akademiutdannede kunstnere som har valgt ulike strategier i sine posisjoneringer, men langs linjen som Danbolt her setter opp synes nesten fortellingen å gå i retning av historien om kunst fra “ufri”, “tradisjonsbundet” håndverk til “fri” billedkunst, der *duodji* får ligne det tradisjonsbundne, mens *dáidda*, representert ved Persens abstrakte maleri, får representere “fri” kunst.¹³¹

Fremstillingen av *duodji*, eller “tradisjon”, som motsetning til forandring, innovasjon, eller såkalt modernitet, er blitt problematisert av samiske forskere som Gunvor Guttorm og Jelena Porsanger, samtidig som kunsthistorikere identifiserer en generell tendens til at skillet mellom “kunst” og “håndverk” blir problematisert i samtidskunsten.¹³² Dette er tilnærminger som flere av Danbolts utvalgte verk fra samisk kunstverden synes å kunne ses i relasjon til. Dimensjoner som på en måte ligger som uuttalte muligheter i hans tolkinger, men uten at de blir konkrete perspektiv. Spørsmålet er derfor hva todelingen av *dáidda* og *duodji*, og vurderingen av synlig eller ikke synlig samiskhet i arbeidene, gjør for tolkingen av verkene? Jeg lurer på om den samme linjen ville vært fulgt i en fremstilling av “norske” samtidskunstneres arbeid – ville eksempelvis visuelle spor av “folkekunst” eller “husflid” blitt lignet med ortodoksi, dersom det dreide seg om tydelige kunstneriske strategier fra akademiutdannede kunstnere? Ser man på de øvrige fremstillingene i oversiktsverkene når det gjelder kunstnere fra samme periode er det heller slik at lignende strategier fremheves som brudd med modernismens ortodoksi, dens lukkede kunstbegrep og rendyrking av “det mediespesifikke.”¹³³

Danbolt vil vise at “verken ein samisk identitet eller ein samisk kunst er naturfenomen, men kulturelle storleikar som heile tida blir noko anna enn det har vore.”¹³⁴ “Samisk kunst” er altså for Danbolt ikke en naturlig kategori, som det bare er opp til kunsthistorikeren å få øye på. Han avgrenser begrepet institusjonelt. I hans fortelling oppstår “samisk kunst” i det øyeblikk en samisk kunstinstitusjon oppstår, først da denne

kom på plass “kunne ein med rette tale om *samisk* kunst.”¹³⁵ Videre skriver han at

det er faktisk akkurat dette medlemskapet som foreinar samiske kunstnarar i dag; det er ikkje særleg mange andre fellestrekk som held dei saman enn at dei alle har rett til å stille ut på Samisk kunstnersenter, får samiske kunstnarstipend, bli innkjøpt av De samiske samlingar, osv.¹³⁶

Han konsentrerer seg først og fremst om institusjonalisering av billedkunstinstitusjoner. Dermed faller for eksempel ikke institusjonaliseringen av *duodji*, som Guttorm ser anslagene til på 1940-tallet, inn under definisjonen, og konklusjonen blir at “[f]or samane var den [kunstinstitusjonen] ferdig utvikla først etter tusenårsskiftet.”¹³⁷ Han er som nevnt forsiktig med å gi kunstbegrepet tilbakevirkende kraft og den kunsthistoriske linjen blir dermed veldig kort. “Samisk kunst” blir noe som det “med rette” kan snakkes om først fra og med 2000-tallet.¹³⁸ Kunstbegrepet er imidlertid blitt gitt tilbakevirkende kraft i de fleste *andre* kunsthistorier. Hele kunsthistoriefaget hviler vel nettopp på dette. Forsiktigheten med å gi begrepet tilbakevirkende kraft når det kommer til samiske sammenhenger står slik i fare for å gjøre “samisk kunsts historie” veldig mye kortere enn andre kunsthistorier.

Det er viktig å understreke at Danbolt ikke anlegger en like sen tidsavgrensning på hele fremstillingen. Noen av verkene han omtaler er fra 1990-tallet, og han nevner Samisk kunstnergruppes aktiviteter i Masi i 1979 som et ledd i institusjonaliseringsprosessen. Dessuten trekker han frem *duodji*, så selv om han ikke ønsker å gi kunstbegrepet tilbakevirkende kraft, viser dette at han i alle fall diskursivt assosierer *duodji* med kunst, eller finner en familielikheter i bruken av kunstbegrepet og i bruken av *duodji*-begrepet.¹³⁹

Dersom Danbolt hadde utgitt sin presentasjon av “samisk kunst” som en lineær fremstilling i den historiske oversiktsverktradisjonen ville den strenge institusjonelle definisjonen vært temmelig problematisk. Men som en oversikt over tendenser i “norsk samtidskunst” de siste 20 årene stiller det seg noe annerledes, også fordi Danbolt har vilje til å peke på grunnlagsproblematikk i en utgivelse i oversiktsverksjangeren, en fremstillingsform der slike metarefleksjoner ikke er blant de typiske sjangertrekkene.

Momenter til samisk kunsthistorie

Samlet sett viser gjennomgangen av bøkene som skal gi oversikter over “norsk kunsthistorie” at samiske forhold har fått minimal plass, enten

det dreier seg om å inkludere samiske tema kontinuerlig i fortellingen, eller å skrive dem inn som mer eller mindre lukket fortelling, og at det heller ikke er artikulert særlig mye refleksjon rundt utvalgene eller fraværene, og hvorfor de opprettholdes. Men hva med “samisk kunst” som egen fortelling i oversiktsverksjangeren? Som kunsthistorisk fremstilling finnes ikke en slik bokutgivelse. Forsøk på å lage diakrone oversikter over “samisk kunst historie” er først og fremst laget med utgangspunkt i andre fag enn kunsthistorie.

Den tidligere nevnte etnografen Manker er en sentral aktør i dette feltet, og hans *Samefolkets konst*, fra 1971, synes fortsatt å være det bokverket som kommer nærmest i å gi en diakron oversikt i tradisjonen fra det kunsthistoriske oversiktsverket.¹⁴⁰ Boken har en tredelt struktur. Først går Manker kort inn på det han omtaler som “Fangstfolkets bildkonst”, helleristningene i nordområdene. Her skriver han “även om det inte har bevisats, att denna nordskandinaviska klippkonst är samisk, kan den inte förbigås vid en framställning rörande den samiska bildkonsten.”¹⁴¹ Deretter tar han for seg det han omtaler som “Samernas folkkonst.” Denne delen er tematisk inndelt, med overskriftene “Bildkonsten på trummorna”, “Den sakrala skulpturen”, “Ristningskonsten” og “Konsten inom slöyden.”¹⁴² De tre første overskriftene viser til “konstyttringar” som Manker mener har sine utgangspunkt “i det för livet oundgängliga, ytterst det sakrala”, mens den siste delen har som tema “de konstformer som uppträder i samband med framställningen av bruksföremål av olika slag.”¹⁴³ Bokens andre del er dedikert til det Manker mener er de først anslagene til en bevisst skapt billedkunst, under overskriften “Tre klassiska samekonstnärer” presenteres Turi, Skum og Savio.¹⁴⁴ Boken avsluttes med et lite tillegg, under overskriften “Samekonst av i dag.”¹⁴⁵

Mens et utviklingsperspektiv har vært fraværende i bokens øvrige deler, kommer det i påtrengende grad inn denne tilføyelsen til slutt. Her skal leseren få følge “den samiska bildkonstens utveckling från det helt primitiva, perspektivlösa till det starkt medvetna konstskapandet.”¹⁴⁶ Manker bygger her opp fortellingen på en måte som ligner den Elkins har identifisert som det verdenskunsthistoriske oversiktsverkets kjernefortelling, narrativet om en stadig mer naturtro billedfrembringelse som til slutt beherskes til det fulle og løses opp.¹⁴⁷ Mens Manker lar Turi representere en perspektivløse billedgjengivelse, får Skum bringe billedkunsten over i utforskninger av visuell tredimensjonalitet. Men i Mankers fremstilling skjer dette helt instinktivt, uten noen form for tillæring: “Skum hade väl aldrig hört ordet perspektiv, långt



Fig. 27. Kåre Kivijärvi, *Per Hætta med selvportrett*, Karasjok, 1964. Foto: Nordnorsk Kunstmuseum. © Kåre Kivijärvi / BONO, Oslo, 2021.

mindre læst någon perspektivlära.”¹⁴⁸ Savio blir den moderne skolerte kunstner som behersker både “perspektivproblemen och alla rörelse-moment.”¹⁴⁹ Boken avsluttes med å peke på noen vesentlige aktører i samtiden. Per Hætta (1912–1967) og Jåks karakteriseres som “framträdande konstslöjdare”, mens blant andre Ingunn Utsi fremheves på det tekstile området. Nikolaus Blind (1926–1972) beskrives som akademi-utdannet billedkunstner, og på siste side gjengis to av hans abstraherte oljemaleri.¹⁵⁰

Mer enn to tredjedeler av Mankers bok er imidlertid dedikert gjenstander laget som noe annet enn billedkunst, enten det dreier seg om fremstillinger som han knytter til “det sakrale” eller til “brukskunst.” Dette er ikke i kontrast til det kunsthistoriske oversiktsverket, også her gis kunstbegrepet tilbakevirkende kraft. Mange av disse fremstillingene strekker seg som vi har sett tilbake til “stenalderen” og inkluderer mye materiale fra tiden før institusjonaliseringen av billedkunstsyste-met på midten av 1700-tallet, en institusjonalisering som kom enda senere i norsk og samisk sammenheng. Også flere av de kunsthistoriske oversiktsverkene fremstiller “folkekunst” som en egen kategori som favner både den nære samtidens frembringelser og fortidens, uten å sette behandlingen inn i en kronologisk tidsramme. Likevel skiller fremstillingen som helhet seg fra de kunsthistoriske oversiktsverkene. For selv om boken strekker seg over en like lang tidsperiode som majoriteten av bøkene jeg hittil har diskutert, kontekstualiseres denne fremstillingen knapt historisk. Mye av det som skjer før de “tre klassiska same-konstnärer” kommer på banen, synes å finne sted nærmest til samme tid. Et eksempel er kapittelet om “ristningkonsten”, som sammenstiller ristinger i skifer, horn og hvalbein, datert til “vår tideräknings början” med nyere utskjæringer på hornskjeer og knivskaft. Fortid og samtid flyter sammen også visuelt. Et bilde av nevnte Hætta som risser på en knivslire i horn opptre side om side med avbildninger av ristninger i bein fra steinalderfunn på Kjelmøya i Varangerfjord.¹⁵¹ Turi blir en overgangsfigur, sammen med Skum, før fortellingen når “moderne tid” og akselererer med Savio, da flere kunstnere etter hvert kommer på banen og endringer skjer – men det er også her Manker avslutter sin fremstilling.

Om det ikke finnes en bok i oversiktsverksjangeren dedikert “samisk kunst” som selvstendiggjort kunsthistorie, så finnes det en artikkel som eksplisitt forsøker å skissere opp noen punkter til en slik historie, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, publisert i *Kunst og Kultur* i 2001. Artikkelen er skrevet av Morten Johan Svendsen, som på den

tiden var i en avsluttende fase av engasjementet som prosjektleder for kunstavdelingen ved De Samiske Samlinger. Stillingen var finansiert av daværende Samisk kulturråd i samarbeid med Norges kulturråd som et ledd i strategien rundt etableringen av et eget Samisk Kunstmuseum.¹⁵² Forsøket på å skrive frem en “samisk kunsthistorie” synes å være motivert av en planmessig institusjonsbyggingsprosess med ønske om å få begge de “to kunsthistorier”, både universitetsfagets og museumsinstitusjonens, materialisert også i samisk sammenheng. Dette understrekes når Svendsen følger opp i neste nummer av *Kunst og Kultur* med artikkelen “Samisk Kunstmuseum: Fra kunstsamling til museum – visjon eller realitet?”¹⁵³

Svendsen starter “Momenter til en samisk kunsthistorie” med å diskutere “det samiske kunstbegrepet.”¹⁵⁴ Han skriver at “en muntlig overlevering av kunnskaper fra generasjon til generasjon har bidratt til å gi samekulturen en ubrutt historisk linje.”¹⁵⁵ Denne uavbrutte linjen opprettholdes av “*duodji*-tradisjonen”, som defineres til å omfatte “både materialene, teknikkene, prosessene og det ferdige produktet”, først og fremst kjennetegnet av at “[e]n skulle bruke de råstoffer som var naturlig tilgjengelig på de steder en var.”¹⁵⁶ Kunst, *dáidda*, som “ord og selvstendig begrep”, omtales som noe nytt i samisk kultur, derfor stopper han opp for å spørre om “et samfunn uten et kunstbegrep kan ha en kunsthistorie.”¹⁵⁷ “Den samiske kunsthistorien er ennå ikke skrevet”, konkluderer Svendsen, men en “rekonstruksjon av samisk kunsthistorie med ‘moderne briller’ vil, som hypotese, vise at *kunst fantes* og at den hadde en viktig posisjon i det gamle samiske samfunnet.”¹⁵⁸

Dette er en underlig passasje i teksten, for den viser på den ene siden en refleksivitet rundt kunstbegrepets “konvensjonelle” status, for å si det med Danbolt, samtidig som “kunst” på en annen side omtales som noe nærmest naturgitt, som en videre undersøkelse kan påvise om finnes eller ei, uten at begrepet først defineres analytisk for undersøkelsens hensikt. Tilsynekomsten av “kunst” og dannelsen av en “kunsthistorie” fremstilles ikke som noe som blir til gjennom aktive valg, men noe som eksisterer der ute, og som kunsthistorikeren objektivt kan finne eller påvise om ikke finnes.

Deretter påbegynner Svendsen prosjektet med å lokalisere det som omtales som “kunsttradisjoner å finne tilbake til”: “Helleristningene”, “runebomme-maleriene”, “seidene i tre og stein” og “rissekunst og ornamentikk.”¹⁵⁹ Til å være en kunsthistorisk fremstilling er det imidlertid påfallende hvor lite historisk kontekstualiserende fremstillingen er. Referansene for de “seks til åttetusen år gamle” helleristningene i

Finnmark blir “runebomme-maleriene” på trommene beslaglagt på 1600 og 1700-tallet, og *vice versa*.¹⁶⁰ Trommenes “figurverden” er mye rikere enn i “den nordskandinaviske helleristningskunsten”, skriver Svendsen, uten at sammenligningsgrunnlaget forklares nærmere.¹⁶¹ Som det fremkom i kapittel 3, kan trommene like gjerne relateres til samtidig hendelser, materialitet og visualitet i kontaktsonen de var en del av, men heller ikke Svendsen kontekstualiserer trommene slik. Når det gjelder “rissekunst og ornamentikk” er det “liten tvil om at teknikken overlevde misjonens og kristendommens omveltninger, slik at den kan ha en *ubrutt* tradisjon i flere tusen år.”¹⁶² Samiske praksiser beskrives som isolerte fenomen som har “overlevd” i sin reneste form, på tross av impulser og omveltninger “utenifra”, ikke som noe som er blitt til i dialog med omverdenen. Dette er ikke ulikt omtalen av folkekunst i mange av oversiktsverkene om norsk kunsthistorie. Her var påvisning av “ubrutt tradisjon” også viktig. Likevel understrekes evnen til å oppta nye elementer som en forutsetning for all kunstnerisk virksomhet, dessuten ble sjelden linjene trukket opp som uavbrutte over flere tusen år, man nøyer seg her med å finne spor av middelalder – altså fra perioden før “dansketiden.”

Som hos Manker er det brå overgang til det som omtales som “moderne samisk billedkunst”, representert ved Turi, Skum og Savio.¹⁶³ Det er disse Svendsen sikter til når han i innledningen skriver at perioden mellom 1900 og 1945 viser

de første spirer til fremveksten av en spesifikk samisk billedkunst på en genuin måte, helt uten paralleller til og nesten uten faglig kontakt med kunstutviklingen ellers i Norden i samme periode. Samisk kunst utviklet seg fra et forutinntatt og tradisjonelt forankret samisk uttrykk til en frigjort og personlig kunst skapt av samiske kunstnere.¹⁶⁴

Lars Pirak (1932–2008) fremheves som viderefører av tradisjonen fra Turi og Skum, mens jevngamle Jåks blir “den som introduserer ‘modernismen’ i samisk kunst” med sine verk fra 1970-tallet og fremover.¹⁶⁵

Her kommer for første gang en typisk kunsthistorisk epokebetegnelse inn i oversikten. Når Jåks på 1970-tallet blir den som *introduserer* modernismen i “samisk kunst” indikerer det en betydelig tidsforskyvning av modernisme som epokebegrep i forhold til øvrig kunsthistorie i Norge. Selv om denne også ofte fremstår som “forsinket” i forhold til såkalt “internasjonal modernisme.”¹⁶⁶ Svendsen skriver at “[b]egrepet modernisme, brukt i samisk sammenheng, ikke uten videre er

sammenfallende med strømningene i 1950-tallets norske kunst.”¹⁶⁷ I flere av oversiktene over “norsk kunsthistorie” knyttes modernisme til “tiden da nonfigurativt maleri for alvor ble aktuelt her i landet i 1950-årene”, slik det heter i *Norges kunsthistorie* fra 1983.¹⁶⁸ Svendsen ser ut til å anlegge et modernisme-begrep delvis i tråd med dette, når han under overskriften “Samisk modernisme” skriver at “også Savio ble kjent og berømmet for sine såkalte ‘ikke-samiske’ motiv”, og at både Jåks og Oddmund Kristiansen “utvikler på ulike måter slike ‘ikke-samiske’ motiv.”¹⁶⁹ Men når det gjelder “samisk modernisme” er det altså ikke nødvendigvis “nonfigurativitet” som er kjennemerket, men fravær av det som oppfattes som samiske motiv. Igjen blir hovedspørsmålet om noe samisk eller “ikke-samisk” kan gjenkjennes i kunsten, slik det også ble hos Danbolt. Det er dessuten påfallende at det ikke er Kristiansens arbeider fra 1950- eller 1960-tallet som fremheves.¹⁷⁰ Altså er det ikke verkene fra den perioden som sammenfaller med det som gripes som modernistisk nonfigurativt maleri i norsk sammenheng, men en monotypi, *Vintertema XV*, fra 1996 som trekkes frem: “Kristiansen viser en overbevisende beherskelse av et nonfigurativt og abstrakt uttrykk i sine monotypier fra sine senere år.”¹⁷¹

Det er altså ikke den eldre Kristiansen, som var veletablert som kunstner på 1950-tallet, og hans arbeider fra denne tiden, som blir fremstilt å “introdusere modernismen” i “samisk kunst”, men den yngre kunstneren Jåks, med sine arbeider fra 1970-tallet og fremover. Svendsen gir ikke egentlig noen forklaring på hvorfor Jåks blir plassert som anfører for “samisk modernisme” og ikke for eksempel Kristiansen og hans tidligere verk. I en senere tekst, “Modernisme i samisk kunst”, i *Ofelaš*, festskriftet til Jåks i forbindelse med hans 70-års dag, kommer imidlertid Svendsen nærmere en forklaring.¹⁷² Her nevnes Kristiansen som en kunstner som var “direkte involvert” i 1950- og 1960-tallets modernisme i “norsk kunst”, men igjen påpeker Svendsen at “modernismebegrepet i samisk sammenheng” ikke uten videre er sammenfallende med strømningene i denne perioden i “norsk kunst.”¹⁷³ Svendsen ser altså Kristiansen som forankret i “norsk kunst” og fremhever at han “hovedsakelig arbeidet utenfor de samiske områdene.”¹⁷⁴ Når Kristiansen ikke bodde i Sápmi og når han ikke hadde motiv som nødvendigvis var gjenkjennelige som samiske (selv om fraværet av slike motiv jo var et av kriteriene Svendsen satte opp for modernisme), blir det vanskelig for forfatteren å plassere ham i kategorien “samisk kunst” før den institusjonaliseres senere på 1970 og 1980-tallet, uten at dette er noe Svendsen direkte tar opp til diskusjon.

