



Thomas Kintel
Hva står på spill
i samisk kunstverden

HOVEDOPPGAVE

Forord

Å entre samisk kunstverden med det øyemed å undersøke og forstå hva som “egentlig” skjer, har vært en krevende, men fruktbar utfordring. Det har handlet om ta i bruk egen og erfaringsbakgrunn som ressursbase, både når det gjelder min bakgrunn i den samiske håndverkstradisjonen, kunstnerisk aktivitet, personlig identifikasjonsarbeid og deltakelse i samisk organisasjons- og samfunnsliv. Likevel har distansen vært der som et fruktbart korrektiv. Med oppvekst og store deler av mitt liv utenfor sosiale arenaer med en samisk dagsorden, samisk politikk og kulturell aktivitet, haoleoleolr det alltid vært en pendling mellom horisonter. Målet har vært å beskrive avgreningsprosesser i samisk kunstverden med både et kritisk utenfra perspektiv og et empatisk innenfra blikk.

Arbeidsprosessen har ført meg i møte med mange mennesker i det samiske samfunnet som jeg skylder en stor takk for åpenhet og imøtekommeelse. Jeg retter en spesiell takk til kunstnerne Geir Tore Holm, Eva Aira, Viggo Pedersen, Synnøve Persen, Hans Ragnar Mathisen og Hege Annestad Nilsen, samt Irene Snarby og Morten Johan Svendsen som stilte opp til intervju. De har bidratt sterkt til å gjøre dette studiet mulig.

En spesiell takk til hovedveileder Arild Hovland som gjennom de mange veiledninger og samtaler, tålmodig oppfølging og med den helt spesielle evnen til “stunt-veiledning”, har motivert og inspirert meg til å stadig strekke grensene for hva jeg trodde var mulig innenfor en forskningsprosess. En takk også til biveileder Per Mangset for grundig og kritisk lesning av oppgaven.

Norges forskningsråd, Program for Samisk Forskning, har bidrat til å finansiere prosjektet. Jeg takker for den motivasjonen dette har gitt meg underveis. Takk også til Høgskolen i Telemark, institutt for kultur og humaniora, for å ha bidratt til å finansiere reisene.

Takk til gode venner og medstudierende Stig, Silje, Jens, Dag og Marit for fruktbare diskusjoner og tilbakemeldinger gjennom disse årene.

DEL 1 Utgangspunkt	4
1. INNLEDNING	4
Et samisk kunstjubileum	8
”Institusjonenes rolle i samisk samtidskunst”	8
Forhandlinger	9
2. SENTRALE PREMISER	17
Samebevegelse og ny samisk selvfølelse	17
Samisk kunstverden	21
Et symbolsk fellesskap	22
Diskurs	25
3. METODOLOGISKE BETRAKTNINGER	27
Samisk forskning og situering	27
Metode	32
DEL 2 Samisk Kunstverden	38
4. FORHOLDET MELLOM DUODJE OG DÁIDDA	39
Duodje i samisk kunstverden	40
Visjoner og polarisering	43
Institusjonalisering og konvensjonalisering	45
En nødvendig sameksistens?	48
5. SAMEBEVEGELSE, SAMISK KUNSTPOLITIKK OG ”SIKRING” AV SAMISK KUNST	52
Urfolksanerkjennelse og rettighetsdiskurs	53
(Same)politisk intervensjon	56
”Samisk kunst” og kultur	57
”Samisk kunstpolitikk” – en ny måte å snakke om ”samisk kunst” på?	59
6. TVISYN OG MOTSETNINGER	62
Samisk kunstverden – trygghet og sosial risiko	65
Mellom samisk livsverden og vestlig kunstverden	67
Fra ”hva” til ”hvordan” samisk kunst – et lite paradigmeskifte	68
Forhandlinger i en samisk livsverden	71
En formildende omstendighet	73
7. ”SAME SAME BUT DIFFERENT”	78
”En relasjon i kjærlighet og hat”	78
I kategoriseringas klør	82
Samisk kunst som et allment anliggende	84
Det samiske som en ”interessant situasjon”	85
DEL 3 Hva står på spill?	89
Essensialisering	90
8. DOBBEL SIGNATUR	93
Tematisering, politisering og interne forhandlinger om ”samisk kunst”	96
Felleseie og forpliktelse	99
Motsetninger og forhandlinger	101
9. POSTKOLONIALISME, URFOLK OG KUNSTDISKURS	106
Anti-Essensialisme	106
Litteraturliste	110

DEL 1 Utgangspunkt

1. Innledning

Samisk kunst er en mangesidig størrelse som er vanskelig å avgrense. Vi snakker her om noe som på samme tid eksisterer som et *fenomen*, en *praksis*, og et *begrep*. I dette forskningsprosjektet utreder jeg ”samisk kunst” via en diskusjon av alle disse aspektene. Perspektivet er både samtids- og historisk orientert.

Det konkrete utgangspunktet for dette prosjektet er at ”samisk kunst” har blitt et stadig større praksisfelt fra 1950-tallet til i dag. Etter de store samfunnsmessige og kulturelle prosessene som i samisk sammenheng tok form mot slutten av 1970-tallet, snakker vi om en svært rask utvikling av praksisfeltet. Konkrete kjennetegn på en slik utvikling er en betydelig økning av antall samiske kunstnere (særlig på 90-tallet), produksjon av et mangfold av kunstneriske uttrykk under betegnelsen ”samisk kunst” og et stadig mer kompetent publikum for samisk kunst og kunstuttrykk. Videre blir ”samisk kunst” presentert i en hel rekke gallerier og museer, både i Norge og internasjonalt. Den relativt raskt voksende interesse for ”samisk kunst” gir seg uttrykk i et sterkt engasjement i utvikling og etablering av egne samiske kunstinstitusjoner. Det er flere eksempler på dette i dag. I Karasjok er en samisk kunstscole under etablering. Rundt planene, eller visjonene, om en høyere samisk kunstutdannelse i Finnmark, utspiller det seg debatter om både innhold og lokalisering. Et annet dagsaktuelt og brennbart tema er en tilsynelatende nært forestående etablering av et samisk kunstmuseum i tilknytning til De Samiske Samlinger/Sámi Vuorká-Davvirat (SVD). I tillegg har Sametinget over de siste årene overtatt en rekke kunstpolitiske virkemidler, som tidligere har vært forvaltet av Norsk kulturråd og Kulturdepartementet. Den siste overføringen gjaldt blant annet forvaltning av stipendier til samiske kunstnere. Videre har Sametinget, i samarbeid med kunstnerorganisasjonene, begynt å realisere kunstpolitiske målsetninger som ble lansert i en den første kunstmelding som Sametinget gav ut i 2004. I lys av dette har spørsmålet om hva ”samisk kunst” har blitt, er, kan eller bør være, blitt stadig mer aktuelt for aktører innenfor dette relativt avgrensede samiske kulturfeltet.

Prosjektet er også knyttet til min egen kunstneriske og sosiale praksis. Som samisk kunstner og som publikum i en rekke kunstneriske og sosiale sammenhenger, har jeg fått innblikk i noen av de mange måtene man snakker om ”samisk kunst” og ”samisk kunstner” på. Jeg har fått kjenne at rollen som samisk kunstner både har fordeler og ulemper i møte med kunstinstitusjonelle verdier og orientering. Sentralt i min erfaring er dobbeltheten, der samisk tilknytning på den ene siden kan omsettes til ressurser i min praksis og orienteringer som kunstner, mens det på den andre siden henger en truende generalisering over ”det samiske”. Disse personlige erfaringene har bidratt til refleksjon omkring ”samisk kunst”: Hvorfor samisk kunst, for hvem? Undersøkelsen har imidlertid ført meg inn i nye møter med kunst og aktører i samisk kunstverden. Der jeg har blitt klar over at ”samisk kunst” er sammensatt og i bevegelse.