Når det kommer til Jåks fremstår derimot ikke dette som et problem:

Han fremstår faktisk som en genuin skaper av samisk kunst, allerede før det samiske språket hadde utviklet et ord for den virksomheten han bedrev. Man kan gjerne si at i dette ligger det klare avantgardistiske aspekter.¹⁷⁵

Jåks plasseres med andre ord som “modernist” fordi han ses som fornyer av den *samiske* tradisjonen han anses å stå i forlengelsen av, mens Kristiansen er vanskeligere å plassere i en slik direkte forbindelseslinje. Dermed representerer Jåks for Svendsen “den individuelle frigjøringen fra *duodji*-tradisjonen.”¹⁷⁶ Det er altså på dette grunnlaget modernismen i “samisk kunst” identifiseres her. Modernisme forbindes i noen av kunsthistoriens fortellinger blant annet med “brudd med kunsten inntil da” og “forestillinger om at forandringer i kunsten avspeilte et samfunn som skred fremover.”¹⁷⁷ Med andre ord griper Svendsen *duodji* som den etablerte tradisjonen å bryte med når han skal fremstille “samisk kunst” langs en egen utviklingslinje, og ikke i relasjon til kunsthistorien for øvrig. Dette kommer tydelig frem i Svendsens tekst, når han skriver det er “et generelt karakteristisk trekk ved modernismen” at den er et “oppbrudd fra tradisjon.”¹⁷⁸ Men et virkelig brudd med *duodji* klarer han altså ikke å finne hos Jåks. Dermed blir Jåks den som “introduserer modernismen i samisk kunst”, men som “oppbrudd eller revolt” skjer “fremveksten av modernismen først med [...] dannelsen av Samisk kunstnergruppe av 1978.”¹⁷⁹

Når Svendsen har lokalisert modernismen i “samisk kunst”, introdusert med Jåks og videreført av Samisk kunstnergruppe, avslutter han sin beskrivelse av hovedpunkter til denne kunsthistorien med å peke utover Sápmi:

I dag har samene, som kjent, folkerettslig status som urfolk. Den samiske kunsten må i dag derfor betraktes i et internasjonalt perspektiv, som ‘urfolkskunst’. [...] I dag er samisk billedkunst del av og bidragsyter til en global kunstscene, der utfordringen består i å uttrykke samisk forståelse av ulike aspekter ved tilværelsen.¹⁸⁰

En slik plassering av “samisk kunst” som del av en spesifikk form for “global kunst” vender jeg tilbake til i neste kapittel.

Svendsens tekst fra 2001 oppstår naturligvis ikke i et vakuum, den står i et intertekstuelte forhold til oversiktsverkene generelt, men også til tidligere tekster som har forsøkt å tematisere “samisk kunst”, kanskje er mønsteret fra Manker mest gjenkjennelig, og boken inngår da også i artikkelens referanseliste. Omdreiningspunktet er først og fremst

identitetsbasert, sentrert rundt det som beskrives som samiske aktører og materielle praksiser, skissert som en organisk sammenhengende og delvis evolusjonistisk ordnet kunsthistorie. Slik opererer Svendsen innenfor malen fra oversiktsverkene over “norsk kunsthistorie” som, iallfall i de tidligste verkene, er fokusert rundt det som oppfattes som norske kunstnere og en opptatthet av å skildre utviklingen av, og markører for, denne kunsten som nasjonal.

Enten-eller, men sjelden både-og

“Hvorfor er det en tendens til at Jåks fremheves som en sen modernist; hvorfor blir han ikke grepet for eksempel som en foregangsfigur i post-modernistisk sammenheng?” Kunsthistoriker Irene Snarby, reiste dette spørsmålet i forbindelse med utstillingen *Iver Jåks. Rekonstruert*, vist på Nordnorsk Kunstmuseum i 2010.¹⁸¹ I katalogen til utstillingen ble Jåks’ skulptur *Nr. 1* fra 1998 sammenlignet med Henry Heerup (1907–1993) sin skulptur *Korset (Lille mand)* fra 1938, og Jåks’ kunstnerskap generelt satt i relasjon til såkalte modernister som Henry Moore (1898–1986), Jean Arp (1886–1966) eller Cobra-gruppen (1948–1951).¹⁸² Internasjonale modernister som Moore hentet “impulser fra ikke-vestlige kulturer”, blant annet ved å oppsøke British Museum heter det i katalogen: “Tilsvarende hentet Jåks inspirasjon fra samisk kultur, forskjellen er at Jåks selv hadde bakgrunn i samisk kultur, mens Moore så det utenifra.”¹⁸³ Her blir inspirasjonen noe Jåks får øynene opp for ved at “[f]remtredende kunstnere som tidligere hadde benyttet elementer fra forskjellige kulturer i kunsten, viste Jåks denne muligheten.”¹⁸⁴

Jåks’ relasjon til eldre kunsthistorie er naturligvis både interessant og relevant å utforske. Som det påpekes i katalogen studerte Jåks i København på 1950-tallet og her ble han kjent med internasjonal modernistisk kunst.¹⁸⁵ Samtidig kan en befestning av Jåks som en etterfølger i modernisttradisjonen, bidra til å tilsløre noe av originaliteten hans. Hans arbeidsmetode i relasjon til egen bakgrunn, til samisk kunnskapstradisjon og praksis behøver naturligvis ikke å gripes som noe han har “lært” av modernister som Moore og feiringen av det Moore i tråd med sin samtid omtalte som “primitiv kunst.”¹⁸⁶ Moores kunstnerskap ses gjerne i lys av modernismens primitivisme, utforsket for eksempel av New Yorks Museum of Modern Art i den omdiskuterte utstillingen *‘Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* i 1984, der han fikk en sentral plass.¹⁸⁷ Jåks kunstnerskap kan like gjerne ses som aktiv stillingtagen til og forstyrrelse av slike

tradisjoner, som hentet “impulser” fra objekter fra “forskjellige kulturer” som inspirasjon, samtidig som de ble regulert til en egen kategori som samlerobjekt i kategorien “primitiv kunst.”¹⁸⁸

Det kan være vel så fruktbart å se Jåks i lys av andre samtidige kunstnere som synes å reflektere både over “egne” kulturelle tilknytninger og “utenforståendes” resepsjon av “forskjellige kulturer” i kunsthistorien, for eksempel til internasjonalt etablerte kunstnere som tidligere nevnte David Hammons eller Jimmie Durham. Dette er kunstnerskap som sammenfaller bedre tidsmessig med Jåks hovedarbeid enn eksempelvis Moores produksjon gjør. I en slik samtidig sammenligning blir Jåks en tidlig aktør i bevisst kunstneriske forstyrrelse av noen aspekter som gjerne forbindes med modernisme. Noe Høydalsnes har påpekt:

Nå er det ikke særlig vanskelig å betrakte Jåks’ arbeider i relasjon til 1980- og tidlig 1990-tallets utbredte modernisme- og modernismekritiske tolkningskontekster: Mange av skulpturene kan leses som kritisk betonte tematiseringer av dette spenningsfeltet, nedfelt i relasjoner som fragment/helhet, prosess/produkt, høykultur/folkekultur, sentrum/periferi, autonomi/heteronomi.¹⁸⁹

Men, skriver hun videre, “[s]aken er bare at dette i liten grad er gjort innenfor den kunsthistoriske Jåks-resepsjonen.”¹⁹⁰

Sett i tolkningene som Snarby og Høydalsnes lanserer blir ikke Jåks en “forsinket” modernist, som må lære moderniststrategier av andre, men en av de tidlige aktørene som reflekterer kritisk over denne etablerte tradisjonen. Som en del av tendensene som for eksempel i *Tidens øye* griper som “oppbrott frå modernismen.”¹⁹¹ Men Jåks blir ikke plassert i slike forbindelser i denne boken, tvert i mot blir han plassert i bokens begynnelse som en del av en egen “lukket” samisk tradisjon, som forholder seg til helleristninger og veidekultur, eller til “urfolkskunstnarar i andre land” som “samarbeid mellom dei ulike folkeslaga på Nordkalotten”, men helt uten relasjon til den øvrige kunsthistorien.

Det er en lignende strategi som blir valgt i Svendsens artikkel. Hans “momenter” til en “samisk kunsthistorie” blir knapt relatert til fenomen utenom samiske kontekster. Isteden reguleres samiske forhold til et eget lukket rom, der fenomen eller gjenstander og kunstnere forklares gjennom relasjoner internt i samiske samfunn og geografier, og gjerne over svært lange tidsspenn, men sjelden relateres til hendelser i samtiden eller til tendenser i kunsten ellers. Som hos Manker fremstilles hele perioden frem til kunstnere som Turi, Skum og Savio dukker opp, uten bruk av historiserende grep. Isteden brukes begrep som “eldgammel” eller “ubrutt tradisjon.”¹⁹²

Problem som oppstår når “samisk kunsthistorie” skal risses opp som lukket fenomen, som bare skal reagere på fenomen internt i det samiske samfunnet, blir tydelige i Svendsens forsøk på å identifisere “modernisme i samisk kunst”, når *duodji* må bestemmes som tradisjonen kunsten skal frigjøre seg fra, istedenfor at den øvrige kunsthistorien plasseres som tradisjonen å bryte med. Dermed tildekkes noen av de potensielt subversive sidene ved Jåks kunstnerskap. Nettopp relasjonen til *duodji* kan jo ses som en av de sidene som gjør at hans kunst bryter med og beveger på noen forestilte dikotomier i kunsthistorien. Slik kan Jåks snarere sies å foregripe tendenser i dagens kunstverden, eksempelvis ut-hulinger av skiller mellom “kunst”, “håndverk” og andre uttrykksformer i internasjonal samtidskunst. Dette synes å stemme overens med et poeng Maja Dunfjeld gjør i det nevnte festskriftet til Jåks, hun peker på en rapport fra Norsk kulturråd som identifiserer en tendens til at “i de senmoderne samfunnene oppheves grensene mellom de ulike uttrykksformer på tvers av sjargong.”¹⁹³ Og hun bemerker at at:

Dette ser jeg ikke som noe nytt og særegent. I de samiske samfunnene har vi alltid hatt utøvere som behersker flere sjangre. Det er en del av tradisjonen og stemmer overens med [...] kunstnerne Iver Jåks’ og Åge Gaups beskrivelse av *duodji*-begrepet. Begrepet uttrykker mangfold. Det å mestre flere sjangre er tradisjon i samisk kultur.¹⁹⁴

Det blir dermed et paradoks, som jeg delvis også identifiserer i Danbolts bok, at det som i mange tilfeller ellers i kunsthistorien blir grepet som innovasjoner eller trekk ved samtidskunsten, i fremstillingen av “samisk kunst” blir grepet som noe som står i motsetning til modernitet, og som kunsten må frigjøres fra, selv når det er tidsmessig sammenfall mellom disse tendensene i “samisk kunst” og i samtidskunsten ellers.

I sin oversikt over “norsk samtidskunst” påpeker Danbolt hvordan “samiske kunstnarar har eit dobbelt medlemskap som kan skape problem for dei.”¹⁹⁵ Dette synes å være en relevant problemstilling også for de kunsthistoriske oversiktsverkene. Undersøkelsen av samiske referansers plass her viser at dersom samisk blir artikulert er det som hovedregel som eget og lukket fenomen, nettopp slik Danbolt påpeker er en fare for at kan skje som følge av den toinstitusjonelle samiske og norske situasjonen i museumssektoren, men som han på sett og vis viderefører i sin bok. Det vil si at “samisk kunst” kanskje er i ferd med å inkluderes som “eget kapittel” i oversiktsverkene og det finnes også spede anslag til at “samisk kunsthistorie” trer frem som separat oversikt, men som kontinuerlige innslag i diakrone oversikter over det som betegnes som “Norges kunsthistorie”, “norsk kunsthistorie”,

eller lignende, er samiske tema fraværende. Det er en tendens til at når samiske forhold skal diskuteres skjer det som eget fenomen, og som lukket fenomen, ikke som noe som ses i relasjon til bokens øvrige fortelling. Eksempelvis er historien om Samisk kunstnergruppe ikke blitt en del av fortellingen om den politiske kunsten på 1970 og 1980-tallet i disse oversiktene, selv om deres aktiviteter førte til varige institusjonelle endringer av kunstsysteet i Norge.¹⁹⁶ I denne sammenhengen kan det også nevnes at Alta-aksjonene som et politisk fenomen som blant annet førte til gjennomgripende endringer for det politiske systemet i Norge heller ikke er inkludert som en del av politisk eller historisk kontekst i oversiktsverkene. Slik også *duodji* er fraværende som benevnelse knyttet til bestemte praksiser, kunnskapsfelt og gjenstander i den generelle fortellingen om norsk kunsthistorie. Et fravær som også reflekteres i de kunsthistoriske museumsinstitusjonene i hovedstaden, når *duodji* først og fremst fremtrer i et kulturhistorisk eller etnografisk felt.¹⁹⁷

Både Danbolt og Svendsen refererer til at Synøve Persen skal ha gitt uttrykk for “det samiske” som noe begrensende. “Fri meg fra det samiske”, har hun uttalt, noe begge siterer og relaterer til spørsmål om synlig samiskhet i arbeidene, men jeg lurar på om ikke utsagnet også kan implisere en frustrasjon over resepsjonen; over å stadig bli regulert til samisk felt som et lukket rom.¹⁹⁸ Med det sikter jeg blant annet til at kunsten hennes sjeldnere synes å bli diskutert i relasjon til kunsthistorien forøvrig, eller til det hun kaller “en europeisk kunsttradisjon” som hun sier hun også ser seg i forlengelsen av, men oftere som en del av utelukkende interne samiske forbindelseslinjer. I alle fall er dette en tendens som viser seg i gjennomgangen av oversiktsverkene, at artikkelasjon av samiske forhold blir et spørsmål om enten-eller istedenfor både-og. Dette gir seg uttrykk i at når samiske forhold skal behandles blir denne drøftingen gjort på bestemte plasser dedikert til denne diskusjonen, og ikke *også* som en kontinuerlig del av kunsthistorien og samtidskunsten for øvrig.¹⁹⁹

Sluttnoter

1. A. Brzyski, “Introduction: Canons and Art History”, s. 1–25, i A. Brzyski (red.), *Partisan Canons*, Durham, Duke University Press, 2007; G. Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge, 1999.

2. D. Karlholm, “Historiografins konstvetenskap: Diagnos av grundutbildningen och förslag till en historiotopisk reform”, i *Kunsthistorisk Tidskrift*, nr. 1–2, 2001, s. 32.

3. Dette er i tråd med Mitchell Schwarzer som ligner Altes Museum i Berlin, 1825–1830, med et tidlig kunsthistoriske oversiktsverk, M. Schwarzer, "Origins of the Art History Survey Text", i *Art Journal*, vol. 54, nr. 3, 1995, s. 25. Om etableringen av oversiktsverket som kunsthistorisk sjanger se også, D. Karlholm, *Handböckernas kunsthistoria: Om skapandet av 'allmän konst-historia' i Tyskland under 1800-talet*, Stockholm, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996.
4. S. Persen, brev på vegne av Samiske Kunstneres Forbund (SDS) datert 22.10.1991, i Nasjonalmuseets dokumentasjonsarkiv, Nasjonalgalleriet – NMFK/NG-1000.
5. B. Sørensen, brev på vegne av Nasjonalgalleriet datert 4.11.1991, i Nasjonalmuseets dokumentasjonsarkiv, Nasjonalgalleriet - NMFK/NG-1000.
6. E. Manker, *Samefolkets kunst*, Stockholm, Askild & Kärnekull, 1971, s. 84.
7. Manker, *Samefolkets kunst*, s. 84.
8. G. Hagemann, *Lappen zeichnen ihr Leben: Eine Auswahl von 28 Original-Ritzarbeiten von Lappländern*, Düsseldorf, L. Schwann, 1948; G. Hagemann, *Lappen zeichnen ihr Leben: Eine Auswahl von 35 Original-Ritzarbeiten von Lappländern*, Düsseldorf, L. Schwann, 1964. Bøkene er tematisk organisert etter hvilket tema bildene skildrer, ikke etter opphavsperson. Hver enkelt kunstneridentitet er altså lite fremhevet.
9. Basert på listen over liste over medlemmer av SDS per 24.5.2013. Det var på dette tidspunkt oppført 69 kunstnere på medlemslisten. Disse var registrert med tilknytning til ulike felt, som *duodji*, billedkunst eller kunsthåndverk. Kunstnernes bosted eller statsborgerskap var ikke angitt, men listen viste kunstnere med tilknytning til alle nasjonalstatene som Sápmi omfatter.
10. Se for eksempel M. J. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", i *Kunst og Kultur*, nr. 2, 2001, s. 81–93, for en plassering av Savio, Jåks og Kristensen i formasjonen; J. E. Lundström, *Being A Part: Sámi dáiddačehpiid searvi 30 jagi/Sámi Artists' Union 30 year*, Karasjok, Samisk kunstnerforbund, 2010, for en plassering av Valkeapää; G. Fors (red.), *Muitalusaid suoivvan: Sámedikki dáiddaoastimat 2008–2009–2010/ Fortellingenes skygge: Sametingets kunstinnkjøp 2008–2009–2010*, Karasjok, RiddoDuottarMuseat, 2013, for en plassering av Wulff Andreassen, Flygari Johansen og Guttorm; I. Snarby og E. S. Vikjord (red.), *Gierdu: Bevegelser i samisk kunstverden/Gierdu: Sirdimat sámi duodje- ja dáiddamáilmmis*, Bodø, SKINN/RiddoDuottarMuseat, 2009, for en plassering av Johansen; og G. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, Oslo, Samlaget, 2014, s. 171–174, for en plassering av Juliussens kunstnerskap med kategorien. Svendsens og Danbolts tekster står i den kunsthistoriske oversiktsverktradisjonen og diskuteres senere i kapittelet,

de andre tekstene er katalogtekster, utgitt i forbindelse med utstillinger eller Sametingets kunstkjøp.

11. *Iver Jåks: Muittašan johttičájáhus/Iver Jåks: Retrospektiv*, Oslo, Riksutstillinger, 1998. Se M. Grini, *Samisk kunst i norsk kunsthistorie*, doktorgradsavhandling, Tromsø, UiT Norges arktiske universitet, 2016, s. 226–227, 250–251; M. Grini, “Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst, *Kunst og Kultur*, nr. 3, 2019, s. 176–190, for flere detaljer rundt skiftende utstillinger i museet.

12. Se Grini, “Så fjernt det nære”, s. 176–190, for mer rundt nyinnkjøpene og forholdet til den eksisterende samlingen.

13. S. T. Svala, «Samiske kulturskatter vises i Nasjonalmuseet», publisert 29.06.2018, <https://www.sagat.no/samiske-kulturskatter-skal-vises-i-nasjonalmuseet/19.8357>, (sist besøkt 19.07.2020); Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, “Innspill til kulturdepartementet vedrørende samisk kunst og kultur” til Kulturdepartementet, 18.04.2018. Upublisert dokument. Saksnummer 18/465–33.

14. Jfr. samtaler med ansatte ved museet i perioden 2017–2019. For den spesifikke getto-referansen, se sitat fra daværende direktør for avdelingen for samtidskunst ved Nasjonalmuseet, Sabina van der Ley, i J. Veiteberg, *Å samla kunst*, Bergen, Fagbokforlaget, 2019, s. 129.

15. Regjeringen, “Kulturministerens tale til Kulturrådets årskonferanse”, 09.11.2017, <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/kulturministerens-tale-til-kulturradets-arskonferanse/id2578406/>, (sist besøkt 30.4.2019).

16. Stortinget, “Sannhets og forsoningskommisjonen”, <https://www.stortinget.no/no/Hva-skjer-pa-Stortinget/Nyhetsarkiv/Hva-skjer-nyheter/2017-2018/sannhets--og-forsoningskommisjonen/>, (sist besøkt 14.08.2020). Kommisjonen skal avgi rapport høsten 2022.

17. L. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker: Et bidrag til den norske kunsts historie: Tidemands ungdomsliv* (1814–1850), bind 1, Christiania, Chr. Tønsbergs Forlag, 1878; L. Dietrichson, *Adolph Tidemand hans Liv og hans Værker: Et bidrag til den norske kunsts historie: Tidemand og den nordiske Kunstscole i Düsseldorf* (1850–1876), bind 2, Christiania, Chr. Tønsbergs Forlag, 1879.

18. L. Dietrichson, *Norges kunsts historie: Norges kunsts historie i oldtid og middelalder*, bind 1, Messel, Oslo, 2010; L. Dietrichson, *Norges Kunsts Historie: Renaissance og dansketid*, bind 2, Oslo, Messel, 1993; L. Dietrichson, *Norges kunsts historie: Norges kunsts historie i det nittende århundre*, bind 3, Oslo, Messel, 1991.

19. A. Aubert, *Det nye Norges malerkunst: Attenhundre og fjorten til nittehundre: Kunsthistorie i grundlinjer*, Kristiania, Cammermeyer, 1904; J.

Thiis, *En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst*, bind 1–3, Bergen, John Grieg, 1904–1907.

20. T. S. Borgersen, *Tidens trykk: En kunsthistoriografisk analyse av to norske pionéroversikter*, Trondheim, Institutt for kunst- og medievitenskap, 1997, s. 221–222.

21. J. Thiis sitert i Borgersen, *Tidens trykk*, s. 221.

22. Dietrichson, *Norges kunsts historie*, bind 1, s. 89.

23. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, bind 2, s. 94.

24. Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans liv og hans værker*, s. 117.

25. Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, bind 1, s. 137.

26. Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, bind 1, s. 137.

27. Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, bind 1, s. 137–138. *Fanatikerne* inkluderes også i Auberts oversikt, uten at bildet knyttes opp mot samisk kontekst, Aubert, *Det nye Norges malerkunst*, s. 16

28. H. Aars et al., *Norsk kunsthistorie*, bind 2. Oslo, Gyldendal, 1927, s. 352.

29. Borgersen, *Tidens trykk*, s. 254.

30. H. Shetelig, "Norsk kunst i de ældste tider", i Aars et al., *Norsk kunsthistorie*, bind 1, Oslo, Gyldendal, 1925, s. 1.

31. Shetelig, "Norsk kunst i de ældste tider", s. 1.

32. Aars et al., *Norsk kunsthistorie*, s. 659–660.

33. E. Lexow, *Norges kunst*, Oslo, Steenske, 1926, s. 9.

34. Lexow, *Norges kunst*, s. 10.

35. Lexow, *Norges kunst*, s. 10

36. Lexow, *Norges kunst*, s. 10–11.

37. Aubert sitert i Borgersen, *Tidens trykk*, s. 75, se også s. 104–130.

38. Lexow, *Norges kunst*, s. 191.

39. N. Fulsås, *Historie og nasjon: Ernst Sars og striden om norsk kultur*, Oslo, Universitetsforlaget, 1999, s. 240.

40. E. Lexow et al, *Norges kunst*, Oslo, Steenske, 1942; L. Østby, "Mellomkrigstid", i Lexow et al., *Norges kunst*, s. 343–399.

41. Sinding-Larsen, *Norsk grafikk i det tyvende århundre*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1941, s. 71.

42. Sinding-Larsen, *Norsk grafikk i det tyvende århundre*, s. 71.

43. Sinding-Larsen, *Norsk grafikk i det tyvende århundre*, s. 85.
44. H. Aalsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, bind 2, Oslo, Gyldendal, 1953, s. 208. *Fanatikerne* er nevnt i første bind bindet av *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, H. Aalsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, bind. 1, Oslo, Gyldendal, 1951, s. 133–134.
45. Aalsvik (red.), *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, s. 208.
46. L. Østby, *Norges kunsthistorie*, Oslo, Gyldendal, 1977, s. 227.
47. Østby, *Norges kunsthistorie*, 248.
48. Også Østby nevner kort *Fanatikerne* i alle utgavene av sin kunsthistorie, L. Østby, *Norges kunsthistorie*, Oslo, Gyldendal, 1938, L. Østby, *Norges kunsthistorie*, Oslo, Gyldendal, 1962, s. 125; Østby, *Norges kunsthistorie*, s. 173.
49. K. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Nedgangstid og ny reisning*, bind 3, Oslo, Gyldendal, 1982, s. 390–391.
50. K. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Det unge Norge*, bind 4, Oslo, Gyldendal, 1981, s. 212–213.
51. G. Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo, Det Norske Samlaget, [1997] 2009.
52. Borgersen, *Tidens trykk*, s. 241.
53. A. van der Hagen, “Gunnar Danbolt i Morgenbladsamtalen”, intervju med G. Danbolt, 19.06.2009, video, ca. 7:28 min., <https://www.youtube.com/watch?v=BsxyK-D3M3c>, (sist besøkt 13.08.2020).
54. Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 181.
55. Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 502–504. Se for eksempel Vikjord og Snarby (red.), *Gierdu*; Fors (red.), *Muitalusaid suoivvan*, for utstillinger som inkluderer Wulff Andreassen.
56. Aars (et al.), *Norsk kunsthistorie*, s. 631.
57. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Nedgangstid og ny reisning*, s. 7; K. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Fra Oseberg til Borgund*, bind 1, Oslo, Gyldendal, 1981; K. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Høy middelalder og Hansa-tid*, bind 2, Oslo, Gyldendal, 1981.
58. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Nedgangstid og ny reisning*, s. 422–424.
59. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Det unge Norge*; K. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Nasjonal vekst*, bind 5, Oslo, Gyldendal, 1981.

60. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Mellomkrigstid*, bind 6. Oslo, Gyldendal, 1983. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Inn i en ny tid*, bind 7, Oslo, Gyldendal, 1983.
61. Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 12.
62. H. Koefoed og Ø. S. Bjerke, *Tidens øye: En innføring i norsk malerkunst*, Oslo, Stenersens forlag, 2002, s. 6.
63. Koefoed og Bjerke, *Tidens øye*, s. 6. At teksten etterhvert slår over i nynorsk kommer av at boken er tilpasset bruk i skolen og veksler mellom bokmål og nynorsk.
64. Se innholdsfortegnelsen i *Tidens øye*.
65. Koefoed og Bjerke, *Tidens øye*, s. 38–40.
66. Koefoed og Bjerke, *Tidens øye*, s. 39
67. Koefoed og Bjerke, *Tidens øye*, s. 39. Tekstens "men", etter påpekingen av at mange samiske kunstnere jobber innenfor kunsthåndverk, billedkunst, foto og teater, før det skrives "mange av dei er knytte til den samiske kulturtradisjonen", indikerer et tenkt motsetningsforhold mellom disse områdene og "den samiske kulturtradisjonen." Se kapittel 6 for lignende formuleringer i andre, tidligere fremstillinger.
68. Koefoed og Bjerke, *Tidens øye*, s. 39
69. Koefoed og Bjerke, *Tidens øye*, s. 40.
70. J. Elkins, *Stories of Art*, New York, Routledge, 2002, s. 60.
71. Borgersen, *Tidens trykk*, s. 16–17.
72. Ø. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, Bergen, Fagbokforlaget, 2011; G. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, Oslo, Samlaget, 2014.
73. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 7.
74. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 10.
75. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 10.
76. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 5.
77. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 6.
78. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 6.
79. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 14.
80. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 14.
81. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 18–19. Se for eksempel H. Belting, "Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate", i

H. Belting og A. Buddensieg, *The Global Art World*, Ostfildern, Hatje Crantz, 2009, 38–73, for lignende avgrensning av samtidskunstbegrepet i relasjon til det forfatteren ser som globaliseringstendenser.

82. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

83. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

84. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

85. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

86. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 187. Holm settes også i andre forbindelser i boken. I forordet nevnes hans og Søsja Jørgensens fellesprosjekt Sørfinnset skole/the nord land som eksempel på prosjekt som kan favnes med “relasjonell estetikk”-begrepet fra Nicolas Bourriaud. Holm settes også i forhold til “performative iscenesettelser”, i kapittelet som tar for seg “tid, utstrekning og teatralitet.” Han omtales her sammen med Janicke Låker, gruppen Sunny Hearts Videos, Elisabeth Mathisen, Tommy Olsson, allerede nevnte Jørgensen og Per Teljer, mens eksemplene i stor grad hentes fra Lotte Konow Lunds kunstnerskap, Ustvedt *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 6, 115–117. Når Holms kunstnerskap behandles disse stedene trekkes imidlertid ikke samiske referanser inn.

87. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 187; G. T. Holm, personlig kommunikasjon, 9.10.2020.

88. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 187.

89. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 187.

90. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 187.

91. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 186.

92. Se for eksempel K. A. Kjerland og K. M. Rio (red.), *Kolonitid: Nordmenn på eventyr og big business i Afrika og Stillehavet*, Oslo, Spartacus, 2009; M. Naum og J. M. Nordin (red.), *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity*, New York, Springer, 2013.

93. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 149.

94. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 149.

95. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 149.

96. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 149. Min kursivering.

97. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 149–150. Mine kursiveringer.

98. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 150.

99. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 150.

100. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 150.

101. Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, s. 150.
102. Se for eksempel P. Kvist, "Intervju med Iver Jåks: Hjemme hos Iver og Inger i Tromsø, 9. og 10. juli 1998", i *Iver Jåks*, s. 56.
103. E. Høydalsnes, *Mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*, Oslo, Forlaget Bonytt, 2003, s. 66.
104. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 160.
105. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 160.
106. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 160–163. Se for eksempel J. Butler, *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004.
107. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 163.
108. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 163. Min kursivering.
109. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 163.
110. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.
111. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164. I Danbolts fremstilling kursiveres som regel *duodji*, men sjeldnere *dáidda*.
112. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 165.
113. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 166.
114. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.
115. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164–165.
116. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 168.
117. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 169.
118. R.M. Huuva, "Händernas minnen formar dagens nu", i M. Dunfjeld, *Njaarke tjaalegh: Harranen Giesieakademijeste/Skrifter fra sommerakademiet på Harran*, nr. 1. 2007, s. 21.
119. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 169.
120. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 169–170. Min kursivering.
121. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 170.
122. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 171.
123. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 171.
124. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 171–172. Holms kunstnerskap diskuteres også i forbindelse med "Den relasjonelle kunsten", Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 48–49. Her artikuleres ikke samiske forhold. Wulff Andreassen omtales også hos Danbolt uten å

relateres til “samisk kunst” i kapittelet “Kroppen i fokus”, Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 63–65.

125. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 173.

126. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 174.

127. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 174.

128. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 174.

129. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 176. Her, mot slutten av kapittelet, nevnes også Hege Annestad Nilsen og Eva Aira, men uten at disse kunstnerne presenteres nærmere.

130. Mathisen og Persen sitert i Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 165.

131. Dette er en fortelling med lang klangbunn i kunsthistorien, se for eksempel L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, s. 35–126

132. Se for eksempel G. Guttorm, “Hutkáivuolta, improvisašuvdna ja innovašuvdna kultuvrralaš ovdanbuktimis”, i *Sámi diedalaš áigečála*, nr. 1, 2011, s. 3–18. Publisert i engelsk oversettelse 20.04.2020: G. Guttorm, “Creativity, improvisation and innovation of cultural expressions”, Norwegian Craft, <https://www.norwegiancrafts.no/articles/creativity-improvisation-and-innovation-in-cultural-expressions>, (sist besøkt 20.09.2020); J. Porsanger, “The Problematisation of the Dichotomy of Modernity and Tradition in Indigenous and Sami contexts”, i *Diedut*, nr. 1, 2011, s. 225–252; G. Adamson, *Thinking Through Craft*, Oxford, Berg, 2007, s. 166–169; G. Adamson, *The Invention of Craft*, London, Bloomsbury, 2013, s. xii–xvii.

133. Se for eksempel Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, s. 345–369. “Det mediespesifikke” referer her til Clement Greenbergs teori om modernisme karakterisert av kunst som konsentrerer seg om det karakteristisk for mediet, C. Greenberg, “Avant Garde and Kitsch”, i *The Partisan Review*, 1939, s. 34–49.

134. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 165.

135. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.

136. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 166.

137. G. Guttorm, *Duoji bálgát: En studie i duodji: Kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk*, doktorgradsavhandling, Tromsø, Universitetet i Tromsø, 2001, s. 130; Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.

138. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 164.

139. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 55. Danbolt bruker selv begrepet “familielikhet” om visuell likhet mellom *duodji*, helleristningene

i Alta og figurer på samiske trommer, som det fremgår av sitatet referert over. Altså i en litt annen betydningen enn som “språkspill” fra Wittgenstein, om “helheten av språk og de handlingene som språket er vevd sammen med”, L. Wittgenstein, *Filosofiske undersøkelser*, oversatt av M. B. Tinn, Oslo, Pax, [1953] 1997, s. 38.

140. Manker, *Samefolkets konst*.

141. Manker, *Samefolkets konst*, s. 8.

142. Manker, *Samefolkets konst*, s. 23–107.

143. Manker, *Samefolkets konst*, s. 90.

144. Manker, *Samefolkets konst*, s. 121.

145. Manker, *Samefolkets konst*, s. 174–178.

146. Manker, *Samefolkets konst*, s. 121.

147. Elkins, *Stories of Art*, s. 63.

148. Manker, *Samefolkets konst*, s. 157.

149. Manker, *Samefolkets konst*, s. 157.

150. Manker, *Samefolkets konst*, s. 174–178.

151. Manker, *Samefolkets konst*, s. 74–75.

152. Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81.

153. M. J. Svendsen, “Samisk Kunstmuseum: Fra kunstsamling til museum: Visjon eller realitet?”, i *Kunst og Kultur*, nr. 3, 2001, s. 148–162.

154. Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81.

155. Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81.

156. Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81.

157. Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 81–82.

158. Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 82. Mine kursiveringer.

159. Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 83–85.

160. Svendsen skriver at den eldste bevarte samiske trommen dateres til “omkring 1000 år e. Kr”, Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 84. Han sikter her trolig til opplysninger om en tromme i *Historia Norvegie* fra slutten av 1100-tallet, se for eksempel H. Rydving, *Tracing Sami Tradition: In Search of the Indigenous Religion Among the Western Sami during the 17th and 18th centuries*, Oslo, Novus, 2010, s. 43. Jeg har ikke informasjon om noen bevart tromme med tilsvarende datering som Svendsen oppgir.

161. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", s. 84.
162. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", s. 85. Min kursivering.
163. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", s. 85.
164. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", s. 82.
165. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", s. 86.
166. Se for eksempel Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Inn i en ny tid*, s. 135.
167. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", s. 86.
168. Berg (red.), *Norges kunsthistorie: Inn i en ny tid*, s. 135.
169. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", s. 86.
170. Kristiansen ble blant annet kjent for sine nonfigurative glassmalerier i Molde kirke som stod ferdig i 1957, og det er som tidligere nevnt dem Østby fremhever i sitt oversiktsverk fra 1977, Østby, *Norges kunsthistorie*, s. 248.
171. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", s. 86–87.
172. M. J. Svendsen, "Modernisme i samisk kunst", i B. Eilertsen (red.), *Ofelaš: Iver Jåks/Veiviseren*, Tromsø, Universitetsbiblioteket i Tromsø, 2002, s. 148–154.
173. Svendsen, "Modernisme i samisk kunst", s. 151.
174. Svendsen, "Modernisme i samisk kunst", s. 151.
175. Svendsen, "Modernisme i samisk kunst", s. 152.
176. Svendsen, "Modernisme i samisk kunst", s. 153.
177. Koefoed og Bjerke, *Tidens øye*, s. 104. Se J. Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*, New York, Routledge, 2005, s. 69–74, for identifikasjon av denne fortellingen i en internasjonal sammenheng. Se R. B. Phillips og E. Harney, *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Colonialism*, Durham, Duke University Press, 2018, for forsøk på kritisk revidering og utviding av det kanoniske modernisme-paradigmet i kunsthistorien.
178. Svendsen, "Modernisme i samisk kunst", s. 150.
179. Svendsen, "Modernisme i samisk kunst", s. 150.
180. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", s. 90.
181. I. Snarby, "Iver Jåks' art presented as modernism", *Sámi art: Perspectives on the Indigenous and the Contemporary*, Internasjonal konferanse, Tromsø 21.11. 2012.

182. C. Gullickson og K. Ljøgodt (red.), *Iver Jåks: Rekonstruert/Ánddir Ivvár Ivvár: Ođđasis čeahkkai biddjojuvvon*, Tromsø, Nordnorsk kunstmuseum, 2010. Se også C. Gullickson, "Den moderne samiske kunstens far", i *Kunstforum*, nr. 1, 2014, s. 26–27.
183. C. Gullickson "Iver Jåks", i Gullickson og Ljøgodt (red.), *Iver Jåks*, s. 20.
184. Gullickson, "Iver Jåks", s. 20.
185. Gullickson, "Iver Jåks", s. 13.
186. H. Moore, "Primitive Art", i *Listener*, vol. 25, nr. 24, 1941, gjengitt i J. Flam og M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-Century art: A Documentary History*, Berkeley, University of California Press, 2003, s. 267–271. Moore nevner eksplisitt Leonard Adams bok *Primitive art* fra 1940 som inspirasjon for artikkelen, en bok jeg vender tilbake til i neste kapittel.
187. W. Rubin, 'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, New York, Museum of Modern Art, 1984, s. 595–614. Se for eksempel J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard, Harvard University Press, 1988, s. 189–214, for kritikk av utstillingen.
188. Se kapittel 6 for mer om denne kategorien.
189. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 65–66.
190. Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted*, s. 66.
191. Koefoed og Bjerke, *Tidens øye*, s. 177.
192. Svendsen, "Momenter til en samisk kunsthistorie", s. 84–85.
193. M. Dunfjeld, "Sárgu ja duojar: Tegner og kunsthåndverker", i Eilertsen (red.), *Ofelaš*, s. 73.
194. Dunfjeld, "Sárgu ja duojar", s. 73.
195. Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 176.
196. Antologien *Norsk avantgarde*, fra 2011, redigert av litteraturviterne Per Bäckström & Bodil Børset inneholder flere artikler av kunsthistorikere, blant annet H. H. Hansen, "Samisk Kunstnergruppe/Sámi Dáidojoavku 1978–1983: Annenhet eller avantgarde?", i B. Børset og P. Bäckström, *Norsk avantgarde*, Oslo, Novus, 2011, s. 265–280, men denne utgivelsen tilhører ikke det som vanligvis forstås som et kunsthistorisk oversiktsverk.
197. M. Grini, "Sámi (Re)Presentation in a Differentiating Museumscape: Revisiting the Art-Culture system", i *Nordisk Museologi*, vol. 27, nr. 3, 2019, s. 169–185; Se også kapittel 3.

198. S. Persen sitert i Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, s. 165; S. Persen sitert i Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, s. 91.

199. Se for eksempel D. Brydon, P. Forsgren og G. M. Fur, *Concurrent Imaginaries, Postcolonial Worlds: Toward Revised Histories*, Leiden, Brill Rodopi, 2017, for diskusjon av slike tendenser i historiefremstillingen et større perspektiv.

Kapittel 6: Samisk kunst som “global kunst”

“Det er i dag en tendens til at samisk kunst – på død og liv – må være *global*. Altså, en verdenskunst, som viser at en ikke er dårligere enn de andre, de ‘der ute’.”¹ Bemerkningen fra den samiske forfatteren og journalisten John Gustavsen i 2011 kan forstås på mange måter, men peker på et vesentlig trekk i fremstillinger av “samisk kunst” i kildene og feltene jeg har undersøkt; den settes gjerne i “globale” sammenhenger, ikke bare “i dag”, som Gustavsen skriver, men også i de tidligste fremstillingene.

Harry Fett satte “samenes kunst” i sammenheng med det han kalte “moderne paleolitikunst”, som han mente fantes “forskjellige steder på vår klode” i hans samtid.² Også på andre måter kan samisk materiale sies å ha blitt satt i globale sammenhenger. Mens mange gjenstander som i utgangspunktet er laget som noe annet enn billedkunst inngår i fortellinger og institusjoner som kunst, har samisk materiale i mange tilfeller blitt behandlet som fremmed, etnografisk materiale. På Etnografisk Museum, der gjenstander fra øvrige norske områder ikke inngikk, ble gjenstander fra samiske områder satt i relasjon til gjenstander fra verden utenfor Europa. Samisk materiale fortsetter å inngå i verdensomspennende sammenhenger ved Kulturhistorisk museum i dag. Teksten om den etnografiske samlingen på museets nettside er illustrerende: “Det finnes 55 000 gjenstander i etnografisk samling. Den favner bredt og inneholder blant annet en kongedrakt fra Liberia, kroppsmaske fra Mosambik, *samisk kunsthåndverk* og japanske masker.”³

I Áloálbmotčoakkáldat, eller Urfolksrommet, ved Universitetsbiblioteket i Tromsø er bøkene i kategorien “samisk kunst” satt i en annen sammenheng enn de øvrige kunstbøkene. Mens majoriteten av bøkene som er katalogisert som “samisk kunst” er å finne på dette

Hvordan referere:

Grini, M. 2021. *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Pp. 223–257. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bbm.f>. Lisens: CC BY-NC

Hylleliste	
494.574582 – 839.7	
494.574582	Lærebøker morsmål
494.5745824	Lærebøker fremmedspråk
494.574586	Lesebøker
494.576	Østsamiske språk
494.57615	Fonologi/fonetikk
494.5762	Stedsnavn/etymologi
494.5765	Grammatikk
494.57682	Lærebøker
494.57686	Lesebøker
500	Naturvitenskap
610	Medisin
630	Landbruk
636.294	Reindrift
639.2	Fiske
641	Mat og drikke
641.5929455	Samisk mat
704.03	Kunst, etniske grupper
704.039455	Samisk kunst
704.05	Barnekunst
709.011	Primitiv kunst
739.230899455	Samisk sølvkunst
745	Kunsthåndverk
745.0899455	Duodji
746.9	Tekstilkunst
759.81	Malerkunst i Norge
779.092	Fotografer

Fig. 28. Hylleliste, Áloálbmotčoakkáldat / Urfolksrommet, Universitetsbiblioteket, UiT Norges arktiske universitet. Foto: Monica Grini.
CC BY-NC-ND.

rommet, gruppert i hyllelistene etter kategorier som “kunst, etniske grupper”, “barnekunst” og “primitiv kunst”, er resten av biblioteksbøkene om kunst – enten de er ordnet etter nasjonalstatlige tilknytninger eller klassifisert som “verdenskunst”, eller bare som “kunst” – plassert i nettopp den egne avdelingen for kunst.⁴

Dette blir forsøkt belyst i dette kapittelet. At kategorien “samisk kunst” dukker opp sammen med kategorien “primitiv kunst” etter nyorganiseringen av deler av Universitetsbibliotekets litteratur i 2008, vitner om noen standhaftige strukturer og paradokser som gjør det nødvendig å gå nærmere inn på den sistnevnte kategorien, også for å bidra til forståelse av dagens kategorisering. Gjennom en nærlesning av den tidligere nevnte Penguin-boken *Primitive Art* fra 1940, av den australske antropologen Leonhard Adam, og en sammenligning med Fetts kategori “paleolittkunst” i artikkelen som utkom samme år, forsøker jeg å få grep om både Adams og Fetts begrepsbruk.⁶ Ved å gjøre dette håper jeg å kaste lys over formasjonens historie og noen av dens materialiseringer, for eksempel i form av bøker, utstillinger, samlinger og museer.