Min tilnærming er å se samisk kunstverden som en tematisk avgrenset praksis, der det hele tiden foregår definisjonskamper i og rundt ”samisk kunst”, og hvor det forhandles om hvilke avgrensninger som skal gjelde mot andre praksiser, begreper og fenomener. ”Samiskhet”, *urfolk*, ”samisk kunst”, ”samisk kunstner”, ”samisk kultur” og *Sápmi* er typiske tematiseringer som gjør det relevant å stille spørsmål ved selve eksistensen av en samisk kunstverden. Hvordan forholdet mellom kunst og ”det samiske” forstås, som hvordan kunst kobles til de overnevnte begrepene, har mye å si for avgrensingsprosesser i en *samisk kunstverden*, og blir dermed et premiss for de samiske kunstneres valg og muligheter. Aktørene i samisk kunstverden vier mye tid og ressurser til slike symbolske avgrensninger.

Om vi et øyeblikk ser vekk fra samisk kunstverdens kobling til det samiske, kan vi legge merke til at de aller fleste samiske billedkunstnere er representert i det norske nasjonale kunstlivet gjennom ulike organisasjoner, primært NBK (Norske Billedkunstnere). De fleste er også utdannet innenfor den norske akademimodellen, hvor mange har etablert sine sosiale og faglige nettverk. De stiller ut sin kunst på gallerier og visninger som andre kunstnere i Norge, og de får sin anerkjennelse og betaling på lik linje med andre kunstnere. Fra et kunstsosiologisk perspektiv kan det virke som at de samiske kunstnerne langt på vei er etablert i det norske kunstfeltet, om ikke så mye i sentrum, så i periferier. Men man trenger ikke sosiologisk teori for å forstå at de samiske kunstnerne i stor grad må orientere seg etter de samme normer og verdier som gjelder for norske kunstnere. Det gjelder konvensjoner knyttet til kunstnerisk uttrykk, teknikker, materialer, salg, visning, anerkjennelse, fornektelse

av økonomi og så videre Det gjelder også tunge dikotome strukturer knyttet til for eksempel sentrum/periferi, profesjonell/amatør og kunst/ikke-kunst. Ikke bare orienterer de samiske kunstnerne seg mot det norske kunstfeltet. Hele det samiske samfunnet er langt på vei integrert i en moderne norsk velferdsstat. De samiske kunstnerne innehar derfor ofte en kombinasjon av samisk og norsk kulturell kompetanse som gir kunstnerne mulighet til å navigere og fungere innenfor det norske kunstfeltet, så vel som i det samiske samfunnet.

Nå er det imidlertid vanskelig å se bort fra den påvirkningen ”det samiske” representer i samisk kunstverden. Sentralt i dette er at ”samisk kunst”, ved siden av å være en moderne praksis, på mange måter hører til i en politisk og politisert sammenheng. Det politiske handler kort sagt om at kunsten har fungert som et effektivt verktøy i en over 20 år lang politisk kamp om rettigheter og likeverd. I det politiserte ligger det at ”samisk kunst” og ”samisk kunstner” er symbolske størrelser som, om man blir ”utsatt” for dem, ikke kan tas for gitt. I et overordnet perspektiv må kunstnerens status som ”samiske” ses i relasjon til realisering av den samiske nasjonen *Sápmi*¹. Organisatorisk gjenspeiles dette i at Samiske Kunstneres Forbund/Sámi Dáiddačehpiid Searvi (SDS) ikke er en underliggende organisasjon i NBK. SDS forholder seg til Nordisk Kunstforbund, som har egen samisk komité, og IAA (International Association of Art), som også opererer med en samisk komité. Det samme gjelder Samisk Kunstnersenter/Sámi Dáiddaguovdáš (SDG), som ikke er regional som andre kunstnersentre, men samisk nasjonal (dvs. en organisasjon åpen for alle kunstnere i *Sápmi*, som omfatter Norge, Sverige, Finland og Russland). Den samisk-nasjonale tilknytningen genererer en sideproblemstilling som blir relevant i oppgaven: Hvordan skal ”samisk kunst” forstås som en del av det samiske kulturbildet? Hvor nært eller fjernt skal disse kunstnerens praksis være egen kultur?

En vanlig erfaring er at et samisk kunstverk gir mening i relasjon til noe samisk. Det kan være i form av symboler, materialer, tematisering eller farger, som på en eller annen måte konnoterer til ”det samiske”. Men det faktum at ”samisk kunst” ikke trenger å inneholde noe ”samisk”, har både formidlere og publikum lenge vært klar over, blant annet fordi de fleste

¹ Den vanligste forklaringen på *Sápmi* er at begrepet viser til samene som *ett* folk med bosetningsområder i fire stater: Norge, Sverige, Russland og Finland. På Sametingets informasjonssider om samene står det: ”Samenes land strekker seg fra Kola-halvøya i nordøst til Engerdal i Sør-Norge og Idre i Sør-Sverige. Dette området kalles på samisk *Sápmi*.” (www.Sametinget.no/Artikkel.asp?AId=54&back=1&Mid1=11&Mid2=122). I denne oppgaven er *Sápmi* mer å forstå som et samlende symbol, der symbolets egenskaper til å skape og vedlikeholde felles mening er viktigere enn begrepets konkrete referanser til land og vann.

samiske kunstnere arbeider med moderne kunstuttrykk på måter som ikke lar seg skille fra andre kunstnere i Norge. Også de samiske kunstnerne selv har i stor grad kommet til den slutningen at ”samisk kunst” må være ”kunst” laget av en ”same”. Dette gjør at man kan la seg avlede fra spørsmålet om hva ”samisk kunst” er, og heller sette fokus på kunstneren. Hvem som er kunstner, reguleres blant annet av kunstnerens utdanning, CV og symbolske kapitalprosesser i samfunnet. Men hvem er same?

Jeg har forsøkt å fange opp noen av de mest sentrale temaene der ”samisk kunst” og ”samisk kunstner” omtales. Samisk kunst omtales på samme tid som noe ”annerledes”, ”et alternativ” og som ”en naturlig del av det norske kunstlivet”. Er det i det hele tatt fruktbart å avgrense en ”verden” konstituert ved ”samisk kunst” og ”samiske kunstnere”? Hva gjør samisk kunstverden til noe særegent?

Med bakgrunn i det ovenstående kan vi si at det foregår avgrensingsprosesser på to ulike nivåer: Sosiale avgrensninger omkring det å være same og kunstner og den diskursive forhandlingen omkring de språklige symbolene ”samisk kunst” og ”samisk kunstner”. Dette leder til følgende hovedproblemstilling:

Hvilke sosiale og diskursive avgrensingsprosesser bidrar til å konstituere en distinkt samisk kunstverden?

Framgangsmåtene som denne problemstillingen har avkrevd, har vært en oppdagelsesprosess som ennå ikke er slutt.