Fremstillinger av “primitiv kunst”

“Det primitive” har en lang historie i europeisk representasjon. Kategorien “primitiv kunst” reflekterer det evolusjonistisk og hierarkisk orienterte tankesettet som jeg presenterte i innledningskapittelet. Metanarrativet om progresjon – fortellingen om at ting, samfunn og mennesker utvikler seg fra et opprinnelig, enklere stadium til et senere, mer avansert stadium – krever at det finnes et utgangspunkt, noe å vikle seg ut fra, som kan være målestokken for det antatte fremskrittet, og dette tilbyr begrepet om primitivitet. Denne fortellingsmodellen har mange genealogier, men manifesterer seg særlig tydelig i det som kalles “det lange 1800-tallet” (ca. 1789–1914), en periode preget av europeisk kolonialisering, industrialisering, nasjonsbygging og såkalt modernitet.⁷

Ideen om at “folk” eller “kulturer” kan gripes som “kulturfolk” eller “naturfolk”, som “siviliserte” eller “primitive”, som “moderne” eller “opprinnelige”, og at dette gir materielle utslag, slik at artefakter også kan leses og ordnes i henhold til utviklingsskjema, ligger til grunn for noen tidlige kunsthistoriske standardfortellinger.⁸ Middelalderkunst kunne for eksempel karakteriseres som “primitiv” i sammenligning med den påfølgende renessansekunsten, men selv om en slik bruk av adjektivet fortsatte å gjøre seg gjeldene utover på 1900-tallet, kom etterhvert “primitiv kunst” til å stabiliseres rundt noen referenter som en egen kategori.⁹ Begrepet ble knyttet til ideen om at det fantes folk i samtiden, ulike steder i verden, som var “primitive” og at det var tingene de laget som termen skulle favne.

Antropologen Shelly Errington periodiserer bruken av "primitiv kunst" i kunstdiskursen i tre faser. Under første halvdel av 1900-tallet var kategorien i ferd med å stabilisere seg i kunstverden:

the category of primitive art was in the process of being formed, its boundaries defined, its canonical criteria established ("authentic", "primitive"). A taste for it in both collectors and artists was rather avant-garde, and its history in this phase deeply intertwined with that of modernism in mainstream art.¹⁰

Det var på denne tiden kunstnere som Picasso "oppdaget" masker fra det afrikanske kontinent i Musée d'Ethnographie du Trocadéro i Paris og "primitivisme" kom på plass som en kunsthistorisk betegnelse for å gripe det som ble ansett å være en kunstnerisk retning. Den andre fasen omfatter de neste tretti årene etter andre verdenskrig, da "primitiv kunst" var blitt naturalisert og alminneliggjort: "collectors, curators, scholars, and the public alike accepted the category as established and valid and explored 'its' meanings in a multitude of celebratory exhibitions, catalogues, and scholarly writings."¹¹ Det var nå Henry Moore laget sine mest kjente skulpturer og skrev det nevnte essayet om "primitiv kunst", inspirert av Leonard Adams bok.¹² Første halvdel av 1980-tallet markerer denne fasens kulminasjon og avslutning, særlig representert ved utstillingen *'Primitivism' in 20th Century Art* ved Museum of Modern Art i 1984 og de kritiske diskusjonene den førte med seg.¹³ Den tredje perioden er Errington inne i når hun skriver på slutten av 1990-talet. Begrepet "primitiv" er forkastet, nye begrep er kommet til og politiske endringer har funnet sted, men formasjonen fortsetter å gjøre seg gjeldende på ulike vis.

Da Fett brukte betegnelsen "moderne paleolittkunst" i 1940, befant han seg helt i begynnelsen av den andre fasen. Selv om begrepet "primitiv kunst" ikke manifesterte seg like tydelig i kunstdiskusjonen i Norge som i den angloamerikanske diskusjonen Errington konsentrerer seg om, viser artikkelen hans at dette var tankegods i tiden også her. Det er interessant at Fett skrev sin artikkel samme år som Adams bok utkom, særlig siden Adam også inkluderer samiske forhold i sin bok, noe jeg straks kommer tilbake til. Den australske kunsthistorikeren Jaynie Anderson beskrev i 2009 boken som "unprecedented in its global approach to primitivism."¹⁴ Den utkom i flere opplag etter 1940 og var ifølge den kanadiske kunsthistorikeren Ruth B. Phillips fortsatt et standardverk på 1970-tallet, da hun arbeidet med sin doktorgrad om "afrikansk kunst."¹⁵

Hvordan definerer Fett sitt begrep? Som jeg diskuterte i kapittel 4, skriver han om “paleolittkunst” som noe som tilhører både fortiden og samtiden i det han kaller “levende paleolittikum.” Han mener “samenes kunst” inngår her, sammen med “de folkestammers kunst som lever langs Sibirs, Nord-Amerika og Grønlands store vidder op mot Polhavet”, men som også finnes andre steder på kloden.¹⁶ Adam går mer problematiserende til verks. Han har dedikert et kapittel til spørsmålet “What do we mean by primitive art?”¹⁷ Dette er dessuten et spørsmål han fortsetter å diskutere utover i boken. Han understreker at det er forskjell på “primitiv” som en betegnelse på europeisk steinalder og “primitiv” om “the native races of Africa, South Seas, America and certain parts of Asia”, men finner likevel en fellesnevner i “the stage of their cultural development.”¹⁸ Dermed blir “de primitive” definert av Adam som “all those tribes who are outside the spheres of a) modern European civilization, and b) the great oriental civilizations.”¹⁹ Selv om han understreker at det ikke er noen grunn til å tro at steinalderens samfunn i det som i dag omtales som Europa var identiske med dagens samfunn noen steder utenfor Europa (eller utenfor “the great oriental civilizations”), hevder han at arkeologiske funn viser at de har hatt mye til felles.²⁰

Spørsmålet om slike samfunn, som ble ansett som “fremmede” fra et europeisk perspektiv, kunne sies å ha “kunst” ligger bak kategoriseringer som “primitiv kunst.” Kunst ble sett som noe essensielt og universelt – dermed kunne Adam også skrive at “[t]he oldest work of art in the world [...] that can be traced to-day belong to the Upper Palæolithic period.”²¹ Bak betegnelsen “primitiv kunst” brukt om materiale fra denne perioden ligger det implisitt at dette var “kunst” i overført forstand, og ikke billedkunst i det senere autonomiserte og institusjonaliserte systemet. Snarere ble det sett på som nullpunktet, som et steg på veien mot en stadig mer avansert kunst i det kunsthistoriske narrative om en mimetisk utvikling mot “fullmoden” naturalisme, før et bevisst brudd skjer med for eksempel Picasso og hans abstraksjon.²² Også i samtiden fantes en rekke gjenstander som ikke samsvarte med kunstsystemet i europeisk forstand, men som ble betraktet på bakgrunn av formale kvaliteter uten nødvendigvis å ta hensyn til praksisene og kontekstene gjenstandene i utgangspunktet hadde vært del av. Det var for eksempel vanlig at kunsthandlere fjernet de myke fibre som mange av de afrikanske gjenstandene var utstyrte med, for eksempel på de kjente Kota-maskene fra Gabon. Dette ble gjort for å renske uttrykket, slik at

det korresponderte bedre med en dominerende modernistisk, formalistisk estetikk.²³

Både Adam og andre forfattere i sjangeren anerkjenner at betegnelsen "primitiv kunst" er problematisk, og at det bare er fra et utenifra-perspektiv at det gir mening å forene alle de ulike gjenstandene og praksisene fra forskjellige steder i verden under én betegnelse. Det er for "oss", for vi'et i Adams tekst, at kategoriseringen gir mening, ikke nødvendigvis for aktørene som har laget gjenstandene:

Scientifically speaking, there is no one element in common to all the various branches of primitive art; but their mere foreignness in form and content seem to link them together in our mind for the purposes of art criticism. The link, however, is extraneous to the works themselves. It depends on us and our attitude to them.²⁴

Han er altså svært bevisst på at "primitiv kunst" er en kategori konstruert for å dekke et ønske om å favne andre praksiser og gjenstander enn de billedkunstbegrepet i Europa i sin tid ble institusjonalisert for å gripe. Omfavnelsen bidrar til at oppfatningen om kunst som universelt fenomen bekreftes og opprettholdes.

Adam fortsetter i boken å utforske "primitiv kunst" i relasjon til det han finner som overlappende eller kontrasterende fenomen eller begrep. Han skriver om "primitiv kunst" i forhold til psykoanalysens tanker om menneskelig primitivitet og i relasjon til begreper som "barnekunst" og "bondekunst", men han finner ikke "primitiv kunst" å være fullstendig sammenfallende, selv om han ser likhetstrekk.²⁵ Det begrepet peker på for Adam er først og fremst noen gjenstander og praksiser hos "the native races of Africa, South Seas, America and certain parts of Asia."²⁶

Men det er ikke alle praksisene hos disse folkene som kvalifiserer som "primitiv kunst" for Adam. Kunst laget som kunst i det europeiske systemet på disse stedene interesserer ham sjelden. Dette kunne bare bli imitasjon av "the white man's way" og var ikke virkelig "primitiv kunst", mente han. Han uttrykker dette mer emblematiske i en utstillingskatalog utgitt i 1955 av Nasjonalgalleriet i Melbourne:

The main thing we should remember when we are confronted with works of primitive art is that this is the only original contribution which primitive man can make towards human culture in general. Otherwise, a tribesman may surprise us by his learning ability, some gifted individuals may excel in special achievements, here and there we may find an outstanding artist of

“primitive” origin, say, a musician or perhaps a painter who has learned the white man’s vision and technique. However, in all these cases the best that could be achieved is the successful imitation of the white man’s ways, whether there has been systematic education or merely careful observation on part of the tribesman. But in the realm of his own tribal art primitive man is original, although techniques are traditional [...], and although many primitive styles are conventionalized.²⁷

Det var særlig gjenstander som ble oppfattet som forankret i religiøse eller rituelle praksiser i lokalsamfunnet som ble plassert med kategorien.²⁸ Artefakter laget for salg, enten det dreide seg om et internasjonalt kunstmarked eller til turister på besøk i området, ble bare unntaksvis regnet med.²⁹ Gjenstandene ble også forent av en bestemt materialtype. Som hovedregel i Adams fremstilling er de laget av naturmaterialer som kunne samles og tilvirkes i nærmiljøet: “Before he can begin an artwork he [the primitive artist] has first to collect, manufacture and prepare his tools and his material, and usually he has to do all this single handed.”³⁰ Noen fellestrekk ved “primitiv kunst” klarer altså Adam å finne, til tross for de nevnte forbeholdene over. Ett trekk gjenfinner han ved all *autentisk* “primitiv kunst”: “the spontaneity and absolute sincerity of the primitive artist [...] a really ‘primitive’ artist will never intentionally devise a new style, technique or vision, just to arouse a sensation among his fellow-tribesmen.”³¹

Autentisk og tradisjonsbundet “primitiv kunst” ble imidlertid ansett som truet av modernisering:

Already ethnographical dealers find it hard to procure primitive objects of real value [...]. Most of what is available to-day is of inferior quality, made carelessly for globe-trotters by modern methods, and with European tools [...]. Before long modernization will have reached the few tribes in Africa, Indonesia, New Guinea and Australia, where genuine primitive art is still alive.³²

Adam inkluderer som sagt samiske forhold i slike sammenhenger. Avsnittet som forteller om “the Lapps of northern Scandinavia” utgjør en liten del av Adams oversiktsverk, cirka en halv side til sammen.³³ Denne minimale plasseringen kan karakterisere samiske konteksters plass i kategorien generelt. Jeg har gjennomgått en rekke andre bøker om “primitiv kunst” og selv om samiske tema tydelig har en plass i formasjonen, opptar de som regel bare noen linjer i de større fortellingene.³⁴ Kjerneområdene for det som ble kalt “primitiv kunst” er andre steder enn Sápmi. “The most important primitive art centres”

er Ny Guinea i Melanesia og Kongo-området i Sentral-Afrika, skriver Adam.³⁵ Samisk kultur inkluderes som en del av "arktisk kultur", som hos Fett. Men Adam presenterer samiske forhold i kapittelet om Asia, som en del av underkapittelet "Recent Primitive Art in Asia."³⁶ Samiske forhold regnes her som en del av nord-asiatisk kultur, altså som en del av den arktiske delen av dette området, som også ses i relasjon til Nord-Amerika:

Similar conditions in the arctic and the subarctic regions have produced a similar mode of life, and correspondingly, similar primitive cultures in Northern Asia as well as North America, so the term "arctic culture" has been introduced in anthropology. It means that the influence of environment has brought about a specific type of material culture, but also a particular mental outlook of the populations. We have to take into account also that in both continents the peoples of the extreme north belong to the Mongolian race, or at least may be classified as Mongloid. [...] For transport all the northern peoples use sledges drawn by dogs in arctic America, and by either dogs or reindeer in the Old World. Raw materials are: bone, walrus ivory, animal skin, sinews, wood and birch bark. [...] The westernmost exponent of arctic culture is in Europe – that of the Lapps of northern Scandinavia. Their existence rests entirely upon the reindeer.³⁷

Selv om han påpeker at "westernmost exponent of arctic culture" befinner seg i Europa, er det altså som noe annet, som en del av Asia og tilhørende "the Mongolian race", samiske forhold presenteres i boken. Av spesifikt samisk gjenstandsmateriale er det bare kniven eller dolken han nevner:

They have a peculiar type of dagger, with an iron blade and a haft and sheath of bone. These sheaths are always decorated with engravings, in which scenes of Lappish life, but especially reindeer are depicted. Material, technique and models are all very similar to Eskimo work.³⁸

Slike graveringer med reinsdyr eller "scenes of Lappish life" er illustrert med tegningene på en kniv som skal tilhøre en Miss Marion G. Anderson-samling i London.³⁹

Både hos Adam og hos andre som har skrevet om samiske kontekster med "primitiv kunst" som rammeverk, er det tydelig hvordan den generelle og verdensomspennende, men likevel sterkt avgrensede kategorien har virket formende for utvalg og fremstilling. Når samiske forhold skal løftes frem som en del av den transnasjonale kategorien "primitiv kunst", trekkes noen sider frem, mens andre undertrykkes. Forskjeller og likheter oversettes inn i de skjema kategorien angir. I likhet med

utstillingen *Arktis*, som siden 1990-tallet blir vist i Kulturhistorisk museum, diskutert i kapittel 3, er også Adams “arktisk kultur” i 1940 fritt for eksempelvis industri, bydannelser og nasjonalstatlig infrastruktur. Folkene i Arktis bruker i Adams fremstilling sleder trukket av hunder eller reinsdyr, og han hevder at samenes eksistens hviler utelukkende på reinsdyret. Råmaterialene er de som finnes i naturen i området (bein, dyrehud, sener, tre og bjørkenever), mens industrielle eller importerte materialer er fraværende.

Når han skriver om den samiske kniven trekker han ikke frem egenavn, slik det heller ikke gjøres andre steder i boken. Samiske kniver var i 1940 populære samlergjenstander og det var vanlig blant mange knivmakere å signere knivene de laget, noe for eksempel Jon Pålsson Fankki (1880–1960) og Nils Nilsson Skum gjorde i tiden da Adam skrev.⁴⁰ Sammenlignet med andre oversiktsverk som forsøker å være globale – som *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*, for å ta et kjent eksempel – er fraværet av egenavn i *Primitive Art* påfallende. Et annet trekk ved boken er at den er svært lite historiserende. Gjenstandene og praksisene kontekstualiseres ikke i lys av samtidige historiske hendelser. Den er heller ikke preget av det kunsthistoriske utviklingsnarrativet, slik mange av de andre kunsthistoriske oversiktsverkene er. Altså av fortellinger der kunsten fremstilles å bevege seg fra det enkle (“primitive”) mot noe senere og mer avansert. Fraværet av dette fortellingsmønsteret er kanskje en logisk følge av at “primitiv”, selve nullpunktet, nettopp er demarkasjonskriteriet for inkludering i oversiktsverk over “primitiv kunst.” Om denne kunsten fremstilles i et utviklingsskjema risikerer forfatterne rett og slett å skrive gjenstandene ut av kategorien. Som Germain Bazin (1901–1990), kunsthistoriker og sjefskurator ved Louvre, skrev i sitt kunsthistoriske oversiktsverk i 1959, i kapittelet med tittelen “The arts of the uncivilized peoples”: “This art is also characterized by having *no history*.”⁴¹

Fetts fremstilling skiller seg fra Adams ved å være svært sentrert rundt subjektposisjoner. Dette var en sentral innfallsvinkel både i hans doktorgradsavhandling, der han forsøkte å gi en slags identitet til de anonyme skaperne av middelalderens treskulpturer i Norge, og når han skrev om folkekunst og forsøkte å identifisere individuelle mestere her. “Finnmarksviddens kunst” fortelles først og fremst med utgangspunkt i enkeltindivider som Saba, Turi, Skum og ikke minst Savio, selv om teksten også inneholder mer generelle beskrivelser. For eksempel finner han i “lappiske barnetegninger” en “levende titusenårig kunststil”, en

stil han gjenfinner i "papirkniver med paleolittiske ristninger", uten at tilvirkerne av disse sakene presenteres nærmere.⁴²

At fremstillingene fokuserer på dyremotiv synes å være Fetts hovedkriterium for betegnelsen "paleolittisk kunst", og slike gjengivelser finner han både blant sine samtidige og i ristninger i stein fra tusenvis av år tilbake. Fett synes nærmest å anse evnen til å fremstille reinsdyr som et tidløst og kollektivt trekk ved samisk befolkning. Han finner denne evnen uttrykt i alt fra ristninger i berg og løse gjenstander til barnetegninger, og hos samtidens profesjonelle billedkunstnere som Savio. Han trekker dermed opp en linje fra steinalderens ristninger i stein til Savios reinsdyrfremstillinger, men det er først når Savios kunstnerskap presenteres at det kunsthistoriske utviklingsnarrativet legges på beskrivelsen. I de øvrige fremstillingene synes ikke Fett å skille særlig på om det er fortidens ristninger eller samtidige tegninger han skildrer, motivet og stilen er den samme som fra titusen år tilbake, mener han.⁴³

Han fokuserer imidlertid lite på objektgruppene som Adam og majoriteten av andre forfattere i "primitiv kunst"-sjangeren først og fremst plasserer med begrepet, det vil si objekt i naturmaterialer, helst laget til andre formål enn som billedkunst og fremstilt som anonym kunst.⁴⁴ Fett fokuserer på billedliggjøring utført med teknikker og i materialer som går igjen i kunsthistorien, som olje- eller akrylmaleri, tegning, eller tresnitt. Dette er materialer og praksiser som Adam karakteriserer som "the white man's way", og som han dermed mener ikke virkelig tilhører kategorien "primitiv kunst."

Det er altså ikke som kategori for å gripe andre praksiser og gjenstander enn det som vanligvis gripes med billedkunstbegrepet at Fett anvender kategorien "paleolittisk kunst", i motsetning til hva Adam forsøker med sitt begrep om "primitiv kunst." Fett synes å anvende betegnelsen først og fremst på basis av at han regner samene å som nærmere knyttet til "noe opprinnelig", til det han karakteriserer som "urtiden", enn øvrige kunstnere i Norge, og ikke for å gripe praksiser som ikke samsvarer med det etablerte billedkunstbegrepet.⁴⁵ Det er fordi han regner samisk kultur til det han kaller "levende paleolittikum" rundt om på kloden i samtiden at han bruker betegnelsen "paleolittisk kunst", selv om dette er kunst laget på akkurat samme måte som majoriteten av annen kunst i kunsthistorien, noe Fett også understreker når han henviser til Savios kunst i samme "primitiv[e] tresnittsteknikk" som Edvard Munchs kunst.⁴⁶ Men altså uten at Munchs kunst av den grunn karakteriseres som "paleolittisk kunst."

Global sirkulasjon, globale samlinger

Selv om det var særlig etter andre verdenskrig at “primitiv kunst” ble etablert som en utbredt kategori i estetisk og kunsthistorisk diskurs, har etterspørselen etter gjenstander laget av folk omkring i verden som fra europeiske perspektiv ble plassert med betegnelser som “opprinnelige”, “primitive”, “usiviliserte” eller “naturfolk” en lang historie. Som nevnt i kapittel 2, beklaget Etnografisk Museums direktør allerede i 1907 at det ble utført “store razziaer” fra utenlandske museer og private samlere på jakt etter samiske gjenstander. Samiske saker ble altså ikke bare satt i globale sammenhenger i Norge, sammen med saker fra hele verden ført hit, de ble også ført ut av landet og satt i globale sammenhenger andre steder i verden. I 1938 registrerte Manker 81 samiske trommer i samlinger rundt i Europa. Trommene befant seg i ulike typer museum og samlinger, men hovedvekten ser ut til å ligge på etnografiske.⁴⁷ Utenfor de nordiske landene lokaliserte han trommer i England, Frankrike, Italia og Tyskland. Senere har arkeolog Gunilla Edbom gjort en undersøkelse av samisk materiale i samlinger i Europa. Hun forsøkte å få rede på om trommene Manker i sin tid lokaliserte fortsatt befant seg på samme sted, og i tillegg oppdaget hun trommer i museum i Russland og Spania som ikke var registrerte av Manker.⁴⁸

Samiske gjenstander inngår også i samlinger utenfor Europa, men dette er et overraskende utforsket felt. Som en indikasjon over potensielt materiale gir et søk på “Sámi” i Smithsonian Institution, Washington DC, sin samlingsdatabase 717 treff, av disse ser 156 treff ut til å være knyttet til det som søkemotoren definerer som “samisk kultur.” Søk på “Saami” gir 44 treff og er alle knyttet til søkemotorens kategorisering “samisk kultur.”⁴⁹ Milwaukee Public Museum skal ha en av de største samlingene med samiske objekter i Nord-Amerika. Samlingen startet på slutten av 1800-tallet av forretningsmannen Adolph Meinecke (1830–1905) som importerte samiske gjenstander fra Tromsø.⁵⁰

Etter hvert ble det etablert egne museer for estetisk betraktning av objekter plassert som “primitiv kunst.” I 1957 åpnet som tidligere nevnt The Museum of Primitive Art i New York. Allerede i 1943 hadde Leonhard Adam tatt initiativet til det han selv kalte den første “universelle” utstillingen av “primitiv kunst”: “There has never been a universal primitive art exhibition; thus it may be well said that the present one is the first of its kind not only in Australia but even in the world.”⁵¹ Ifølge Adam hadde slike utstillinger tidligere a) når de var estetisk innrettet, ikke vært universelle, eller “globale” med dagens terminologi, og b) når de var universelle (globale), hadde de ikke vært

estetisk innrettet, men etnografisk, det vil si at de hadde vært vist på etnografiske museer og kontekstualisert i lys av bruk og tilhørighet, og ikke som autonom kunst.

Det viktigste prinsippet bak Adams utstilling var at fremstillingen ikke skulle følge noen geografisk eller etnografisk organisering, ikke ordnes "according to tribes, or geographical areas [...] but be made according to formal similarities, or materials."⁵² "The principal should be aesthetic, and by no means ethnological", skrev han i et brev til det australske Nasjonalgalleriets direktør Daryl Lindsay (1889–1976).⁵³ Materialet, som for det meste var lånt fra etnografiske samlinger, skulle altså stilles ut etter estetiske prinsipper, og ikke minst, det skulle stilles ut i Nasjonalgalleriet for kunst i Melbourne, der veggene ble strippet for de konvensjonelle kunsthistoriske veggbaserte objektene for å gi plass til den varierte gjenstandskategorien "primitiv kunst." Etter hvert bygget Adam opp en privat samling som i dag befinner seg i The Ian Potter Museum of Art i Melbourne, i samlingen med navnet The Leonhard Adam Collection of International Indigenous Culture.

Museum of Primitive Art i New York ble stengt på slutten av 1970-tallet da det ble bestemt at samlingen skulle overføres til The Metropolitan Museum of Art. Samlingen konsentres om gjenstander fra Afrika, Oseania og Amerika og er i hovedsak utstilt etter de estetiske, formalutforskende prinsippene skissert av Adam. Den består i stor grad av Rockefeller-familiens samling og fikk navnet The Michael Rockefeller Wing of Primitive Art, senere endret til The Michael Rockefeller Wing.

En undersøkelse av samiske gjenstanders plass i samlinger med det som en gang ble klassifisert som verdensomspennende "primitiv kunst", er så vidt jeg vet ikke utført. Kurator Joanna Bosse ved Ian Potter Museum finner på forespørsel fra meg ikke gjenstander katalogisert som samiske i samlingen, men utelukker ikke at gjenstander knyttet til samiske kontekster kan finnes ukatalogisert eller kategorisert på måter som ikke gjør dem diskursivt identifiserbare som samiske.⁵⁴ Selv om samiske forhold har vært knyttet til kategorien, slik for eksempel tekstene til Fett og Adam viser, synes ikke samiske gjenstander å spille en sentral rolle i "primitiv kunst" som estetisk utstillings- eller samlingskategori, eller det som Errington kaller "high primitive art." Som regel utgjøres basen av emblematiske objekter fra Afrika, Oseania og Amerika, som i The Michael Rockefeller Wing.⁵⁵

Bruken av "primitiv" om noen gjenstander og praksiser (fra noen folk noen steder i verden) karakterisert som "kunst" var omdiskutert også i begrepsbrukens kjerneperiode. Som Adam påpekte sprang

kategoriseringen ut fra interessen for å karakterisere noen gjenstander som kunst, samtidig som man anerkjente at dette var gjenstander laget som noe annet enn billedkunst i “vestlig” forstand. Denne interessen kom som regel fra det vi’et som hadde etablert kunst som en universell kategori i utgangspunktet. Jakten på kunst verden rundt ble slik en selvoppfylgende profeti: “The notion that art is a universal expression of the human spirit and almost everywhere to be found becomes a self-fulfilling prophecy. [...] Collectors and dealers search the world for art. And they find it”, skriver Errington.⁵⁶ “Primitiv kunst” ble frem mot 1980-tallet et allment begrep for å favne distinksjonen mellom kunst som billedkunst, og “kunst” laget i tråd med andre praksiser i de kulturene som europeere hadde definert som “primitive”, selv om det i mange sammenhenger ble uttrykt motforestillinger mot begrepet og selv om alternativ ble lansert. New Yorks Museum of Primitive Art skal i begynnelsen ha vært planlagt som The Museum of Indigenous Art, men dette ble den gang ansett som et mer kontroversielt navnevalg.⁵⁷ I 1965 var et nummer av tidsskriftet *Current Anthropology* dedikert til “The Problem of Primitive Applied to Art”, og her diskuterte antropologer så vel som kunsthistorikere og andre akademikere distinksjonsproblematikken.⁵⁸

Problemet med navngivningen viser seg i dag ved at noen museer unngår å tematisere sitt gjenstandsfelt, slik for eksempel navnet “The Michael Rockefeller Wing” indikerer, som ikke avslører noe om samlingens fortid som “primitiv kunst.” Musée du quai Branly i Paris er naturligvis et annet kjent eksempel.⁵⁹ Dette museet som åpnet så sent som i 2006, med en kunsthistoriker som direktør, er i hovedsak basert på samlingene til Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie og Musée de l’Homme.⁶⁰ Museet har også verk som defineres som “contemporary aboriginal art.”⁶¹ Det var planlagt som museum for *les arts premiers*, men endte opp med å få navn etter stedet ved Seinen der museet ligger, Quai Branly. Utfordringen med å benevne museet på en måte som tematiserer dets innhold viser seg i noen tilfeldig utvalgte omtaler i forbindelse med åpningen. Mens *BBC* skriver at “Paris unveils tribal art museum” og *Financial Times* at “Paris welcomes new museum of indigenous art”, omtaler *Los Angeles Times* museet som “Paris’ new primitive-art museum”, mens *New Zealand Herald* døper det “the Museum of Non-European Art” under overskriften “Spoils of the colonies.”⁶²

Musée du quai Branly kan i likhet med Adam sin bok illustrere samiske gjenstanders mellomposisjon, som satt i relasjon til Europa, men

også plassert i sammenhenger utenfor Europa. Da Edbom i 2005 forsøkte å lokalisere Musée de l’Hommes samiske samling, som tidligere hadde vært katalogisert sammen med gjenstander fra Asia, Grønland og Alaska, ble hun fortalt at gjenstandene tilhørende den samiske samlingen siden våren 2004 hadde vært innordnet i det som omtales som den europeiske samlingen. Hun fikk beskjed om at alle samlingene fra Musée de l’Homme utenom den europeiske samlingen skulle flyttes til Musée du quai Branly, mens den samiske samlingen skulle følge med den europeiske til det nye museet i Marseille.⁶³ Hvor denne samlingen befinner seg i sin helhet i dag er imidlertid ikke helt klart for meg. Museet i Marseille, Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (MuCEM) som åpnet i 2013, er særlig dedikert til middehavskultur og samiske gjenstander har ikke fått noen sentral plass der, selv om søk i samlingen viser at to trommer, sannsynligvis de samme som i sin tid var i Musée de l’Hommes, befinner seg der i dag.⁶⁴ Musée du quai Branly har ikke samiske gjenstander i sin faste utstilling, men et søk i den digitaliserte samlingen gir mer enn tusen treff, dette ser i hovedsak ut til å dreie seg om fotografier fra *Voyage en Laponie du Prince Roland Bonaparte*, 1884.⁶⁵ En videre lokalisering og undersøkelse av den samiske samlingen som i sin tid skal ha tilhørt Musée de l’Homme, strekker seg utover denne bokens horisont, men dette fremstår som svært viktig materiale for videre forskning.

Ekskluderingsstrukturer og (de)kolonial motstand

Gjessing protesterte mot at samisk kultur ble klassifisert som en “fremmed kultur” i Norge på begynnelsen av 1950-tallet, da han argumenterte for at størstedelen av Etnografisk Museums samiske samling burde overflyttes til Norsk Folkemuseum slik at samene skulle bli “stilt på likefot med andre norske borgere.”⁶⁶ Han fremførte det han mente var et ønske fra samiske aktører i samtiden, da han merket en “uvilje mot at samisk kultur var utstilt sammen med kulturformer fra negrer, indianer og andre ‘primitive’.”⁶⁷

Som Pareli har påpekt kan Gjessings institusjonelle omkalfatring i ettertidens lys fremstå som i disharmoni med samisk strategi, som etter hvert ble nettopp å posisjonere seg som “noe annet”, som en del av det som med dagens språkdrakt kan kalles et internasjonalt eller globalt urfolksfelleskap.⁶⁸ Denne egenposisjoneringen må naturligvis ses som noe annet enn da Nielsen eller Fett eller Adam plasserte samisk kultur med den verdensomspennende “primitiv”-kategorien på første halvdel

av 1900-tallet. Den “globale” tilnærmingen “innenifra” kom dessuten senere. Som det fremgår av kapittel 2, kan samisk strategi til opp på 1950-tallet karakteriseres som forsøk på nettopp å stilles “på likefot” med “det norske” innenfor samme territorium. Historiker Henry Minde, som har gjort omfattende forskning på den globale urfolksbevegelsen fra et samisk perspektiv, finner ikke tydelige tegn på at “samene selv sammenliknet sin situasjon med andre urfolk” før andre verdenskrig og påpeker at det er først mot slutten av 1960-tallet at samisk politikk beveger seg i en mer internasjonal retning.⁶⁹ Det var ikke selvsagt at samisk politikk skulle utvikle seg i retning av, og bli pådriver for, en internasjonal politikk slik at “samesaken ble en felles urfolkssak”, konstaterer han.⁷⁰ Han siterer hvordan Fokstad angivelig skal ha uttrykt seg negativ til at FNs ILO-konvensjon nr. 107, som ble behandlet i Genève i 1957, burde omfatte samene, da “den samiske befolkningen ville bli fornærmet om en ble sammenlignet med ‘innfødte’ og ‘stammefolk’ i Afrika og Australia.”⁷¹ Sett i lys av tidens dominerende primitiv-diskurs og evolusjonsparadigmet er et slikt standpunkt forståelig. Fokstad ville som sagt vise at samene var et “kulturfolk.” Det handlet om å få samisk kultur og språk sidestilt med norsk kultur og språk, som likeverdige kulturer og språk innenfor samme territorium, i en tokulturell nasjonalstat. Fokuset var å styrke fellessamisk identitet og samiske institusjoner på tvers av de nordiske nasjonalstatene for å motvirke problemene nasjonalstatlige avgrensinger skapte for transnasjonale samiske forhold. I lys av evolusjonsparadigmet er det fra et pragmatisk synspunkt forståelig at han mente dette ikke kunne skje ved å knytte samiske forhold tettere til en diskurs der de som ble definert som “innfødte” eller “stammefolk” var blitt plassert nederst på rangstigen.

Mindre enn to tiår senere ble imidlertid den internasjonale strategien valgt, og den viste seg vellykket for å sette samiske saker på dagsorden og stille makt bak kravene i Norge. Minde ser dette i lys av omfattende holdningsendringer, både i Sápmi og i Norge, som sammenfaller med “1968-generasjonens opprør.”⁷² Han trekker frem striden om utbyggingen av Alta-Kautokeino-vassdraget som avgjørende både for samisk valg av internasjonal strategi og for at Norge ble den først staten som ratifiserte ILO-konvensjon nr. 169 av 1989.⁷³ Disse endringene sammenfaller med den tredje fasen i Erringtons skjema, når adjektivet “primitiv” foran “kunst” blir forkastet og erstattet med andre adjektiv utover på 1980 og 1990-tallet. Det synes klart at den endelige avvisningen av begreper som “primitiv kunst” må ses i sammenheng med at de som fra nasjonalstatelige, kolonialistiske og imperialistiske ståsted

hadde blitt plassert med slike hierarkiserende begrep maktet å oppnå noen juridiske og politiske rettigheter ved å forene sine krefter på internasjonalt nivå.

Samene har med ILO-konvensjonen fått folkerettslig status som urfolk i Norge, med bakgrunn i konvensjonens definisjon av urfolk:

Folk i selvstendige stater som er ansett som opprinnelige fordi de nedstammer fra de folk som bebodde landet eller en geografisk region som landet hører til da erobring eller kolonisering fant sted eller da de nåværende statsgrenser ble fastlagt, og som – uansett deres rettslige stilling – har beholdt alle eller noen av sine egne sosiale, økonomiske, kulturelle og politiske institusjoner.⁷⁴

Et sentralt trekk i denne definisjonen er i følge den norske stat “om noen nåværende gruppe har en tilknytning til et bestemt område fra før de nåværende statsgrenser ble etablert i det aktuelle området.”⁷⁵ På Regjeringen.no, som er den offentlige informasjonstjenesten for regjeringen, departementene og Statsministerens kontor, understrekes det at det rettslig relevante er “hva som har skjedd fra i dag og tilbake til 1600/1700-tallet, og ikke om det er noen forbindelse mellom steinalderfolket for 10 000 år siden og dagens folkegrupper.”⁷⁶ Poenget med definisjonen er altså ikke å avvise at flere folkegrupper historisk sett kan ha eksistert side ved side i områdene som Sápmi og Norge omfatter, men at det finnes grupper som kan argumentere for en tilknytning til et bestemt område fra før de nåværende statsgrenser ble etablert.⁷⁷

Minde hevder at World Council of Indigenous Peoples (WCIP) foreslo en bred definisjon av “Indigenous Peoples” med tanke på samisk representasjon, og at den ikke bare skulle ha oversjøisk kolonialisering som utgangspunkt.⁷⁸ Omfanget av den europeiske transatlantiske erobringen fra slutten av 1400-tallet, det litteraturviter Walter D. Mignolo har kalt “den mørkere siden av renessansen”, og konsekvensene den fortsetter å ha for hele verdensordningen, både politisk, økonomisk, men også epistemologisk og ontologisk, er naturligvis i en særstilling.⁷⁹ En del av erobringen bestod i å gjøre verden til én, med Europa eller “vesten” som omdreiningspunkt. Samtidig var todelingen av verden – ideen om at verden og menneskeheten kunne deles i en utviklet sivilisert, del og en uutviklet opprinnelig del – uløselig knyttet til denne monopoliseringen. Til dette tilhørte forestillingen om at det fantes “primitive” også i Europa, representert ved samene. Samtidig viser marginaliseringen og folkemordene som har foregått på andre kontinenter som følge av kolonialisering, nybygger- og imperialismeprosjekt, som

blant annet utvandringen fra Norden og Sápmi var en del av, hvor voldsomt og komplekst dette feltet er.⁸⁰

Kunstner og forfatter, Nils-Aslak Valkeapää/Áillohaš (1943–2001) deltok på WCIPs første verdenskongress, arrangert i Port Alberni i Canada, høsten 1975. Han skriver i *Helsing frå Sameland* om hvordan joiken og husfliden – som er begrepet som benyttes i den norske oversettelsen fra finsk – fungerte som et språk “frå hjarta til hjarta” som virket forsonende på de andre delegatene, “som hadde lært å setje likskapsteikn mellom kvit hudfarge og kolonialisme.”⁸¹ Alle representantene for urfolk fra Sør-Amerika hadde reist i hemmelighet til kongressen, og mange av dem ble fengslet og torturert da de vendte hjem.⁸² Valkeapää er nøye med å fremheve de enorme forskjellene delegatene imellom; torturen, volden, fattigdommen og overgrepene de andre fortalte om “virka nærmast som eit sjokk på dei samiske utsendingane.”⁸³ Samtidig “har samane sine gode grunner for å vere medlemmer av organisasjonen” understreker han, og peker på langvarig undertrykking og fortrenking.⁸⁴ Også i nordområdene i Europa hadde det foregått *terra nullius*-politikk. Som nevnt diskriminerte den norske jordsalgsloven av 1902 på bakgrunn av språk, en lov som ble brukt som aktivt middel i statens ønske om nasjonalisering, kolonisasjon og nybygging i Finnmark. Det blir fortsatt erklært at “åkrane til samane er øydemark”, understreker Valkeapää.⁸⁵ Dertil kommer øvrig forskjellsbehandling og direkte rasisme mot samisk befolkning. Som vist i kapittel 2, ble den samiske befolkningen i Norge fra 1800-tallet utsatt for langvarig assimileringspolitikk, de ble definert som “fremmede” og “usiviliserte”, og i enkelte sammenhenger plassert nederst i et rasehierarki og betegnet som uegnet til utvikling av språk og kultur.

Antropologen Jonathan Friedman påpeker at “indigenous peoples” og det assosierte begrepet “indigeneity” kan ses som pragmatiske forskjellskategorier som ikke viser til biologiske realiteter, men til politiske identiteter som er produkt av statsstrukturer og koloniale mønstre:

Indigenous peoples are not primarily self-defining populations, but categories that have been imposed by colonial orders, at least in the past centuries of the modern state [...]. The category is, however, subaltern and it implies thus that claims can be made in its name, that such populations can claim autonomy of one kind or another.⁸⁶

Selv om begrepet viser til mange av de samme gruppene som i sin tid ble plassert med det globale primitiv-begrepet, kan det ses som diametralt motsatt fordi det dreier seg om egenposisjonering. En posisjonering som

ikke er uavhengig av maktstrukturene som skapte de foregående distinksjonene mellom folk, men som likevel kan bidra til å yte motstand mot noen etablerte ekskluderingsmekanismer og til å fremme noen rettigheter. I en slik forståelse er altså veien lang fra dagens urfolksbegrep til *Urvolks*-begrepet fra Fichte, som i 1800-tallets nasjonsbygging ble brukt om et engang “opprinnelig” folk som forskjellige senere folk (eller nasjoner) skulle stamme ned fra, slik for eksempel historikere i den norske historiske skolen forsøkte å plassere nordmenn som “germanske Urfolk.”⁸⁷

Dannelsen av et eget Urfolksrom ved Universitetsbiblioteket i Tromsø i 2008 kan ikke ses løsrevet fra historien om en selvdefinerende global urfolksbevegelse og samisk identifikasjon med denne. Da biblioteket omorganiserte deler av samlingen sin for å ordne et utvalg bøker etter tilhørighet med det som ble definert som urfolk verden rundt, og med litteratur om samiske forhold som kjernefokus, samsvarte det med ønsker fra noen samiske aktører.⁸⁸ Handlingen må ses som noe helt annet enn da for eksempel samiske gjenstander i hovedsak ble plassert på Etnografisk Museum og ikke i Kunstindustrimuseet eller i Norsk Folkemuseum. Samtidig illustrerer tilsynelatende av kategorien “primitiv kunst” i hyllelistene på Urfolksrommet at distingveringen ikke kan ses løsrevet fra historien om “categories that have been imposed by colonial orders.”

Globalisert urfolkskunst

“Samene har, som kjent, status som urfolk. Den samiske kunsten må derfor betraktes i et internasjonalt perspektiv som ‘urfolkskunst’”, slik argumenterte Morten Johan Svendsen i *Kunst og Kultur* i 2001.⁸⁹ Han sier altså at det samiske folks urfolksstatus leder over i en tilsvarende status for “samisk kunst.” Dette blir for Svendsen en “urfolkskunst” uavhengig av om det dreier seg om stedsforankrede, hjemlige eller indigene praksiser, eller om kunstnerne selv i utgangspunktet har plassert sin kunst med kategorien. Med andre ord, dersom kunstnerne har tilhørighet til grupper som i dag defineres som urfolk følger det i dette perspektivet at kunsten de lager blir “urfolkskunst.”