Et samisk kunstjubileum

Kompleksiteten som denne problemstillingen reflekterer, kom spesielt godt til uttrykk på et seminar i forbindelse med et samisk kunstjubileum i Karasjok. I det følgende skal jeg beskrive hva som hendte under dette seminaret.

”Institusjonenes rolle i samisk samtidskunst”

Institusjonenes rolle i samisk samtidskunst var temaet for et dagsseminar i regi av Samiske Kunstneres Forbund (SDS) den 24. september 2004. Seminaret var en del av et arrangement der SDS markerte 25-årsjubileum. Jubileet ble markert med seminar, festmiddag og, på ettermiddagen, åpning av jubileumsutstilling med Masigruppa², som regnes for å være forløper for SDS. Seminaret ble avholdt på De Samiske Samlinger (SVD) i Karasjok, hvor om lag 40 personer med ulike tilknytninger til ”samisk kunst” hadde samlet seg for å ta stilling til dette temaet.

I følge deltakerlisten var omtrent halvparten av deltakerne spesielt invitert. Foruten en ”gjest” (her : kunstner med spesiell tilknytning, men som ikke er same) besto disse av utstillere, forelesere og representanter for SDS og Samisk Kunstnersenter (SDG). Den andre halvparten var kunstnere og representanter for ulike organisasjoner som Samisk Kunstnerråd/Sámi Dáiddárráđđi, Samisk Forfatterforbund/Sámi Girjecálliid Searvi og Nordnorsk Kunstnersenter, for å nevne noen. Noen få kunstnere hadde tatt seg turen helt fra Oslo til Karasjok for å delta på seminaret. De fleste deltakerne kom imidlertid fra Karasjok eller andre steder i Finnmark, som Kautokeino, Masi og Hammerfest.

Seminaret hadde som formål å være et forum som skulle sette institusjonenes rolle i forhold til samisk samtidskunst i søkelyset. I invitasjonen var dette formulert slik:

Seminaret skal fungere som et forum hvor aktørene innenfor samtidskunstfeltet samlet kan diskutere problemstillinger det ellers er vanskelig å få debattert, dette gjelder både abstrakte begreper på kunstområdet så vel som konkrete forslag til løsninger av saker som har rullert i ”systemet” i flere tiår, eksempelvis kunsthøyskolesaken og kunstmuseumssaken. Sammen

² Masigruppa/Mázajoavko eller Samisk Kunstnergruppe/Sámi Dáiddajoavku (heretter bare Masigruppa) eksisterte fra 1973 og har ikke hatt utstilling sammen som gruppe siden oppløsningen i 1983.

med debatten om det samiske kunstbegrepet er dette vitale og sentrale spørsmål for alle parter innenfor samisk samtidskunst³.

Programmet besto av et seminar møte med tre innlegg, en utstillingsåpning og festmiddag på kvelden. De tre innleggene ble fulgt opp med korte spørsmålsrunder, med unntak av det siste innlegget som skulle holdes like før debatten. Ansvarlig for program og innhold i seminaret var en av pådriverne av SDS (Samiske Kunstneres Forbund) i mange år, Synnøve Persen.

Forhandlinger

Jeg ankommer SVD (De Samiske Samlinger) mens registrering av deltakere ennå foregår. Omtrent alle deltakerne har kommet. Forsamlingen består av folk fra begynnelsen av 30-åra og oppover. Enkelte deltakere bærer kofte. Blant disse er Eva Aira, som registrerer deltakerne. Seminaret foregår i inngangsområdet til SVD. Dette åpne rommet er for tiden benyttet som utstillingssted for kunst fra kunstsamlingen, men nå fylles rommet av stoler og seminardeltakere.

Seminarets møteleder, Geir Tore Holm, introduserer med å at vi på dette seminaret skal snakke om framtid, ”se framover”. Først på programmet står leder for SDS, Hege Annestad Nilsen, som skal ønske velkommen. Velkomsten består av en kulturfabel som starter slik: ”For lenge, lenge siden, i dag morges eller i går, gikk en liten mann ut i byen for å lete etter kulturen”⁴. Fortellingen handler om denne mannen som oppdaget at det finnes mange ulike kulturuttrykk, både med farger, lyd, bevegelse, smak, strek og ord. Selv vil han gjerne ha den kulturen som koster minst. I løpet av runden sin oppdager mannen kulturen i ulike ytringsformer. Men han skjønner ikke hva han møter, og fatter ikke helt hvorfor det gjør inntrykk, før det er for sent. Når det endelig går opp for ham hvor viktig kulturen er, har den reist videre til et annet sted.

Det første innlegget er av Hanna H. Hansen. Hun har nylig avlevert sin hovedfagsoppgave i kunstvitenskap ved Universitetet i Tromsø, med tittelen ”Fortellinger om samisk samtidskunst” (Hansen 2004). I denne oppgaven tar hun for seg hvordan samisk kunst, på den ene siden, er en konstruert størrelse av europeiske ekspedisjoner og vitenskap, som fortsatt har

³ Fra invitasjonen til seminaret ”institusjonenes rolle i samisk samtidskunst”. Udatert.

⁴ Sitat fra Egeberg 2000. *Kulturfabel*. Eide Forlag. Bergen.

gyldighet i dag. På den andre siden skriver hun om hvordan Masigruppa ble dannet og utviklet innenfor en politisk og kunstnerisk samtid, og hvordan dette resulterte i både samiske kunstinstitusjoner (SDG, SDS og en moderne samisk kunstsamling ved SVD) og nye samiske identiteter. Hun uttrykker om denne tilnærmingen et ønske om å ”på den ene siden bringe fram ny empiri om feltet, og på den andre siden dekonstruere fagets diskurser og metoder” (ibid:96).

”Utgangspunktet mitt er altså at jeg stiller meg kritisk til den tradisjonelle kunsthistorien,” sier hun og åpner innlegget med å spørre om det finnes noen store samiske kunstnere. Spørsmålet avkrefter hun selv med å si at premissene for storhet i kunsten allerede er lagt, ”det er kategorier som ligger innenfor en annen tid og kontekst”. Hun fortsetter: ”Samisk kunst defineres derfor ikke som stor kunst, ikke fordi den ikke har kvaliteter eller volum, men fordi de rammene for storhet ikke favner bevegelse som samisk kunst.” I det videre innlegget presenterer hun deler av den nye empirien på feltet. Hun forteller først om hvordan en gruppe samiske kunstnere fra sjøsamiske distrikter, preget av en foreldregenerasjon som fornektet sin samiske bakgrunn, etablerte en kunstnergruppe og deretter en fagpolitisk interesseorganisasjon på tvers av nasjonsgrensene. ”De ber ikke lenger om likeverd eller rett til eksistens, men de hevder retten til å være seg selv, og til å være forskjellig fra andre kunstnerorganisasjoner [...] de skal bygge en nasjon.”

Det kunstneriske prosjektet til samisk kunstnergruppe, sier hun, vokste fram som et eget rom for samisk kunst, og skilte seg fra det nasjonal-politiske prosjektet. Hun viser til hvordan lignende kunstnergrupper på den samme tiden sto i opposisjon til etablerte forståelser av kunst og kultur, blant annet i USA: ”Samisk kunstnergruppe plasserte seg i forhold den samepolitiske dagsorden, men de er samtidig en del av en større kunstbevegelse [...] som satte politiske saker på dagsorden, som urbefolkningsrettigheter, svartes rettigheter, kvinners rettigheter”. Hansen understreker at hun ser flere likheter mellom samisk kunstnergruppe og kunstbevegelser i resten av verden ”enn med for eksempel runeblommer eller John Savio”.