Noen kunstnere synes å ha ambivalente forhold til generelle kategoriseringer av denne typen. Synnøve Persen uttrykker i Hansens bok fra 2007 skepsis mot å bli plassert med begrepet:

Begrepet urfolkskunst, som skal definere et slags kunstnerisk felleskap mellom urfolk fra hele verden, kompliserer saken enda mer, og er ytterligere med

på å ekskludere oss fra den vestlige kunstverden. I begrepet urfolkskunst konstrueres et felleskap mellom folk fra den såkalte fjerde verden fordi vi alle har blitt språklig og kulturelt undertrykt, og ikke har fått utvikle vår egen kultur. Politisk kan vi kanskje ha felles interesser, men kunstnerisk?⁹⁰

Mens Geir Tore Holm i samme bok sier:

Urfolkskunst er et begrep jeg ikke uten videre vil akseptere. Personlig har jeg ikke store erfaringer med å møte andre urfolk. Jeg ser først og fremst at det er store forskjeller. På noe kan vi møtes og ligne hverandre, f. eks politisk, men å fremheve likheten betyr å undertrykke ulikhetene. Noe annet er det med kunst laga i en minoritetskontekst og som har med kolonialisme og undertrykkelse å gjøre. Det er kunst jeg føler meg assosiert med, som jeg kjenner meg igjen i, som jeg ser har noe med meg å gjøre.⁹¹

I teksten til sin doktorgrad i kunstnerisk utviklingsarbeid fra 2017 uttyper Holm refleksjonen med å spørre “hva er egentlig urfolkskunst?”⁹² Han kommer ikke med svar, men åpner for spørsmål om hva begrepet kan romme, uten å forsøke å fange det i en bestemt betydning. Han omtaler det som “kunst av urfolk fra hele verden”, “folkekunst”, “representativ kunst”, “noe opprinnelig” eller “kunst nærmere en sosial rolle.”⁹³ Slik forsøker han å åpne opp for mangetydighet.

Persen gir uttrykk for en problemstilling som viser seg på en helt konkret måte i Universitetsbibliotekets ordning etter 2008. Majoriteten av bøkene om det som der kategoriseres som “samisk kunst” – for eksempel flere utgivelser som omhandler Persens kunstnerskap – er fraværende i de allmenne bokhyllene for “kunst”, dit en kunsthistoriker naturligvis først vil søke seg for en generell oversikt over bibliotekets kunstitliteratur. I stedet er de plassert i avdelingen dedikert til det som defineres som urfolkstema, en plassering der bøkene om kunst først fremtrer ved nærmere undersøkelse. At de handler om kunst har blitt en sekundær referanse i kategoriseringen. Som ved all klassifisering fremheves noe, mens noe annet havner i bakgrunnen. I dette tilfellet er plasseringen et forsøk på å synliggjøre urfolksdimensjonen, som diskutert ovenfor, men det kommer med noen bieffekter som samsvarer med de Persen peker på i sitatet.

Selv om kunstnere uttrykker skepsis mot automatikk knyttet til egen identitet, internasjonal urfolksstatus og kunsten de lager, betyr det ikke at de ikke selv har relatert seg til urfolkskunstkategorien i ulike sammenhenger. Både Holm og Persen var for eksempel med i utstillingen *Maya, Sami, Barí, Wayúu, Yukpa, Añu. Arte Contemporáneo* som ble vist i Venezuela fra desember 2003 til april 2004.⁹⁴ Dette er

et tidlig eksempel på en utstilling som førte samtidskunstnere sammen på tvers av kontinent med utgangspunkt i deres urfolksstatus. I dette tilfellet kunstnere basert i Sápmi, Venezuela og Guatemala. Det Persen og Holm synes å opponere mot er potensialet for at det går automatisk i fastlåsing av betydning og klassifisering på bakgrunn av identitet. Kunstsyste­met har effektive inskripsjonsinnretninger og kanskje kan Persen og Holm sine utsagn leses som motstand mot forenkling, naturalisering eller “sortboksing” av kategorier som “urfolk­kunst.”

Det engelske begrepet “indigenous art” blir stadig oftere fremhevet som en signifikant kategori på en globalisert kunstarena. Kunsthistorikerne Birgit Mersmann og Elke Gaugele tematiserte dette som en “vending” eller en “tilbakevending”, en “indigenous (re)turn”, på Association for Art History sin konferanse i Edinburgh i 2016:

In decolonizing theories and practices of contemporary global art, fashion, and design, the anthropological concept of the indigenous has gained new attention and emancipatory prestige [...]. As a response, indigenous art, textile and fashion fairs flourish on the contemporary art and textile markets. Taken together, these developments indicate of what we suggest to designate as an “indigenous (re)turn” in the field of cultural and theoretical production [...]. How can critical, indigenous and decolonising methodologies be turned into powerful critical methodologies without being absorbed by ethnographic self-fashioning, market-driven commodification, or utopian spiritual and political ideologies of community and nation building?⁹⁵

De var ute etter å undersøke hvordan “indigenous”-begrepet kunne bidra til kritisk tilnærming og dekolonialisering, men pekte også på faren for videreføring av noen av de samme logikkene som forkastede begrep som “primitiv” eller “etnisk” i relasjon til kunst i sin tid bygde på. For eksempel at posisjonering av identitet først og fremst blir et spørsmål om markedsdrevet merkevarebygging og at det subversive potensialet absorberes, eller at nye ekskluderingsmekanismer skapes. Mersmann og Gaugele definerte ikke “indigenous” nærmere. Kanskje ønsket de å beholde dobbeltheten begrepet har på engelsk som et adjektiv eller adverb, som både kan henvise til stedsforankrede praksiser, materialiteter eller kunnskapsformer, og til identifikasjon av en bestemt gruppe mennesker. Det engelske begrepet har en mangetydighet som det norske substantivet “urfolk­kunst” mangler. Imidlertid ser det ut til å være bevegelse mot en slik bruk også på engelsk; gjennom at “Indigenous”, skrevet med stor “I”, anvendes for å signalisere urfolksbetydningen, som i “Indigenous Peoples Art.”⁹⁶ Altså i tråd med Svendsens bruk sitert innledningsvis.

I artikkelen “Can I get a Witness? Indigenous Art Criticism” betegner kunstner og kritiker David Garneau “Indigenous” som en selvbevissthet og sosial bevissthet, basert på noen bestemte premisser:

Indigenous is both a particular self-consciousness and a social consciousness. It is a continuous circuit of recognitions and performances by, for and among Indigenised peoples. The Indigenous emerged out of new technologies that allowed us to know of, meet and communicate with each other.⁹⁷

Garneau relaterer begrepet til FN-deklarasjonen og forklarer det som den minst forankrede av “three modes of being native – the First Nation, Aboriginal and Indigenous”, som overlapper, men der sistnevnte først og fremst eksisterer i “placeless spaces online, in texts, in transitional spaces, urban studios, international residencies, temporary exhibitions and conferences, and usually in English.”⁹⁸ Slik understreker han forutsetninger grunnlagt i globaliseringsmekanismer som kjennetegner samtidskunsten mer generelt i dag; altså en anglofonsk dominans og betydningen av globaliserte nettverk både institusjonelt, digitalt, sosial og materielt.⁹⁹ På slike premisser har det blitt skapt nye muligheter for urfolk-til-urfolk-samarbeid, eller transindigene møtepunkt, som har potensiale til å utfordre kanon og dominerende narrativ, noe også den samiske litteraturviteren Harald Gaski påpeker.¹⁰⁰

Garneau har métiser-bakgrunn og hans tekst inngår i en publisasjon utgitt av Office for Contemporary Art Norway (OCA), en organisasjon underlagt Kulturdepartementet og Utenriksdepartementet i Norge, som særlig de senere årene har jobbet målrettet med samiske kunstnere og urfolkssamarbeid. Organisasjonen arrangerte fra januar 2016 til desember 2017 prosjektet “Tanker fra verdens ytterkant. Perspektiver fra nord”, presentert av avisa *High North News* som et “toårig krafttak for å knytte Nord-Norge til resten av verden”, og de lanserte 2017 som “et år i urbefolkningskunstens- og tankenes tegn.”¹⁰¹ Den omfattende samiske representasjonen på *Documenta 14*, som fant sted i Athen og i Kassel samme år, hang sammen med dette engasjementet. Slik OCAs direktør, spansk-britiske Katya García-Antón, forklarer i et intervju med nettstedet *Kunstkritikk*:

Eight Sami practitioners were included in Documenta 14 – Máret Anne Sara, Britta Marakatt-Labba, Synnøve Persen, Kveiselie (Hans Ragnar Mathisen), Mette Henriette, Iver Jåks, Niillas Somby and Joar Nango. Nango’s project also invited other Sami and Indigenous peers. I knew Documenta 14 director Adam Szymzyk and the head of publications Quinn Latimer as we all worked in Switzerland during the same period. I had a strong understanding

of the kind of direction Documenta 14 would take. And having started our engagement in Sápmi back in 2014, I realised that this was a part of global artistic history that made perfect sense for Documenta. From then on, the goal was to facilitate the best possible conditions for them to make their decisions. [...] Once a selection was made by the Documenta team, our grants system came into operation, as it always does in these cases.¹⁰²

Selv om García-Antón og OCA uten tvil har hatt helt avgjørende betydning for den samiske representasjonen, må også tråder tilbake til tidligere samarbeid mellom deltakere involvert i Documenta og samiske organisasjoner som RDM og SDG fremheves. Blant annet hadde en av kuratorene med særlig ansvar for de samiske kunstnerne, Candice Hopkins, som tilhører Carcross/Tagish First Nation i Canada, allerede kjennskap til samiske aktører fra arbeidet med en annen quinquennale, *Sakahàn. International Indigenous Art*. Denne quinquennialen ble arrangert av Nasjonalgalleriet i Canada for første gang i 2013, og Hopkins inngikk i kuratorteamet sammen med Greg Hill og Cristine Lalonde.¹⁰³

Sakahàn ble presentert av Nasjonalgalleriet som “the largest-ever global survey of contemporary Indigenous art” og var altså begynnelsen på en gjentagende kunstbegivenhet.¹⁰⁴ Her var flere kunstnere med samisk bakgrunn inkludert: Marja Helander, Geir Tore Holm, Viggo Pedersen, Outi Pieski, Gjert Rognli og Ingunn Utsi. Utstillingens omfang ble fremhevet både av arrangørene og av pressen (“more than 150 works! 80-plus artists!”), sammen med den internasjonale spredningen (“art from 16 countries on six continents, including India, Taiwan, Brazil and Mexico”).¹⁰⁵

Et annet aspekt som ble understreket både av kuratorer og av presse var at utstillingen skulle endre forventningene til hva det som vekselvis ble omtalt som “aboriginal art” eller “indigenous art” kunne være.¹⁰⁶ Det kan synes som om slike etablerte forventninger ble assosiert med det gamle “primitiv kunst”-begrepet. Utstillingen kan ses som et forsøk på å overkomme kravene som for eksempel Leonhard Adam satte til objektene han plasserte med kategorien, som ikke skulle være preget av “the white man’s way”, og som skulle være tydelig forankret i kulturen de hadde oppstått i. Ifølge kurator Greg Hill, som er medlem av Six Nations of the Grand River i Canada, var det et poeng å vise at “indigenous artists don’t work in a vacuum restricted to their own cultures. They’re part of the modern world, too.”¹⁰⁷ Det var først og fremst identifikasjonen av kunsten som samtidskunst, at kunstnerne identifiserte seg med grupper definert som urfolk, at fordelingen skulle

være global, og at det skulle være “god” eller viktig kunst, som preget utvalget for *Sakahàn*, slik det fremgår i en annen omtale av utstillingen:

Curators from the National Gallery of Canada began scouring the globe a few years ago to find, in the words of one of them, “great” contemporary art. The only other ingredient beyond “greatness,” according to the gallery’s chief aboriginal curator Greg Hill, was that the artists had to be “indigenous.”¹⁰⁸

I en tekst for magasinet *Fuse* trakk kunsthistorikeren Richard William Hill, som har cree-bakgrunn, linjene til tidligere utstillinger, som *Land, Spirit, Power*, vist ved Nasjonalgalleriet i Canada i 1992, og *Indigena*, vist ved Canadas Museum of Civilization samme år, som begge utforsket kunst i den politisk-territoriale konteksten av to settler-kolonier, USA og Canada. Samtidig fremhevet han *Sakahàn* som et helt annet prosjekt som følge av den endrede betydningen og utbredelsen til “Indigenous”-begrepet de siste 20 årene: “Since then the term Indigenous has coincided with a history of international relationship building and political action that has led to an expansion in the scope of our field to the global scale.”¹⁰⁹ Han så utstillingen som en første utforskning i feltet og berømmet kuratorene for ikke å forsøke å gi et endelig svar på hva “Indigenous” kan bety i en global kunstsammenheng. Samtidig ønsket han større refleksjon rundt hva som er forankringene når skalaen de-territorialiseres og løftes opp på universelle eller globale nivå, hvem inkluderes, hvem utelates, og hvor går kriteriene for slik inkludering eller ekskludering? Hvorfor synes kunstnere fra Afrika å befinne seg i arrangørenes blindsoner, spurte han, og kunne kunstnere med romani-bakgrunn eller med irsk identitet vært inkludert?¹¹⁰

Det ble også arrangert et symposium i tilknytning til *Sakahàn*. Her benyttet flere av kunstnerne anledningen til å yte motstand mot naturalisering av innfallsvinkler og begrepsbruk. For eksempel fortalte kunstneren Robert Houle, fra Kawikwetawankak/Sandy Bay First Nation i Canada, om sin reaksjon da kunsthistorikeren Carol Podedworny ønsket å plassere ham med “indigenous”-begrepet i boken *Troubling Abstraction: Robert Houle* fra 2007: “And I said to her, Carol I said, I am neither a plant or an animal. So, we sort of left it at that. And I’m still sort of sitting on the fence, ok? I just want everybody to know that.”¹¹¹ Houle påpeker at han vegrer seg for å bli definert av andre og som “den andre”, han ønsker å “sitte på gjerdet”, utforske kategorier på sitt vis, og kan altså takke ja til å delta på en utstilling med undertittelen *International Indigenous Art*, men protestere mot å bli

plassert med begrepet av en kunsthistoriker i en bok som skal omhandle hans kunstneriske produksjon. Også Ingunn Utsi uttrykte motstand mot "sortboksing", da hun under en annen del av seminaret påpekte risikoen for å bli "put in a box" som "the indigenous artists."¹¹² Houle og Utsi sine innvendinger synes å være i tråd med de allerede nevnte forbeholdene fra Persen og Holm, som motstand mot å bli låst i kategoriseringer, eller mot at det skjer en generell forflatning der kompleksitet og dynamikk går tapt. Kunstnerne signaliserer ønske om fleksibilitet og rettetmulighet i omgang med kategoriene, men snakker også om det potensielt friggjørende ved dem.

Quinquennialen i Ottawa ble av andre aktører fremhevet som et nasjonal- og institusjonsmarkerende prosjekt. Nasjonalgalleriets daværende direktør, Marc Mayer, forklarte prosjektet som en posisjonering av Nasjonalgalleriet i Canada: "it's also about giving the National Gallery a role in the pantheon of quinquennials. So, you could call it the indigenous Documenta, if you want", påpekte han, og la til:

It's an exercise of empowerment [for artists] as well. You can't do that once; you have to do it repeatedly so that there's something to aspire to, to work toward, to be included in the pantheon of indigenous art every five years. I think we're the right country to play host to that exercise, the ideal country, in fact.¹¹³

I denne sammenhengen blir det tydelig hvordan nasjonalstatlige aktører- og styringsmekanismer fortsetter å spille en vesentlig rolle, også i det markedet som kan kalles en globalisert "biennale-industri", slik kunsthistoriker Charlotte Bydler beskriver det boken *The Global Artworld, Inc.* fra 2004. Denne arenaen tilbyr internasjonal eksponering og økonomisk sirkulasjon for vertsnasjon så vel som andre aktører. Markedet kan vise seg svært villig til å inkorporere marginaliserte posisjoner og praksiser, samtidig som "the economic fortunes of sender countries can be gleaned from participants lists."¹¹⁴ Også García-Antóns fremheving av at OCAs "grants system came into operation" i forbindelse med *Documenta*-deltakelsen illustrerer hvor viktig nasjonale støtteordninger og finansielle muligheter er for å få innpass i en internasjonal kunstverden. Statsborgerskap, nasjonaløkonomi og nasjonale styringsmodeller fortsetter med andre ord å legge føringer, også i en situasjon preget av globalisering, internasjonal urfolkspolitikk og andre transnasjonale strukturer.¹¹⁵

Når Holm i ettertid reflekterer over erfaringene fra *Maya, Sami, Barí, Wayúu, Yukpa, Añu. Arte Contemporáneo* er det ikke med den feirende

tonen som preger mye av markedsføringen i feltet: “I experienced a sort of hopeless barrier between ourselves, the Sami artists from the rich north, and the Central American indigenous group with whom we were co-exhibiting.”¹¹⁶ Bevissthet om strukturelle, politiske og kulturelle ulikheter, som eksempelvis Holm og Valkeapää har vist, synes enormt viktig dersom ikke diskursen om “global urfolkskunst” skal låses fast forenklende former, eller risikere å bidra til fornying av hierarkier og ekskluderingsmekanismer.

Noe som blir tydelig i fremstillingen av “samisk kunst som global kunst” er at dette verken utgjør et enkelt avgrenset felt, eller et felt det hersker enighet om. Det består av mange kontaktpunkt som både bekrefter, vikles inn i og støter mot hverandre, skaper friksjoner som igjen produserer nye avgrensninger og berøringspunkt. Fremveksten av en internasjonal urfolksbevegelse har skapt felleskap og mulighetsrom som ikke kan reduseres i et enkelt en-til-en-forhold med full korrespondanse mellom deltagelse, identitet, tilhørighet og kunstnerskap. Aktørene tilhører mange nettverk, både overlappende og adskilte, de operer i ulike felt med i ulike skalaer og omfang, lokalt og globalt, “hjemme” og “ute.”

Sluttnoter

1. J. Gustavsen, “Bro til samisk billedkunst”, i *Gáldu: Magasin for Kompetansesenteret for urfolks rettigheter*, sist oppdatert 04.01.2011, <http://www.galdu.org/web/index.php?odas=5041&giella1=nor>; arkivert i Wayback Machine [nettarkiv] 18.05.2011, <https://web.archive.org/web/20110518172018/http://www.galdu.org/web/index.php?odas=5041&giella1=nor>, (sist besøkt 21.09.2020).
2. H. Fett, “Finnmarksviddens kunst”, i *Kunst og Kultur*, vol. 26, 1940, s. 232, s. 235.
3. Kulturhistorisk museum, “Etnografisk samling”, <https://www.khm.uio.no/forskning/samlingene/etnografisk/>, (sist besøkt 30.05.2019). Min kursivering.
4. Se for eksempel R. S. Nelson, “The Map of Art History”, i *The Art Bulletin*, vol. 79, nr. 1, 1997, s. 28–33; A. Ørom “Kunsten at organisere viden om kunsten”, i *Biblioteksarbejde*, vol 23, nr. 65, 2003, s. 61–76, for mer om bibliotekers kategorisering av bøker om kunst. Se for eksempel G. C. Bowker og S. L. Star, *Sorting Things Out: Classification and its Consequences*, Cambridge, The MIT Press, 1999 for problemstillinger knyttet til bibliotek og klassifisering mer generelt.
5. L. T Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London, Zed Books Ltd, 1999, s. 107–122; S. Jentoft, H. Minde

og R. Nilsen (red.), *Indigenous Peoples: Resource Management and Global Rights*, Delft, Eburon, 2003; H. Minde (red.), *Indigenous Peoples: Self-determination, Knowledge, Indigeneity*, Delft, Eburon, 2008.

6. L. Adam, *Primitive Art*, Harmondsworth, Penguin, 1940.

7. S. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkely, University of California Press, 1998, s. 12–17; W. D. Mignolo, "The Enduring Enchantment (Or the Epistemic Privilege of Modernity and Where to Go from Here)", i *The South Atlantic Quarterly*, vol. 101, nr. 4, 2002, s. 929–946.

8. Se for eksempel J. Elkins, *Stories of Art*, London, Routledge, 2002.

9. Walter D. Mignolo peker på dette i et større perspektiv. Hvordan tiden før "renessansen", "middelalderen", ble konstruert for å produsere samtiden, til samme tid og med samme logikk som kolonialiseringen og produksjonen av "Amerika" foregikk, Mignolo, "The Enduring Enchantment", s. 939–948; W. D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

10. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 6.

11. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 6.

12. H. Moore, 'Primitive Art', i *Listener*, vol. 25, nr. 641, nr. 24, 1941, gjengitt i J. Flam og M. Deutch (red.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Berkeley, University of California Press, 2003, s. 267–271

13. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 1–4; T. McEvelley, "Doctor, Lawyer, Indian Chief", i *Artforum*, nr. 23, 1984, s. 54–60; H. Foster, "The 'Primitive' Unconscious of Modern art", i *October*, vol. 34, 1984, s. 45–70.

14. J. Anderson, "The Creation of Indigenous Collections in Melbourne: How Kenneth Clark, Charles Mountford, and Leonhard Adam Interrogated Australian indigeneity", i *Histoire de l'art et anthropologie*, nr. 1, 2009, s. 3.

15. R. Phillips, "Aesthetic Primitivism Revisited: The global Diaspora of 'Primitive Art' and the Rise of Indigenous Modernisms", i *Journal of Art Historiography*, nr. 12, 2015, s. 24. Andreoplaget av *Primitive Art* ble trykket i 1942, før en revidert og utvidet utgave kom i 1949. Tredje utgave, ytterligere utvidet, utkom i 1954. Boken utkom også i mange utgaver og på flere språk etter Adams død i 1960.

16. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 232–235.

17. L. Adam, *Primitive Art*, Harmondsworth, Penguin, 1949, s. 25–32. Jeg referer her til 1949-utgaven av *Primitive Art*, fordi det er denne som finnes i Universitetsbiblioteket i Tromsø, jeg har imidlertid også undersøkt 1940-utgaven og finner ikke signifikante forskjeller mellom disse to utgivelsene.
18. Adam, *Primitive Art*, s. 25.
19. Adam, *Primitive Art*, s. 27.
20. Adam, *Primitive Art*, s. 27.
21. Adam, *Primitive Art*, s. 25.
22. Elkins, *Stories of art*, s. 60–63.
23. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 81.
24. Adam, *Primitive Art*, s. 30.
25. Adam, *Primitive Art*, s. 45–91.
26. Adam, *Primitive Art*, s. 25.
27. L. Adam, *Exhibition of Works of Primitive Art*, Melbourne, McAllan Gallery, National Gallery of Victoria, 1955, s. 7.
28. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 89–92; S. Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, s. 37–55.
29. R. B. Phillips og C. B. Steiner, “Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural encounter”, i R. B. Phillips og C. B. Steiner (red.), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1999, s. 9–13.
30. Adam, *Primitive Art*, s. 33.
31. L. Adam, *Primitive Art Exhibition*, Melbourne, Melbourne National Gallery/National Museum of Victoria, 1943, s. 2.
32. Adam, *Primitive Art*, s. 231.
33. Adam, *Primitive Art*, s. 149–150.
34. Her er et lite utvalg av bøkene jeg har gjennomgått, i tillegg til de som foreløpig er nevnt: F. Boas, *Primitive Art*, Oslo, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, 1927; D. Fraser, *Primitive Art*, London, Thames and Hudson, 1962; P. S. Wingert, *Primitive Art: Its Traditions and Styles*, New York, Oxford University Press, 1962; A. Forge (red.), *Primitive Art & Society*, London, Oxford University Press, 1973; G. H. Blocker *The Aesthetics of Primitive Art*, Lanham, University Press of America, 1994. Disse

bøkene trekker ikke inn samiske kontekster, men det gjøres derimot i: H. Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, München, Delphin-Verlag, 1923; S. Linné og G. Montell (red.), *Primitiv konst: Konst och konsthantverk hos primitiva folk*, Stockholm, AB Bokverk, 1947; A. Lommel, *Shamanism: The Beginnings of Art*, New York, McGraw-Hill, 1967 og P. Rawson (red.), *Primitive Erotic Art*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1973.

35. Adam, *Primitive Art Exhibition*, s. 1.

36. Adam, *Primitive Art*, s. 149.

37. Adam, *Primitive Art*, s. 147, s. 149–150.

38. Adam, *Primitive Art*, s. 150.

39. Adam, *Primitive Art*, s. 149.

40. K. Kihlberg, *Duodji – slöjdens mästare: En bok om den magiska same-slöjden*, Rosvik, Förlagshuset Nordkalotten, 2003, s. 136–140.

41. G. Bazin, *A History of Art from Prehistoric Times to the Present*, Boston, Houghton Mifflin, 1959, s. 59.

42. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 238.

43. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 238.

44. Price, *Primitive Art in Civilized Places*, s. 56–67, s. 100–107; Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other tales of Progress*, s. 70–101; J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard, Harvard University Press, 1988, s. 211.

45. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 244.

46. Fett, "Finnmarksviddens kunst", s. 240.

47. E. Manker, *Die lappische Zaubertrommel: Eine ethnologische Monographie*, bind 1, Stockholm, Thule, 1938, s. 447–852.

48. G. Edbom, "Samiskt kulturarv i samlingar: rapport från ett projekt om återföringsfrågor", i *Arkeologisk rapport*, Jokkmokk, Åjtte, 2005, s. 32.

49. Søk på "Sámi" og "Saami", i Smithsonian Institution Collections Search Center, <https://collections.si.edu/search/>, (utført 12.08.2015).

50. N. O. Lurie, *A Special Style: The Milwaukee Public Museum, 1882–1982*, Milwaukee, Milwaukee Public Museum, 1983, s. 15–16.

51. Adam, *Primitive Art Exhibition*, s. 1.

52. L. Adam i utstillingsforslag i 1942, sitert i B. Thomas, "Daryl Lindsay and the Appreciation of Indigenous Art at the National Gallery of Victoria, Melbourne in the 1940's: No Mere Collecting of Interesting Curiosities", i *Journal of Art Historiography*, nr. 4, 2011, s. 11.

53. L. Adam i brev til Daryl Lindsay i 1943, sitert i Anderson, "The Creation of Indigenous Collections in Melbourne", s. 4.
54. J. Bosse, personlig kommunikasjon, 18.05.2015.
55. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 70.
56. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, s. 117.
57. R. Redfield et al., *Aspects of Primitive Art: Lecture Series Number One*, New York, The Museum of Primitive Art, 1959, s. 71.
58. A. G. H. Claerhout et al., "Discussion of a Problem Posed by Adriaan G. H. Claerhout: The Concept of Primitive Applied to Art", i *Current Anthropology*, vol. 6, nr. 4, 1965, s. 432–438.
59. B. Rogan, "Branly: Postkolonialt eller nykolonialt museum? Eller: hvorfor og hvordan den Edle Ville lever i beste velgående i hjertet av Paris", i *Tidsskrift for kulturforskning*, vol 7, nr. 4, 2008, s. 85–98.
60. Museet som i 1990 fikk navnet Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie ble grunnlagt på bakgrunn av utstillingen *Exposition coloniale internationale* i 1931, og har på folkemunne gått under navnet "kolonimuseet." Musée de l'Homme åpnet i 1937 og overtok samlingen fra Musée d'Ethnographie du Trocadéro. I 2012 ble det bestemt at museet ikke skulle nedlegges, men "gjenoppstå som et antropologisk museum for 'menneskets naturhistorie'", Rogan, "Branly: Postkolonialt eller nykolonialt museum?", s. 86.
61. Musée du quai Branly, "Aboriginal Works on the Roof and Ceilings", <http://www.quaibrany.fr/en/public-areas/aboriginal-works-on-the-roof-and-ceilings/>, (sist besøkt 19.05.2019).
62. "Paris unveils Tribal art museum", i *BBC*, 20.06.2006, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/5097382.stm>, (sist besøkt 20.08.2019); M. Arnold, "Paris welcomes new museum of indigenous art", i *Financial Times*, 20.06.2006, <https://www.ft.com/content/34256a58-ffa3-11da-93a0-0000779e2340>, (sist besøkt 20.08.2019); "France's new paean to primitivism", i *Los Angeles Times*, 24.06.2006, <http://articles.latimes.com/2006/jun/24/entertainment/et-museum24>, (sist besøkt 20.08.2019); C. Field, "Spoils of the colonies", i *New Zealand Herald*, 24.06.2006, http://www.nzherald.co.nz/arts-literature/news/article.cfm?c_id=18&objectid=10388097, (sist besøkt 20.08.2019).
63. Edbom, *Samiskt kulturarv i samlingar*, s. 33–34. Samlingen skal inneholde to samiske trommer og en rekke andre gjenstander og tekstiler.
64. I perioden 23.01.2019–20.05.2019 ble en av de samiske trommene fremvist i utstillingen *On dance?*. Fokuset her var trommer som rytmisk

instrument og den ble ikke satt i samisk kontekst. En annen tromme med inventarnummer DMH1912.8.4.1 fremkommer ved søk på "tambour." Den er ikke registrert i tilknytning til søkeord som har med samisk å gjøre, men i beskrivelsen av trommen fremkommer det at den er utført i "forme typique pour les tambour chamanes de laponie", jf. søk på "tambour", i "Explorer les collections", Mucem, <http://www.mucem.org/en/collections/explorez-les-collections>, (søk utført 30.05.2019).

65. Søk på "Saami", i "Explorer les collections", Musée du quai Branly, <http://collections.quaibranly.fr/>, (søk utført 30.05.2019). Fyrst Roland Bonaparte (1858–1924) hadde blant annet fotografen G. Roche i sitt reisefølge.

66. G. Gjessing til Det Akademiske Kollegium ved Universitetet i Oslo i 1951, sitert i L. Pareli, "En gamle blant nasjonalskattene: Om samenes skiftende plass ved Norsk Folkemuseum", i T. Bjorli, E. Johnsen og I. Jensen (red.), *Museum i friluft*, Oslo, Norsk Folkemuseum, 2004, s. 93.

67. G. Gjessing, *Norge i Sameland*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1973, s. 142.

68. L. Pareli, "Museene og det kulturelle mangfoldet", *Museumsnytt*, nr. 1, 2002, s. 11.

69. H. Minde, "Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise: Kampen for en ny samepolitikk 1960–1990", i B. Bjerkeli og P. Selle (red.), *Samers makt og demokrati: Sametinget og den nye samiske offentligheten*, Oslo: Gyldendal, 2003, s. 98; H. Minde, "Samesaken som ble urfolkssak", i *Ottar*, nr. 4, 2000, s. 28, s. 29–30.

70. Minde, "Samesaken som ble urfolkssak", s. 21; H. Minde, "The Making of an International Movement of Indigenous Peoples", i *Scandinavian Journal of History*, vol. 21, nr. 3, 1996, s. 221–246.

71. Minde, "Samesaken som ble urfolkssak", s. 27.

72. Minde, "Samesaken som ble urfolkssak", s. 28–29. Dette var også "CSV-tid", se kap. 2.

73. Minde, "Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise", s. 106–123; Minde, "Samesaken som ble urfolkssak", s. 38.

74. ILO-konvensjon nr. 169, artikkel 1, nr. 1 b, gjengitt i "Hvem er urfolk?", Regjeringen.no, sist oppdatert 26.06.2018, <https://www.regjeringen.no/no/no/tema/urfolk-og-minoriteter/samepolitikk/midtpalte/hvem-er-urfolk/id451320/>, (sist besøkt 16.05.2019).

75. "Hvem er urfolk?", Regjeringen.no.

76. "Hvem er urfolk?", Regjeringen.no.

77. Se også J. Friedman, “Indigeneity: Anthropological Notes on a Historical Variable”, i Minde (red.), *Indigenous Peoples*, s. 42–43.

78. Minde, “The Making of an International Movement of Indigenous Peoples”, s. 221; Minde, “Urfolksoffensiv, folkerettsfokus og styringskrise”, s. 102–103; Minde, “Samesaken som ble urfolkssak”, s. 27, s. 35–36; H. Minde, “The Destination and the Journey: Indigenous Peoples and the United Nations from the 1960s through 1985”, i Minde (red.), *Indigenous Peoples*, s. 63–64.

79. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance*; W. D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham, Duke University Press, 2011.

80. N. O. Østrem, *Norsk utvandringshistorie*, Oslo, Samlaget 2014; K. V. Hansen, *Encounter on the Great Plains: Scandinavian Settlers and the Dispossession of Dakota Indians, 1890–1930*, 2013, New York, Oxford University Press; E. M. Jensen, “Sámi Immigration and Contemporary Sámi Identity in the USA”, i V. V. Hingarova og E. M. Jensen, *Trans-Atlantic migration: Czech and Scandinavian Perspectives on History, Literature, and Language*, Karlovy, Filozofická fakulta Univerzity, 2017, s. 13–24; E. M. Jensen, *Diasporic Indigeneity and Storytelling Across Media: A Case Study of Narratives of Early Twentieth Century Sámi Immigrant Women*, doktorgradsavhandling, Tromsø, UiT Norges arktiske universitet, 2019.

81. N. A. Valkeapää, *Helsing frå Sameland*, oversatt av Liv Hatle, Oslo, Pax 1979, s. 114.

82. Valkeapää, *Helsing frå Sameland*, s. 111–112.

83. Valkeapää, *Helsing frå Sameland*, s. 114. Se også utsagn fra Aslak Nils Sara (1934–1996) og Ole Henrik Magga, som også var del av den samiske delegasjonen til Port Albany, sitert i Minde, “Samesaken som ble urfolkssak”, s. 36; Minde, “The International Movement of Indigenous Peoples: An Historical Perspective”, i T. Brantenberg, H. Minde og J. Hansen, *Becoming Visible: Indigenous Politics and Self-Government: Proceedings of the Conference on Indigenous Politics and Self-Government, 8–10 November 1993*, Tromsø, The University of Tromsø, Centre for Sámi Studies, 1995, s. 24.

84. Valkeapää, *Helsing frå Sameland*, s. 123.

85. Valkeapää, *Helsing frå Sameland*, s. 115. Se også S. Pedersen, “Statens eiendomsrett til grunnen i Finnmark – en del av den interne ‘kolonihistorie’”, i H. Eidem (red.), *Samer og nordmenn*, Oslo, Cappelen Akademisk, 1999, s. 15–38.

86. Friedman, “Indigeneity”, s. 43–44. Se også W. D. Mignolo og W. Nanibush, “Thinking and Engaging with the Decolonial: A Conversation Between Walter D. Mignolo and Wanda Nanibush”, i *Afterall*, vol. 45, 2018,

s. 24–29; A. Taiaiake og J. Corntassel, “Being Indigenous: Resurgences against Contemporary Colonialism”, i *Government and Opposition*, vol. 40, 2005, s. 597.

87. P. A. Munch, *Det norske folks historie*, bind 1, Christiania, Tønsbergs Forlag, 1852, s. 6–7.

88. Se B. O. Tafjord, “Religionar og urfolk på bibliotek: Om klassifikasjonar i eit religionsvitenskapelig landskap”, i *Chaos: Skandinavisk tidsskrift for religionshistoriske studier*, nr. 55, 2011, s. 71–91, for mer om prosesser og problemstillinger knyttet til omorganiseringen.

89. M. J. Svendsen, “Momenter til en samisk kunsthistorie”, i *Kunst og kultur*, nr. 2, 2001, s. 90–91; M. J. Svendsen, “Global urbefolkingskunst”, i *Dagbladet*, 12.05.1999, <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/12/05/185178.html>, (sist besøkt 23.04.2019).

90. S. Persen sitert i H. H. Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, Karasjok, Davvi Girji, 2007, s. 91.

91. G.T Holm sitert i Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, s. 94.

92. G. T. Holm, *Poetikk for estetikk i endring*, doktorgradsavhandling, Oslo, Kunsthøgskolen i Oslo, 2017, s. 83.

93. Holm, *Poetikk for estetikk i endring*, s. 82–84.

94. Se utstillingskatalog, H. Alvarado, R. I. Xicar og M. J. Svendsen (red.), *Maya, Sami, Bar, Wayu, Yukpa, Au: Arte contemporneo*, Maracaibo, Centro de Arte de Maracaibo La Bermdez, 2004.

95. B. Mersmann og E. Gaugele, “Localising Critical Studies: Decolonial Perspectives on the Return of the ‘Indigenous’ in Art History, Textile and Fashion Studies”, Association of Art Historians, <http://www.aah.org.uk/annual-conference/sessions2016/session18> (sist besøkt 23.04.2019).

96. Se også I. McLean, “Names”, i I. McLean (red.), *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publisher, s. 15–29.

97. D. Garneau, “Can I Get a Witness?”, i K. García-Antón (red.), *Sovereign Words: Indigenous Art, Curation and Criticism*, Oslo, Office of Contemporary Art Norway, 2018, s. 26–27.

98. Garneau, “Can I Get a Witness?”, s. 27.

99. M. Tyquiangco, “Decoding Double Desire: A Conversation with Ian McLean”, i *Contemporaneity*, vol. 4, 2015, s. 210.

100. H. Gaski, “Indigenous Aesthetics: Add Context to Context”, i S. Aamold, E. K. Haugdal og U. A. Jørgensen, *Sámi Art and Aesthetics*:

Contemporary Perspectives, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2017, s. 179–193; C. Allen, *Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012; A. Krupat, “Nationalism, Transnationalism, Trans-Indigenism, Cosmopolitanism: Four Perspectives on Native American Literatures”, i *Journal of Ethnic American Literature*, vol. 3, 2013, s. 5–63.

101. “Toårig krafftak for å knytte Nord-Norge til resten av verden”, intervju med K. García-Antón, i *High North News*, 26.02.2016, <https://www.highnorthnews.com/en/node/46394>, (sist besøkt 19.12.2018); “Høydepunkter i 2017: Et år i urbefolkningskunstens- og tankenes tegn”, Office for Contemporary Art Norway, 25.01.2017, <https://www.oca.no/news/9385/highlights-of-2017-a-year-of-indigenous-art-and-thought?lang=no>, (sist besøkt 19.12.2018).

102. S. Falkenås, “– Det norske kunstfeltet må avkoloniseres”, intervju med K. García-Antón i *Kunstkritikk* 09.11.2017, <https://kunstkritikk.no/den-norske-kunstfeltet-ma-avkoloniseres/>, (sist besøkt 19.12.2018).

103. Utstillinger som *In the Shadow of the Midnight Sun: Sami and Inuit Art 2000–2005*, som ble vist flere steder i Canada i perioden 2007–2008, blant annet i Nasjonalmuseet i Canada, utgjør ytterligere en node i dette nettverket.

104. K. Stauble, “Sakahàn: Lightening the Fire”, i *NGC Magazine*, 29.04.2013, <https://www.gallery.ca/magazine/exhibitions/sakahan-lighting-the-fire>, (sist besøkt 23.01.2018). Den andre utgaven av quinquennialen, *Àbadakone: Continuous Fire*, ble vist i perioden 08.11.2019–04.10.2020.

105. J. Adams, “Sakahan exhibit aims to ‘explode the box’ of aboriginal art in Canada”, i *The Globe and Mail*, 17.05.2013, <http://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/sakahan-exhibit-aims-to-explode-the-box-of-aboriginal-art-in-canada/article11992899/>, (sist besøkt 23.01.2018).

106. Adams, “Sakahan exhibit aims to ‘explode the box’ of aboriginal art in Canada.” I denne teksten blir begrepene skrevet med små forbokstaver og “aboriginal” eller “indigenous” brukes om hverandre, uten at det ene bruken skilles fra den andre.

107. G. Hill, sitert i Adams, “Sakahan exhibit aims to ‘explode the box’ of aboriginal art in Canada.”

108. P. Gessell “‘Wow factor’ is high at the National Gallery’s new international indigenous exhibition” i *Ottawa Magazine*, 15.05.2013, <http://www.ottawamagazine.com/culture/artful-blogger/2013/05/15/artful-blogger-wow-factor-is-high-at-the-national-gallery-s-new-international-indigenous-exhibition/>, (sist besøkt 06.06.2019).

109. R. W. Hill, "Close Readings: Sakahàn", i *Fuse Magazine*, vol. 36, 2013, s. 40.

110. Hill, "Close Readings", s. 40-42.

111. R. Houle i "Videos: Sakahán Symposium, Chapter III, Part II: Candice Hopkins asks: How do artists define indigeneity?", publisert på nett

16.09.2013, <https://youtu.be/LbfDb3OHCLU>, (sist besøkt 15.08.2020).

Houle alluderer her til den etymologiske betydningen av "indigenous":

"Derived from old Latin, it means 'born or produced from within', with primary definitions suggesting nativeness; originating or growing in a country; not exotic. Forty years ago, 'indigenous' would most frequently have been applied to plants or animals. Now, paradoxically, this word featuring extreme localism has come to denote a global array", J. Clifford, *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Harvard, Harvard Univeristy Press, 2013, s. 13-14. For Podedwornys essay, se C. Podedworny et al., *Troubling Abstraction: Robert Houle*, Hamilton, McMaster Museum of Art, 2007.

112. I. Utsi i "Videos: Sakahán Symposium, Chapter III, Part VII: Artist Shigeyuki Kihara asks curators: Why Sakahàn?", publisert på nett

16.09.2013, <https://youtu.be/LPkOWNh64gg> (sist besøkt 15.08.2020).

113. Mayer sitert i Adams, "Sakahàn exhibit aims to 'explode the box' of aboriginal art in Canada."

114. C. Bydler, *The Global Artworld, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2004, s. 51, s. 150-157.

115. Se for eksempel, S. Saugestad, *The Inconvenient Indigenous: Remote Area Development in Botswana, Donor Assistance, and the First People of the Kalahari*, Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet, 2001; S. Saugestad, "Om avstanden mellom Genève og Kalahari", i *Norsk antropologisk tidsskrift*, vol. 13, nr. 1-2, 2002, s. 22-33, for undersøkelser av hvordan ulike økonomiske og nasjonalstatelige rammevilkår fører til ulik representasjon i internasjonale urfolksforum.