”Samisk kunst i dag viser at den ikke kjennetegnes av spesifikke, nasjonale markører,” fortsetter hun og understreker at den heller er et brudd med stereotypene. Hun legger særlig vekt på den posisjonen disse samiske kunstnerne hadde i forhold til utviklingen av alternative identiteter for samenes selvforståelse, ikke stereotypene. I oppgaven skriver hun at kunstnerne gjennom sin praksis viste ”at det var mulig å bevege seg i flere identiteter. De var samer, men samtidig insisterte de på samtidskunsten som *sin kunst* [...] Den essensialistiske oppfatningen av identitet som en ting vil jeg kalle en *enten-eller-logikk* [...] I det jeg kaller nye samiske

identiteter finner vi en *både-og-logikk* hvor identitet skapes av en uendelighet av foranderlige elementer” (Hansen 2004:59).

Mot slutten av innlegget gjør hun en sammenligning mellom Duchamps *readymade* pissoar ”*Fountain*”⁵ og Geir Tore Holms ”Parabol”. Hensikten er å vise at samisk samtidskunst kan være kontekstavhengig: ”I den samiske kunstsamlinga er det mange mulige lesninger som har med spørsmål omkring det samiske samfunnet og samisk identitet å gjøre. I en annen kontekst vil verket kunne leses som en kommentar til andre spørsmål”.

Før hun avslutter, retter hun en oppfordring til representantene for SVD: Hvilke potensialer har et framtidig samisk kunstmuseum tilknyttet SVD? Kan museet bli ”det mest spennende museum i Norge, Norden, Europa, Verden?”

I den korte spørsmålsrunden som følger, kommer urfolksbegrepet inn for første gang. Morten Johan Svendsen⁶, direktør ved Sogn og Fjordane Kunstmuseum, åpner debatten. Han reiser seg mot forsamlingen og spør Hansen om sammenligning av Masigruppa med f.eks. den norske kunstnergruppen ”gras” og lignende grupper i USA kan gjøres uten videre, ettersom Masigruppa sto i en særskilt politisk sammenheng i nasjonsbyggingen. Det kommer noen spredte kommentarer om saken fra salen, hvor flere tar ordet for at mer relevante sammenligninger kunne vært gjort i forhold til andre *urfolk* som befinner seg i lignende situasjoner. Det nevnes sammenligninger med urfolkskunst fra Nord-Amerika, Grønland og Canada. Hansen er tydeligvis kritisk til slike sammenligninger og spør tilbake hva urfolkskunst egentlig er, og hvordan man kan sammenligne for eksempel den grønlandske utstillingen på Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM)⁷ med samisk kunst.

På slutten av spørsmålsrunden ber Persen om å få det siste ordet. ”Vi er vitne til en diskursendring,” sier hun og viser til Hansens oppgave. ”Og vi kan ikke lengre snakke om samisk kunst på samme måte som tidligere.” Vi blir påminnet Holms introduksjon om at vi i dag skulle snakke om det nye.

⁵ Se også L. Fr. Svendsen 2000.

⁶ Svendsen har vært prosjektleder for ”prosjekt samisk kunst” ved SVD fra 1998 til 2001. Prosjektet var et prøveprosjekt for opprettelsen av et samisk kunstmuseum og hadde som foremål å ta seg av kunstsamling ved SVD. Jeg antar at det engasjementet er noe av grunnen til at han er med på dette.

⁷ Hun snakker om en utstilling av inuittisk grafikk fra Canada. Utstillingene ble presentert i det samme tidsrommet som en samisk kunstutstilling, der 50 verk av 17 samiske kunstnere ble stilt ut fra NNKMs egen samling og innlånte verk. Det ble i den sammenheng, spesielt i dagspressen, gjort ulike sammenligninger mellom disse to utstillingene. Men som Hansen her uttrykker: Det er ikke alle som er enig i slike sammenligninger.

Det videre forløpet på seminaret dreier seg i hovedsak om de to sakene som har ”rullert” i samisk kunstverden i flere tiår: Samisk kunstmuseum og Samisk kunsthøyskole.

Forsamlingen får først presentert overordnede mål og et utvalg av ”de over 650” kunstverkene som er magasinert i kjelleren på SVD. Det er Irene Snarby som holder dette innlegget. Hun er konservator og ansvarlig for samlinga, og har tatt hovedfag i kunsthistorie fra Universitetet i Oslo med oppgaven ”Samisk kultur og historie sett gjennom tresnittserien «Homo Sapiens» av Iver Jåks” (1996). Snarby ble ansatt i 2003 og har i kraft av denne enerådende stillingen som samisk kunstkonservator, en sentral rolle i spørsmål knyttet til samisk kunst.

Lysbildepresentasjonen består av både tradisjonelle gjenstander som kniver og kopper, og kunstneriske gjenstander som skulpturer og malerier av både samiske kunstnere og andre *urfolkskunstnere*. Framvisningen viser et utvalg av et mangfoldig gjenstandsmateriale som SVD har katalogisert innenfor kunstsamlingen. Snarbys framlegg skaper både entusiasme og deltakelse. Mange av verkene er laget av kunstnere som er til stede i rommet, og så å si alle de andre kunst- og kunsthåndverkobjektene blir gjenkjent. Reaksjonene peker på en ny dimensjon ved forsamlingen. Dette er *fellesskapet* som Cohen refererer til: Et ”symbolsk fellesskap”, opprettholdt av deltakerne har felles med hverandre og drevet av det interne mangfoldet av identiteter som tilbyes ”through their occupancy of the community’s social space” (Cohen 1985:109).

Men ”hva er kunstsamlingen? Hva består den av? Og hvilke tanker har dere for å formidle og organisere det?” spør møteleder når presentasjonen er ferdig. Dette dreier samtalene over på kunstmuseet, der denne samlingen skal utgjøre en basis. Av invitasjonen framkommer det at fraværet av et kunstmuseum som en fysisk utvidelse av SVD, er frustrerende både for ansatte ved SVD, kunstnerne og publikum. I den påfølgende diskusjonen blir frustrasjonen en underliggende tematikk. Saken har pågått i svært lang tid, og det er blitt sagt og gjort mye om dette i løpet av de siste to tiårene, blir det påpekt. Den framstår som sterkt politisert, nærmest som et symbol, som alle de potensielle deltakerne i dette samiske kunstnerfellesskapet før eller siden blir introdusert for, og som man vanskelig kan la være å ha en mening om.

Snarby peker på at et forprosjekt skal startes opp i 2006⁸. Kanskje allerede fra neste år begynner museet å bli realisert. Hun opplyser om at i mangelen på egne og egnede

⁸ I St.prp. nr. 1 (2003–2004) er det ført opp et planleggingstilskudd på 1 mill. kroner i 2006 og 10 mill. kroner i 2007, til Samisk Kunstmuseum. Det forutsettes at kunstmuseet inngår som en avdeling av De Samiske Samlinger.

utstillingsarealer, har de gjort en avtale med Sametinget, der kunst fra samlinga stilles ut i sametingsbygget⁹. Direktøren for SVD hadde dagen før dette seminaret, i det samiske nyhetsbildet (Ođđasat), imøtekommet noen av de store forventningene omkring et kunstmuseum. Der gav han uttrykk for at de ville skape noe nytt.

”Men er det noe helt nytt?” lurte møtelederen på nå. Hansens utfordring om å lage et annerledes museum (jf. det første innlegget), følges opp, og det blir spurt om hvilke visjoner SVD har for et framtidig kunstmuseum. Dette dreier spørsmålene mot forholdet mellom kunst og det kulturhistoriske: Skal man bygge videre på den eksisterende samlingen der begge disse gjenstandskategoriene er representert? Skal det være et skille? ”SDS har lenge arbeidet for en ren kunstavdeling”, sier Hege Annestad Nilsen, som er kunstner bosatt i Hammerfest og leder for SDS. SVD sine representanter er langt mer utydelige i hva de har tenkt om dette, selv om også de mener man vil være best tjent med et klart organisatorisk skille mellom en kunstavdeling hvor kunstsamlinga og museet inngår, og en kulturhistorisk avdeling. Det hersker stor enighet om at både SVD og kunstnerne kan møtes rundt ønsket om å skape noe helt nytt.

Siste innlegg på programmet er om samisk kunsthøyskole. Dette er den andre store saken som har ”rullert i systemet” i flere tiår. Også her blir striden omkring det samiske kunstbegrepet tema for diskusjon. Men her går den fra å være underliggende, til å bli eksplisitt.

Rektor ved Samisk Høyskole, Mai-Britt Utsi, skal ifølge programmet snakke om ”Strategier for utvikling av en høyere samisk kunstutdanning”, før debatten, som det er avsatt en time til. Men den kunstutdannelsen hun skisserer opp, viser seg å være vesentlig forskjellig fra den type utdanning kunstnerne på dette seminaret har innenfor de norske kunsthøgskolene og innenfor det man kan kalle en vestlig kunstutdanning.

Utsi er den andre av de tre koftekleddede i rommet. Hun introduserer seg på en ganske annen måte enn de andre to innleggerne. Det første hun sier, er at hennes foredrag er planlagt på samisk. Hun opplyser om at det ville være det mest naturlige at det var tolk og tolkeutstyr her ettersom invitasjonen var både på samisk og norsk. Resultatet blir at hun holder framlegget på norsk, mens det meste av PowerPoint-presentasjonen står på samisk.

⁹ De Samiske Samlinger og Sametinget inngikk høsten 2003 en avtale om utstilling i Sametingsbygningen av et utvalg av de vel 600 kunstverkene som tilhører museets kunstsamling. Utstillingen byttes ut i forbindelse med Sametingets plenums møter, fire ganger i året. Denne ordningen er det for øvrig ikke alle som er enige i. For eksempel så hadde Svendsen og Snarby en høylytt diskusjon etter seminaret om hvorvidt dette var riktig å gjøre.

Før selve presentasjonen, retter hun oppmerksomheten mot den tidligere Masigruppas representanter som er til stede: ”Jeg har *også* har vært ung og politisk aktiv i sameaktivisttida”. Igjen blir det sosiale fellesskapet tematisert, men nå med en ny dimensjon. Vi blir påminnet dette ”skjebnefellesskapets” kontinuitet i *samebevegelsen*¹⁰, og parallell til Eidheims ”master paradig for Sami self-understanding” (Eidheim 1992).

En høyere utdanning i samisk kunst må organiseres som et masterprogram i dáidda/duodji, står det på lysbildet hun viser fram. På et eget punkt står det ”urfolks særegne kvalitetskrav (WINHEC¹¹)”. Det er snakk om en samisk kvalitetsreform som skal ivareta egne standarder for kvalitet innenfor en urfolkskontekst. Dette blir imidlertid ikke kommentert ytterligere. De påfølgende lysbildene skisserer opp grunnelementene ved en fagplan til en kunstutdanning, slik Samisk Høyskole tenker seg det. Utsi understreker at en samisk kunstutdannelse lokalisert og tilknyttet Samisk Høyskole, ble vedtatt av Samisk Parlamentarisk råd i februar 2003 og av Samisk Ministermøte i november 2003. For å ytterligere understreke tyngden av dette, sier hun at Nordisk Ministermøte er det høyeste internasjonale organ med mandat for samiske saker.

De første reaksjonene kommer når rektoren sier at de ikke ønsker felles opptaksprøver for studenter som søker på kunsthøgskolen. De aller fleste i rommet kjenner til, eller har erfaring med, at opptaksprøver har en viktig betydning i kunstsyste­met. De andre reaksjonene kommer når rektoren sier at det må være krav til å snakke samisk for å bli tatt opp som student. ”Man kan jo ikke male uten å kunne samisk”, blir det kommentert av Persen akkurat lavt nok til å ikke avbryte Utsi.

Under presentasjonen av et forslag til samisk ”mastergradsstudium i duodji/dáidda”, begynner det for alvor å bli uro i forsamlingen. Enkelte rister på hodet, andre sender blikk til sidemannen, noen flirer oppgitt.

I rommet sitter også Maja Dunfjeld, en av lærerne på dagens hovedfagsstudium i *duodje*¹² ved Samisk Høyskole i Kautokeino. Hun er også forfatter av en av de to eksisterende

¹⁰ Hovland (1999a:10) skriver følgende om begrepet samebevegelsen:

”Hva det viser til er ikke noe klart avgrenset korporativt, men snarere et omfattende aggregat av personer, organisatoriske initiativ og hendelser som strekker seg over 40 år og vel så det og gjennom svært mange ulikartede faser”. Se også spesielt Eidheim 1971 og Stordahl 1982 og 1994.

¹¹ World Indigenous Higher Education Consortium

¹² Samisk tradisjons- og kunsthåndverk kan fungere som en foreløpig definisjon på *duodje*. Termen har imidlertid et mer omfattende innhold i det samiske språket og fungerer mer som en ”native term”. dvs. som hevdes å ikke kunne oversettes til norsk. Derfor står den i kursiv. Med hensyn til min egen språklige tilknytning anvendes den lulesamiske betegnelsen som er *duodje*, framfor den nordsamiske som er *duodji*.

doktorgradsavhandlingene som omhandler *duodje* (se Dunfjeld 2001a). Utsi er åpenbart glad for å kunne henwise til henne for å få gitt forklaring på innholdet og poengfordelingen i studieprogrammene ”master i duodji/dáidda”, som er en større og mer vitenskapelig og teoretisk kunstutdannelse enn den kortere ”erfaringsbaserte masteren”, som skal utdanne ”kulturarbeidere”.

Nå blir Utsi hyppig avbrutt av enkeltutsagn. Det er åpenbare forskjeller i syn på hva en kunstutdannelse skal være, og ikke bare innholdsmessig. Hun er tydelig opprørt over den negative tilbakemeldingen som er å ta og føle på i rommet. Innlegget til Utsi ser nå ut til å gå direkte over i debatten. Flere av deltakerne som har kommet med kommentarer, har heller ikke brydd seg med å be om å få ordet først og stemningen blir tilspisset. ”Men det er for å få tilbakemelding og engasjert SDS i dette at jeg er her,” må hun nesten rope ut.

I ordvekslingene kommer distansene til uttrykk. På den ene siden står Samisk Høyskole og Utsi med ideer meislet ut i Kautokeino med klare samepolitiske føringer. På den andre siden står kunstnerne med sine erfaringer og visjoner omkring samisk kunst og samisk kunstutdannelse. Det er også noe annet som framtrer fra ordvekslingen. Det er ikke de unge kunstnerne som avbryter og argumenterer med Utsi, men de etablerte. Meningsbrytningene foregår mellom personer som sannsynligvis sto tett sammen på barrikadene for 20 år siden i samepolitikken. Distansen er betinget av nærheten i dette ”skjebnefellesskapet”, men samtidig framtrer den på ulike måter.

”Det er mye å tak i her, altfor mye!”, griper møtelederen inn med, ”debatten får vente til hun er ferdig!” Noen utbryter: ”Hva er en kulturarbeider?” Debatten lar ikke vente på seg. Morten Johan Svendsen som over en treårsperiode fram til 2001 var ansatt i SVD under prosjektet ”samisk kunst”, sier om fagplanen: ”Dette er noe helt annet enn en kunstutdanning. SDS har jo gitt inntrykk av at de ønsker noe helt annet”. Utsi uttrykker seg skarpt tilbake, ”dette er jeg helt uenig i”. Hun presiserer at SDS ikke har respondert på henvendelser, og med hvilken rett kunne han uttale seg? Svendsen er en av de svært få deltakerne her som ikke er same.

Umiddelbart etter reiser Synnøve Persen seg med et papir i hånden. Hun gjør som forrige gang og stiller seg opp. ”Jeg har ikke blitt særlig klokere etter dette”, opplyser hun og presiserer at hun har vært skeptisk til dette hele tiden. ”Poenger og grader ser greit ut, men det er ikke noe faglig i denne kunstutdanningen”, og hva har dette med en kunstutdanning å

gjøre? ”Man kan ikke bygge dáiddabegrepet på duodjibegrepet.” Hun fortsetter med kritikk av innholdet i planen og mener at det kunstfaglige nivået ligger på videregående skoles nivå, og at dette kan ikke kalles kunstutdanning. Språkkriteriet, som hun allerede har markert seg uenig i, mener hun ” skaper skille, fordi mange samiske billedkunstnere ikke kan samisk”. Påstanden er underbygd av at kanskje halvparten av deltakerne på seminaret ikke er samisktalende.

”Jeg har ikke kommet hit for å snakke om innholdet i en kunstutdanning,” svarer Utsi etter denne relativt kraftige kritikken. Hun mener ingen her i landet kommer til å finansiere enda en ordinær norskspråklig kunstutdanning, og i hvert fall ikke i Finnmark: ”Ikke sjangs, det kan vi bare drømme om!”. Hun mener at vi derimot må tenke strategisk. ”Strategi trenger innhold!” avbryter Persen. Situasjonen blir tilspisset. ”Dette er åpenbart dårlig gjort, jeg kom ikke hit for å snakke om innholdet,” sier Utsi.

”Det er tydelige kulturforskjeller her,” griper møtelederen inn med for å roe situasjonen. Men fra forsamlingen er det noen som spør: ”Hvor er kunstnerne i dette?” Det oppstår små diskusjoner rundt dette som går i flere retninger. Den ene diskusjonen dreier seg om gradssystem og kompetanse, og hvordan eller hvorvidt man som kunstner skal forholde seg til utdanningsgrader og forskningskompetanse. En annen diskusjon går i retning av hva Samisk Høyskole står for. Utsi blir oppfordret til å skape noe eget med denne kunstutdannelsen og gå vekk fra ”vestens feiltrinn”. Det blir snakket om at Samisk Høyskole er teoretisk fastlåst, om samisk språktyranni og språkløs akademisering av *duodje*. Og det oppstår en viss enighet om at språket tross alt er en viktig del av en samisk opplæringsinstitusjon.

Nær slutten av seminaret tar Svendsen ordet igjen. Han er opptatt av kunstens kontekster og mer enn antyder overfor forsamlingen hvem som definerer: ”Dere maler bildene og vi lager kunsten,” sier han. Han fortsetter med at en komplett historie må inneholde stor kunst, og kanonisering av denne, og at dette er sentrale ingredienser i enhver nasjonsbygging og identitet. Temaet blir imidlertid ikke diskutert videre før møtelederen avrunder debatten. ”Dette handler om definisjonsmakt,” sier han, og fortsetter med at vi nå ser hva SVD tenker, og at Samisk Høyskole har sine begrep, men at vi til tross for kulturforskjellene snakker om det samiske: ”hvor det fortsatt må være en kamp med ekstra stort press - vi skal fortsette kampen, men ikke her og nå”. Spørsmålet, sier han helt til slutt, er: ”Hva står på spill?”. Med spørsmålet fortsatt hengende i luften blir seminaret avsluttet.

2. Sentrale premisser

Samtidig som det som hendte på seminaret i Karasjok i september 2004, var et unikt forløp der og da, var seminarets ulike diskusjoner, temaer, symboler og hendelser betinget av og til dels uttrykk for andre sammenhenger som ligger utenfor lokalene i De Samiske Samlinger den dagen. Seminaret representerte en unik historisk sammensetning av nye vilkår og gamle premisser, politiske prosjekter, prosesser og diskurser. Som Stordahl uttrykker det, setter vi oss som mål å forstå folks selvpresentasjon, dilemmaer og frustrasjoner i forhold til selvopplevelse og selvforståelse i samiske lokalsamfunn i dag, ”oppdager vi hvordan folks livssituasjoner betinges av de overlokale historiske, sosiale og kulturelle prosesser” (Stordahl 1994:263). Det samme, skulle jeg mene, kan tilføyes samisk kunstverden som på linje med et lokalsamfunn representerer et slags ”imagined community” (jf. Anderson 1991). For å få en forståelse av hva som skjedde under seminaret i Karasjok, hva som ”egentlig” står på spill, retter jeg blikket mot kontekstene som ble formulert.

Samebevegelse og ny samisk selvfølelse

Som et utgangspunkt kan vi aller først rette blikket mot den konkrete rammen for seminaret, 25-årsmarkeringen av Samiske Kunstneres Forbund. Masigruppas midlertidige sammenkomst over 25 år etter oppløsningen bærer med seg mening og konnotasjon til en felles samepolitisk mobilisering som har pågått siden femtitallet. En typisk tematisering av hva som foregikk rundt Masigruppas virksomhet er å lese i utstillingsbrosjyren til den permanente utstillingen *Sápmi – en nasjon blir til* ved etnografisk museum i Tromsø:

Den samepolitiske utviklingen utover 1970- og 1980-tallet var på mange måter en vårløsning. Ikke minst fikk den mange kunstneriske uttrykk. Unge samer ville ha tilbake alt det de hadde mistet. Gamle kulturtrekk som for eks. stedsnavn og kofter ble gjenfunnet og nye kulturtrekk ble oppfunnet. Det var en politisk og kulturell oppblomstring uten sidestykke i samisk historie.

(*Sápmi – en nasjon blir til*, 2000:28)

”Vårløsning”, ”oppvåkning”, ”gjenfunnet kultur” og ”oppblomstring uten sidestykke”. Dette er sentrale ingredienser i den samiske historien som skrives i dag. I disse ligger det en

fortelling om en kulturelt og politisk fragmentert samisk befolkning, karakterisert som undertrykt av majoriteten og manglende en kollektiv etnisk idé som, under ledelsen av en liten kulturpolitisk elite, begynner byggingen og organiseringen av en nasjonalt samlende etnopolitisk bevegelse som har blitt kalt ”samebevegelsen” (jf. Eidheim 1971). Fenomenet, begrepet og sammenhengen ”samebevegelse”, er av de mest, om ikke det mest utforskede og omtalte momentet ved nyere samisk historie. Bakgrunnen for det kan være at det med samebevegelsen ble skapt og operasjonalisert en svært omfattende, eller totaliserende kunnskap om ”det samiske”. Gjennom å studere disse prosessene kan en få kjennskap til en rekke andre fenomener og hendelser. Med hensyn til oppgavens omfang nøyer jeg meg med å trekke fram kun noen få sentrale trekk ved samebevegelsen som har direkte relevans for å forstå prosesser i dagens samiske kunstverden. For ytterligere lesning viser jeg særlig til Harald Eidheim (1971 og 1992), Vigdis Stordahl (1982 og 1994) og Arild Hovland (1996 og 1999). Med relevans til Masigruppas framvekst og aktivitet viser jeg til Hanna Hansen (2004).

Ifølge Eidheim snakker vi om to ulike inkorporeringsprosesser som tok fart med Samebevegelsen. På den ene siden en nasjonal integrering som følge av en omfattende assimileringpolitikk og på den andre siden en etnisk inkorporering som samebevegelsen forsøkte å skape. Prosessen tok form som en rekodifisering av samisk historie, kultur og ”karakter”. Det måtte etableres idiomer som kunne både avstigmatisere ”samiskhet” og overkomme de interne kulturelle og sosiale forskjellene. På den andre siden gjaldt det å ha en selvforståelse som likeverdig i forhold til andre folk, særlig majoriteten og etter hvert også andre *urfolk*. Disse prosessene kan karakteriseres med begrepsparet *komplementarisering* og *dikotomisering* (jf. Eidheim 1971) implementert i et ”masterparadigm for Sami self-understanding” (Eidheim 1992), som et sett felles definisjoner, felles retningslinjer og forståelse som muliggjør kommunikasjon på tvers av ulikheter, men innenfor det samme meningsfellesskapet.

Det er vanlig å beskrive utviklingen av denne diskursen om samiskhet, som Stordahl kaller ”en sterk og mangfoldig offentlig diskurs om identitetshåndtering” (Stordahl 1994:136), i tre faser fra etterkrigstiden til i dag (se også Hovland 1999a og Eidheim 1992). Den første fasen tar utgangspunkt i femtiårene, da ”et knippe enkeltpersoner” fanget opp nye og mer liberale trekk ved forholdet mellom majoritetsbefolkningen og samene i Norge (Eidheim 1971:79). Spørsmålet i denne første fasen, sier Stordahl, ”var **om** det var mulig å være same i den ”nye

tid” ” (1994:137). Den andre fasen tok form som en mer kreativ prosess. Det ble klart at det var mulig å bære en identitet som ”same”, og samtidig være deltakere i et samisk fellesskap. Om det var mulig å være same, gikk over til *hvem* som ”egentlig” er same, historisk, genetisk og kulturelt. Det er vanlig å betegne dette som en ”oppvåkning”, en revurdering av det samiske selvbildet og en konstruksjon av nye kontekster som virker samlende for det nye fellesskapet. Konstruksjonen av det nye fellesskapet gjennom symboler og idiomer foregikk i komplekse prosesser, fra daglige handlinger i lokalsamfunn, til politiske hendelser som involverte både samer, og folk fra mange andre nasjoner. I denne prosessen fikk kunst en selvsagt plass med dets egenskap å visualisere og distribuere felles emblemer og symboler. Man kan si at diskursen om samisk kunst i det samiske samfunnet endret seg, på samme måte som diskursen om samiskhet, fra å være ”de andres” betraktninger av samene og samisk kunst, til å bli en diskurs forvaltet av samene selv.

I den tredje, og foreløpig siste fase i diskursen om ”samiskhet” har den etniske grensen blitt nedtonet. Spørsmålet er nå ”hvordan være same” og ”hvordan være same og på samme tid deltaker i den moderne verden” (jf. Stordahl 1994). Fasen ble innledet med tapet av kampen om Alta-Kautokeino-vassdraget. Stordahl skriver om dette at ”det var ikke bare kampen om elva den samepolitiske bevegelsen tapte, den tapte også det grepet den hadde hatt på den samiske samfunnsdebatten” (Stordahl 1994:146). Endringene skjedde på grunnlag av en svekket felles og samlende ideologi som samebevegelsen representerte. Med det fulgte også at lokal differensiering og endrede maktforhold ble tydeligere. Endringen hadde konsekvenser både for mulighetene til å lykkes som kunstner og for artikuleringen av samisk selvforståelse. Det var for eksempel ikke like selvfølgelig eller aktuelt å vie tiden og ressursene til kampen om ”det samiske”.

Men samtidig var en rekke ontologiske og ideologiske referanser allerede innvevd i de sosiale og politiske uttrykksformene som lå til det språklige symbolet *samisk kunst*. På seminaret kunne vi observere at bruken av termer som *Sápmi*, *Samisk kultur* og *urfolk* fungerte som underliggende felles referanser. For eksempel er uttrykket ”det samiske samfunnet” ikke lenger så vesentlig som retorisk påstand og et verbalt diskursivt hjelpemiddel, men mer og mer en selvsagt og manifest realitet med stadig videre nedslag og potensial. Store deler av kunnskapsgrunnlaget som masterparadigmet hviler på, som samenes egne historie, majoritet/minoritetsforholdet, ”vi var her først”, ”vi er et folk”, ”Sápmi er vår kulturelle arv” og så videre, ble videreført. Denne kunnskapen er i dag ikke bare vanlig kunnskap, akseptert som korrekt og autentisk, ”it has not only been *collectivized*, if one may

use such an expression, it functions now more and more as *conventionalized knowledge* as non-problematized and taken for granted terms for thought and deed in the Sami life-world”, skriver Eidheim tidlig på 90-tallet (1992:26). Selvforståelsen innebærer altså spesielle måter å snakke om, bruke og forstå samisk historie, språk, folklore og levemåter på som tegn på etnisk fellesskap. Disse aspektene ble integrert i vokabularet og i et symbolsk språk ” which made it possible to speak of Sami distinctiveness and self-understanding *internally*, and about the same relationships *externally* in intercultural space” (ibid:24).

De unge kunstnerne som utover 90-tallet meldte seg inn i SDS, bar med seg både slike manifeste og andre og nye ideer om hvordan man kunne kombinere rollen som kunstner og same. Dette var uttrykk for et generasjonsskifte som foregikk i hele den samiske verdenen utover 90-tallet. Flere av disse kom fra de delene av den samiske befolkningen som hadde vært mest utsatt for stigmatisering og assimilering, som i Kåfjord (se f.eks. Hovland 1996a). De hadde som nevnt tidligere begrenset tilgang til diskursen om samiskhet, men begynte nå å se konturene av en ny epoke. Selv om de hadde en smal samisk kulturell kompetanse, og delvis derfor var lavest rangert innenfor det tradisjonsbaserte statushierarkiet, som Hovland så treffende betegner ”fornorsket-sjøsamer-fra-kysten-som-forsøker-å-bli-same-når-man-egentlig-er-norsk” (ibid:78), identifiserte de seg med samebevegelsen. Dermed begynte også *forhandlingene* om hvilket innhold ”det samiske” skulle ha, å tilspisse seg og ”the discourse reflecting the invention of Sami self-understanding is now more and more characterized by new questions and new themes” (Eidheim 1992:25). Diskursen om hvem som er same og hvordan man er det, dreier seg i så måte om maktdiskurs over spørsmål som angår retten til å autorisere hva som er forenelig med den moderne samiske identitet, den nasjonale identiteten, som Samebevegelsen har vært pådriver for i løpet av de tre, fire siste tiår (Jf. Stordahl 1994). I lys av dette er ikke ”kampen” som Geir Tore Holm referer til på slutten av seminaret, nødvendigvis kampen om rettigheter og likeverd ovenfor majoriteten, men tematisering av interne forhandlinger.

Ifølge Hansen har samisk kunst, eller ”kunstbevegelsen” vokst fram parallelt med samebevegelsens utvikling (2004). Dagens samiske kunstpolitikk og de samiske kunstinstitusjonene er på mange måter konkrete resultater av det omfattende samepolitiske arbeidet over de siste 20-25 årene. Mye tyder på at vi kan snakke om en ”arv” fra samebevegelsen, der tematisering omkring etnisitet, utentisitet, minoritets- og urfolksaspekter,

samt rettigheter bringes inn i samtidige diskurser. Dette viste seg blant annet gjennom seminardeltakernes vilje og evne til å samle seg rundt det de hadde til felles, ”det samiske”. Hver og en var i besittelse av den idé at de var deltakere i et samisk historisk og kulturelt fellesskap. Gjennom fellesskapet kunne de dele ambisjoner og ønsker om å realisere kunstens og de samiske kunstinstitusjonenes rolle i forhold til ”det samiske”.

Det samiske kunstnerfellesskapet har blitt en manifest, eller selvfølgelig del av det samiske samfunnet samtidig med en stadig større diversitet i kunstneriske uttrykksformer og et mangfold av måter å være same på. Spørsmålet som preger dagens samiske kunstverden, er ”hvordan være same og kunstner i en (sen)moderne verden”, eller som jeg har ofte hørt blant aktørene selv: ”hvordan samisk kunst”. Seminaret var i lys av dette en arena for meningsutveksling og debatt, hvor ikke bare samtidskunstspesifikke spørsmål ble tatt opp, men også spørsmål rundt hvordan ”samiskhet” overhodet skal håndteres innenfor et voksende samisk selvstyre.

Samisk kunstverden

Begrepet *kunstverden* eller *art worlds* (Becker 1982) kan brukes, og blir brukt, på ulike måter. Det vanligste innenfor både forskning og dagligtale er å forstå en kunstverden som et avgrenset felt for produksjon, distribusjon og formidling av kunst. Avgrensninger kan gjøres på flere nivå. En måte å avgrense på er i forhold til en kunstnerisk uttrykksform som billedkunst, kunsthåndverk, litteratur, musikk og teater. I dette perspektivet kan man gå så langt som å si at for eksempel strikking utgjør en egen kunstverden (jf. Becker 1991). En annen måte å bruke begrepet *kunstverden* på, er som en praksis, knyttet til kulturelle, sosiale, strukturelle eller geografiske faktorer. Her kan man for eksempel snakke om en norsk kunstverden, en internasjonal kunstverden, vestlig(e) kunstverden(er), inuittisk eller aboriginsk kunstverden, og så videre (se f.eks. Marcus og Myers 1995). Slik jeg forstår samisk kunstverden, omfatter den en delvis stedlig, diskursivt, sosialt og kulturelt avgrenset praksis knyttet til billedkunst. Som en sosial praksis består samisk kunstverden av en rekke aktører, først og fremst de samiske kunstnerne. Vi snakker også om en rekke andre posisjoner som de samiske kunstinstitusjonene, de politiske aktørene (som Sametinget og norske myndigheter), museer og gallerier med sine kuratorer og besøkende både internasjonalt, nasjonalt og lokalt.

Stedfesting og grenseetablering mellom steder er fundamentale hjelpemidler til å skape orden og forutsigbarhet i mellommenneskelige relasjoner (jf. Thuen 2003). Derfor framstår stedlig tilhørighet ofte som essensielle forståelsesrammer av ens egen og andres sosiale identiteter. ”Hvem og hva man er, i samisk sammenheng svært er nøye knyttet sammen med *hvor* man er,” skriver Hovland (1999a:57). Dette gjelder også de samiske kunstnerne. Men kan vi lokalisere samisk kunstverden? Samisk kunstverden er, som begrepet antyder, forankret i en mer eller mindre lokal kontekst: ”Det samiske”. Dette innebærer ikke nødvendigvis en geografisk avgrensning i forhold til steder der det befinner seg flest samiske kunstnere, eller der det oftest arrangeres ”samiske kunstutstillinger”. Med lokal kontekst mener jeg at ”det samiske” bærer i seg en lokalisering i form av kulturelle, sosiale og geografiske avgrensninger. Enten de samiske kunstnerne er bosatt i Karasjok, Tromsø, Kåfjord, Oslo og så videre, eller ”kommer fra”, er de tilknyttet eller føler tilhørighet til spesifikke, konkrete steder i *Sápmi*. Tett knyttet til dette, foregår det også begrepsfesting og symbolsk kontrollvirksomhet som gjelder *hele* folkegrupper og til og med kulturer. Referanserammene er ofte store og omfatter både sosiale og geografiske forhold som henger nøye sammen. *Sápmi* fungerer som en symbolsk referanse hvor ”det samiske folket” har tilhørighet til eller hvor ”samiske kultur” utøves. Kort sagt, det eksisterer utbredte forestillinger om essensielle, dyptgående, slektslignende og primære relasjoner mellom samisk kunstverden og *Sápmi*. Sentralt i en kunstverden, slik jeg ser det, er derfor nødvendige bånd til *kultur* som ”lived experience” (Williams 1981). Kunst i det samiske samfunnet refererer til ”shared meaning” i dette samfunnet, og ikke nødvendigvis til en overlokal, nasjonal eller internasjonal kunstinstitusjon (Hall 1997:2 i Barker 2002:37). Dermed blir det også klart at avgrensninger mot andre diskurser og sosiale felt vil kunne variere etter *hvilke* diskurser og felter som til enhver tid omgir eller virker overlappende på den samiske kunstverdenen. Hvordan går man så fram for å beskrive slike abstrakte sosiale systemer?

Et symbolsk fellesskap

For Raymond Williams (1981) er kulturanalyse det å utforske og analysere ”the recorded culture of a given time and place in order to reconstitute its ‘structure of feeling’, or shared values and outlooks” (Barker 2000:40). Kunnskap om kultur handler for Williams, ikke om å skaffe seg et sant og objektivt bilde av en verden, men å lære hvordan man forstår og er en del

av denne. Dette synspunktet ligger godt forankret i Wittgensteins råd om å søke *bruk*, heller enn leksikalsk mening. Den verden man som deltaker forsøker å forstå, er imidlertid under kontinuerlig forandring, og vil være ubegripelig om ikke kunnskap kan manipuleres og anvendes situasjonelt. Vi produserer derfor ulike beskrivelser av verden, ”and use those which seem best suited to our purposes” (ibid:93).

Om man skal peke på særskilte trekk ved bruk av kunnskap i samisk kunstverden som skiller det samiske kunstnerfellesskapet fra andre yrker og praksiser, er kunst et selvsagt utgangspunkt. De samiske kunstnerne har