116. G. T. Holm, "Writing in Snow", i H. H. Hansen et al., *Beauty and Truth: Dialogues between Sami Art and Art Historical Research/Čáppatvuohta ja duohtavuohhta*, Stamsund, Orkana Akademisk, 2014, s. 45.

Etterord: Muliggjøringens kunst(historie)

Som det har fremkommet mange ganger, ordene fanger, eller strekker ikke til for å favne mangfoldet som forsøkes beskrives. Gjennom språklige formuleringer settes noe fast. Kategoriene som synliggjør, rammer også inn og begrenser. Det komplekse risikerer å havne i “kategorienes vold”, for å si det med en frase kulturforskeren Britt Kramvig har brukt for å beskrive opplevelsen av “diskrepans mellom de erfaringer man har, og de begreper som er tilgjengelig.”¹ Flere kunstnere setter ord på slik diskrepans, som kan oppstå når det dominerende systemet formaterer spørsmål om identitet og tilhørighet på forenklerende måter, koplet opp mot forhåndsdefinerte ambisjoner om representasjon, slik for eksempel Joar Nango har pekt på. Nango, som er oppvokst i Romsdal og i Finnmark, mener at “[d]et er ikke slik at du er enten same eller norsk/svensk/finsk/russisk. Man er jo begge deler, eller alt.”² Identitet dreier seg snarere om en holdning eller stillingstagen: “For meg handler det mye om å klare å være både og, ikke enten eller”, sier han i et intervju i *Norsk kunstårbok* i 2020.³

Prosjektet hans til Dokumenta 14, *European Everything*, ble særlig formidlet i lys av den tidligere nevnte urfolks-konteksten via den omfattende samiske deltakelsen i quinquennialen, men prosjektet hadde også et bredere perspektiv, noe Nango påpeker i et intervju på nettstedet *Kunstkritikk*.⁴ Går man fra et teoretisk fokus på hva verket er, fra hva (eller hvem) det representerer, til et fokus på hva verket (og kunstneren) gjør, så åpner mulighetene seg på en annen måte. Tittelen – setningen, “europeisk alt” eller “europeisk allting” – glir ikke friksjonsløst inn i forhåndsbestemte båser som “samisk kunst” eller “urfolkskunst”, men inviterer til å komplisere “Europa” og det begrepet kan betegne; alt det kontinentet som kalles Europa potensielt rommer, alt det navnet

Hvordan referere:

Grini, M. 2021. *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Pp. 259–265. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bbm.g>. Lisens: CC BY-NC

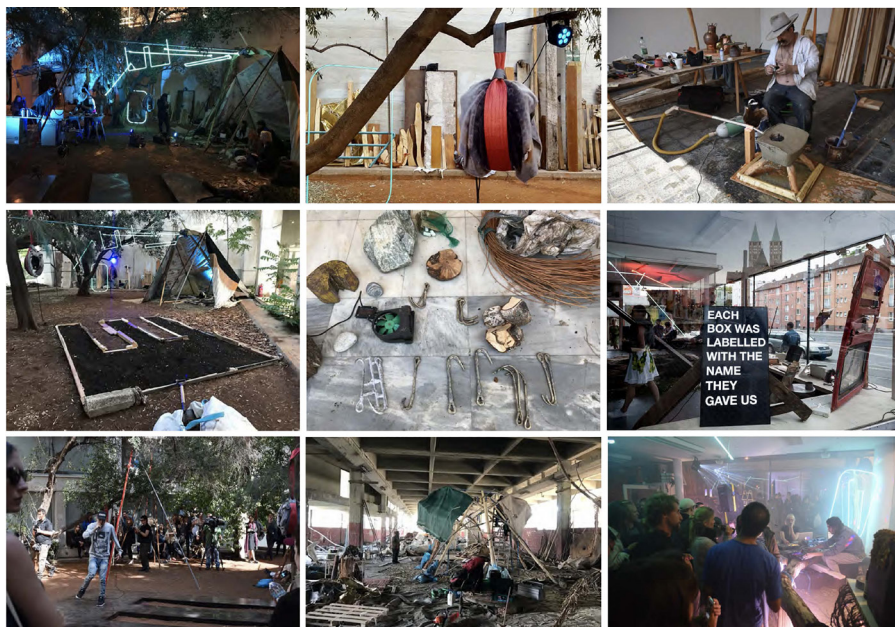


Fig. 30. Joar Nango, *European Everything*, diverse dokumentasjonsfoto, Documenta 14, Athen og Kassel, 2017. CC BY-NC-ND.

blir satt til å vise til, men også alt det som gjerne defineres ut av “det europeiske” og plasseres som “noe annet.” Kanskje kan tittelen også henspille på kolonialiseringen som utgikk fra dette kontinentet og konsekvensene det fikk for hele verdensordningen, med Europa som målestokken for alt og alle, og for plasseringen av noe som sentrum og noe annet som periferi.

Før prosjektet utspilte seg som en del av utstillingen i Documenta i 2017 hadde Nango, sammen med kollega Håvard Arnhoff, lagt ut reise i en gammel varebil, fra Europas nord til Europas sør, fra Tromsø til Athen. Varebilen fraktet blant annet gjenstander som ble utvekslet og bearbeidet i møte med andre aktører, praksiser og materialer underveis. Fremme i den greske hovedstaden, i et område i utkanten av byen der flyktninger og romfolk hadde etablert seg i midlertidige bosetninger, ble en skraphandel midtpunkt og produksjonssted for videre bearbeiding.⁵ Arbeidet ble heller ikke avsluttet der, men fortsatte å iverksettes i utstillingsperioden, først i atriets til musikkonservatoriet i Athen, og senere i glasspaviljongen på Kurt-Schumacher-Straße og i Neue Neue Galleri i Kassel. I atriets og i paviljongen tok verket form som en sosial arena der folk samlet seg for konserter, måltider og andre uformelle utvekslinger. Disse møtene skapte konkrete opplevelser, sanseinntrykk, stemninger,

kunnskaper og relasjoner, og ga seg utslag i at nytt materiale føyde seg inn i og transformerte det som var blitt til i forkant.

Installasjonen i Neue Neue hadde en mer fiksert karakter. Her var varebilen utstilt, nå som et element der publikum kunne slå seg til ro på duftende bjørkeris, mens de fulgte en videoprojeksjon som tematiserte reisen til Hellas, prosjektet i Athen, men også Europa i et større perspektiv. Videoarbeidet var resultat av samarbeid mellom Nango, kunstneren Tanya Busse og forfatteren Sigbjørn Skåden.

Nangos prosjekt og hva det gjør kan gripes på mange forskjellige måter. På et påtakelig vis trer noe av dets gjøren frem når verket skal beskrives, fordi det motsetter seg endimensjonale avgrensinger når det gjelder, tid, rom, identitet og fordeling av agens. Det er med en viss grad av uvilje fortolkeren tyr til formuleringer som “Nangos prosjekt”, fordi prosjektet involverer så mange andre deltakere, og man må gå flere runder med begrep som “verk”, fordi det ikke griper det prosessuelle og uavsluttede ved arbeidet. Slik tydeliggjøres mange av kunstinstitusjonenes naturaliserte formateringer; tendensen til kausal fremstilling av forhold mellom verk og kunstneridentitet, ideen om kunstverks stabilitet i tid og rom, men også oversettelsene og forkortningene som alltid foregår når materialitet og sanseerfaring skal formuleres med ord.

Verket kan leses som tematisering og verdsetting av det Nango og kollega Silje Figenschou Thoresen omtaler som kløkt og improvisasjonskompetanse.⁶ Det vil si, en evne til å tilpasse seg miljø og situasjon ved å ta i bruk materiale man har tilgjengelig, i en omforming som ikke nødvendigvis er permanent. Materialet kan ta ny form når settingen endres eller andre behov oppstår. I *European Everything* materialiserer improvisasjonskompetansen seg for eksempel i møte mellom kunstnerne fra Tromsø og smeden Vladak, som laget en ovn av varebilens ødelagte dør, kombinert med reinsdyrhorn medbrakt fra Sápmi som base. Eksempler på bevegelig, men situert gjenbrukskompetanse gjenfinner Nango blant annet i reindriftssamiske miljø, hos romfolk, og hos mennesker som av ulike grunner er på flukt.⁷ Dette er en kompetanse som kan være livsviktig i mange situasjoner og som ikke alltid kan omsettes i pengeverdi. Snarere omfatter den alternative transaksjoner som ikke behøver å ekskluderer statsløse, og som har potensiale til å undergrave eller virke ved siden av etablerte økonomi- og markedsstrukturer.⁸ Slik reisende kompetanse og materialflyt kompliserer naturligvis også forenklende og kausale fremstillinger av forhold mellom identitet, verk og kulturell eller territoriell tilhørighet.

Det jeg først og fremst ønsker å få frem her er at selv om kunstverdenen og kunstsyste­met har hegemoniske aspekt, så finnes også sterke eksempel på potensiale til forming av, og arbeid i, uavklarte mellomrom. Kunsten behøver ikke bare å bekrefte, den kan også utfordre forhåndsdefinerte kategorier og representasjonssystemer. Det vil alltid være detaljer, dimensjoner og uttrykk som ikke kan kontrolleres av rammeverket og som har potensiale til å forstyrre, forskyve og mangfoldiggjøre systemer, ideer og epistemologier. Fra dette perspektivet kan for eksempel Nangos kunstpraksis fremstå som det Linda Tuhiwai Smith omtaler som et muliggjøringspråk.⁹ I dette tilfellet blir det et språk som søker å gå imellom avgrensinger og muliggjøre deltakelse snarere enn å låse den fast til forhåndsbestemte kategorier og posisjoner, og gjennom dette skape en motstand mot oppdelingen av verden i dikotomier og totaliteter.

Kunst kan også være muliggjøringspråk på andre måter, for eksempel for synliggjøring: “To learn to see the frame that blinds us to what we see is no easy matter”, påpeker litteraturviter Judith Butler; “for å se noe, må vi se det som noe,” understreker kunsthistoriker Siri Meyer.¹⁰ Harry Fett ville neppe ha sett det han omtalte som “Finnmarksviddens kunst” eller “samenes kunst” om ikke John Savio hadde synliggjort samisk identitet i sin kunst. Fett overser imidlertid Savios finske og kvenske relasjoner, slik Arnstein Berntsen og Øystein Parmann gjør oppmerksom på i sin bok.¹¹ Savio er for Fett norsk og samisk. Gjennom å bli oppmerksom på “samisk” som en mulig ramme å se med, trådde altså samiske aktører og praksiser frem som en del av kunsthistorien for Fett.¹² Kunsthistoriens sene interesse for dette materiale viser likevel hvor naturalisert det samiske var som “noe annet”, noe som også fremkommer gjennom Fetts plassering av materialet. *Duodji* fortsetter i dag å bli behandlet som kulturhistorisk og etnografisk materiale i hovedstadsmuseene, og i den skriftlige kunsthistoriske diskursen finnes ennå fortellinger om at det er få kunstnere fra marginaliserte kulturer i Norge, til tross for at slike posisjoner utgjør selve utgangspunktet for samisk egenorganisering. Dette illustrerer hvor gjennomgripende fremstillingen av Norge som monokulturell enhet har vært i kunsthistoriefaget, noe som blant annet ble oppnådd ved å utelukke samisk materiale fra norsk kunsthistorie gjennom å plassere det som etnografisk materiale. Undersøkelsen viser også at i den grad samiske forhold inkluderes, er det ofte på egne steder dedikert til samiske fremstillinger, og sjeldnere som en kontinuerlig del av den øvrige fortellingen.

Mens “norsk kunst” ble skrevet frem som en del av den norske nasjonsbyggingen i særlig dialog mellom kunsthistorikere og kunstnere på 1800-tallet, har “samisk kunst” i større grad blitt fremstilt av kunstnere og via andre fagdisipliner. Kunsthistorie kan karakteriseres som en slags utpekingens disiplin, det er utpekingen som *gjør* kunsthistorien. Mens kunsthistorikere har bidratt aktivt til å formulere “norsk kunsts historie” gjennom å gi kunstbegrepet tilbakevirkende kraft og rette det mot historisk materiale og gjenstander laget som noe annet enn billedkunst, har kunstnere i større grad selv stått for artikuleringen av samisk kunsthistorie, gjennom å presentere og undersøke *duodji* og andre praksiser og gjenstandsmateriale i en form for performativ historiefortelling.¹³

Fortellinger som blir til gjennom kunst og kunstneres gjøren er ikke like bundet til de standardiserte narrative i de kunsthistoriske oversiktsverkene, med sine mange konvensjoner og faste sjangertrekk. På denne måten kan samisk kunsthistorie sies å ha blitt til i mellomrommene, på de stedene der posisjonene har vært mer uavklarte eller sammenblandede, for eksempel i utstillinger og katalogtekster laget i samarbeid mellom aktører med forskjellige bakgrunner og profesjoner. Men det betyr naturligvis ikke at slike inskripsjoner ikke har hatt effekt, eller at denne historien ikke også har blitt til gjennom å markere grenser. Å definere noe som “samisk kunst”, eller som “norsk kunst” for den saks skyld, innebærer jo nettopp grensemarkering, og dermed både potensiell synliggjøring og avstenging.

Identitetsbaserte grensedragninger har en tendens til å produsere det som kan beskrives som situasjoner med dobbeltbindinger; omstendigheter der det ene alternativet tilsynelatende ekskluderer det andre og skaper motstridende forhold.¹⁴ Å bli værende i dobbeltbindingene, uten å forsøke å løse dem ved å søke tilflukt i den ene eller andre forklaringen – men heller brytes med dem – kan være ubehagelig, men produktiv.¹⁵ Det virker å være en slik tilnærming Nango setter ord på, når han peker på at det for ham “handler om å klare å være både og” og ikke “enten eller” i sammenheng med nasjonalstatelige og samiske identiteter. Også fremstillingene av “samisk kunst” i norsk kunsthistorie preges av slike valg. Fortellingene om “samisk kunst” og “norsk kunsthistorie” rommer delvis hverandre; de er ikke fullstendig sammenfallende. De utgjør hver sin historie, men tilhører også deler av den samme. Foreløpig mangler imidlertid samisk kunsthistorie som skriftlig fortelling med samiske aktører, gjenstander og praksiser som de hovedsakelige premissleverandørene og med Sápmi som

sentrum og omdreiningspunkt – med alle de særegne delvise forbindelsene en slik fremstilling vil innebære.

Sluttnoter

1. B. Kramvig, “I kategorienes vold”, i H. Eidem (red.), *Samer og nordmenn: Temaer i jus, historie og sosialantropologi*, Oslo, Cappelen akademisk, 1999, s. 124.

2. A. Breivik, “Hva gjør vi nå?”, intervju med J. Nango i *Kunstkritikk*, 30.06.2020, <https://kunstkritikk.no/hva-gjor-vi-na/>, (sist besøkt 06.10.2020). Se for eksempel K. Mercer, “Black Art and the Burden of Representation”, i *Third Text*, nr. 10, vol. 4, 1990, s. 61–78; M. Juhea, “Global Art History and the ‘Burden of representation’”, i H. Belting, J. Birken og A. Buddensieg (red.), *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2011, s. 274–297, for representasjons-kritikk.

3. A. S. Olsen, “Det er et privilegium å vite hvem du er”, intervju med J. Nango i *Norsk kunstårbok*, 02.09.2020, <https://www.kunstaarbok.no/arrangements/article.php?id=165>, (sist besøkt 13.10.2020).

4. Breivik, “Hva gjør vi nå?”

5. S. T. Svala, “Nangos gammeprojekt ved Akropolis”, i *Sågat*, 25.01.2017, https://www.sagat.no/index.php?page=vis_nyhet&NyhetID=6240, (sist besøkt 25.05.2020); C. Baglo og H. H. Stien, “Alt eller ingenting: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter”, i *Kunst og Kultur*, nr. 3, 2018, s. 181–184; H. H. Stien, “Sosial skulptur med materielt fortegn: Om Joar Nango”, i M. Jonvik et al., *Kunst som deling, delingens kunst*, Bergen, Fagbokforlaget, 2020, s. 95–97.

6. A. M. Selvik, “Kløktig design”, intervju med J. Nango og S. F. Thoresen i *Skinnsblad*, nr. 3, 2012, s. 10–11.

7. Svala, “Nangos gammeprojekt ved Akropolis.”

8. Denne typen uformell egenorganisering der arkitektur eller hele bydeler tar form utenfor statsautoriserte, byråkratiserte eller markedsstyrte system teoretiseres gjerne som “auto-konstruksjon”, se for eksempel, A. C. Jiménez, “Spiderweb Anthropologies: Ecologies, Infrastructures, Entanglements”, i M. de la Cadena og M. Blaser (red.), *A World of Many Worlds*, Durham, Duke University Press, s. 53–82; A. C. Jiménez, “Auto-Construction Redux: The City as Method”, i *Cultural Anthropology*, vol. 32, nr. 3, 2017, s. 450–478.

9. L. T. Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London, Zed Books, 2012 [1999], s. 322–324. Denne forståelsen

ligger tett opp mot perspektivering av kunst som verdensgjøring eller “worlding”, se for eksempel S. Khullar, *Worldly Affiliations: Artistic Practice, National Identity, and Modernism in India, 1930–1990*, Berkely, University of California Press, 2015; se for eksempel A. Tsing, “Worlding the Matsutake Diaspora Or, can Actor–Network Theory Experiment with Holism?”, i T. Otto og N. Bubandt (red.), *Experiments in Holism: Theory and Practice in Contemporary Anthropology*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2010, s. 47–66, for mer om “worlding”-begrepet.

10. J. Butler, “Photograpy, War, Outrage”, i *PMLA*, vol. 120, nr. 3, 2005, s. 826; S. Meyer, “Billedtolkning i et pragmatisk perspektiv”, i *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 57, nr. 2, 1988, s. 94.

11. Se kapittel 4. Til tross for at det finnes flere biografier om Savio finnes det som nevnt ingen forskningsbasert monografi om han. Et forskningsprosjekt knyttet til Savio fremstår som svært relevant.

12. M. Grini, “Contemporary Sámi Art in the Making of Sámi Art History: The Work of Geir Tore Holm, Outi Pieski and Lena Stenberg”, i S. Aamold, E. K. Haugdal og U. A. Jørgensen, *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2017, s. 297–298.

13. Grini, “Contemporary Sámi Art in the Making of Sámi Art History”, s. 297–323. Se K. Røed, *Working through the Past: Nordic Conceptual Art as a Tool for Re-thinking History*, Milan, Skira, 2019, for andre eksempler på samtidskunst og aktualisering av historiske hendelser, praksiser, aktører og gjenstander.

14. Jeg tenker her særlig på litteraturviter Gayatri Chakravorty Spivaks bruk av betegnelsen, G. C. Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Harvard University Press, 2012; R. K. Gairola, “Occupy Education: An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak”, i *Politics and Culture*, 25.09.2012, <https://politicsandculture.org/2012/09/25/occupy-education-an-interview-with-gayatri-chakravorty-spivak/>, (sist besøkt 20.10.2020).

15. Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, s. 104–105. Se for eksempel M. Strathern, *Partial Connections*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2004; M. de la Cadena, *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*, Durham, Duke University Press, 2015; M. de la Cadena, “Matters of Method; Or, Why Method Matters toward a Not Only Colonial Anthropology”, i *HAU Journal of Ethnographic Theory*, vol. 7, nr. 2, 2017, s. 1–10; D. J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press, 2016, for andre analytiske forsøk på å brytes med dobbeltbindinger.

Hvordan er samisk kunst fremstilt i norsk kunsthistorie? Så enkelt og så komplekst er spørsmålet som driver denne boken frem. Utgangspunktet er en nysgjerrighet omkring hvordan samisk transnasjonalstatelighet slår ut i kunsthistorien; et spørsmål som ikke tidligere har blitt fremhevet som eksplisitt innfallsvinkel i undersøkelser av samisk kunst.

Tilnærmingen hviler på en antagelse om at et underliggende nasjonalt paradigme fortsetter å gjøre seg gjeldene gjennom implisitte og naturaliserte prosesser, både i kunsthistorien og i andre institusjonaliserte rammeverk. Hvilke konsekvenser har dette hatt for behandlingen av samiske forbindelser som går på tvers av nasjonale statsgrenser?

Begrepet “norsk kunst” virker å være vokst frem parallelt med nasjonsbygging og etableringen av et kunsthistoriefag i Norge. Hvilken plass fikk samiske emner, praksiser, gjenstander og aktører i denne begreps- og institusjonsbyggingen? Hvordan bidro kunsthistoriefaget i skapelsen av “samisk kunst”, slik formasjonen etter hvert materialiserte seg institusjonelt og diskursivt? Slike spørsmål er beveggrunn for undersøkelsen.

At boken ender i det globale, også når nasjonale perspektiv undersøkes, er illustrerende for samiske forholds ambivalente plass i norsk kunsthistorie: Samisk kunst beveger seg stadig i andre kretsløp enn mye av den øvrige kunsten som behandles i denne historien.

Dette er en av svært få historiografiske analyser av kunsthistoriefaget i Norge, og den eneste med samisk historiografi som omdreiningspunkt.

ISBN 978-91-7635-155-0



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS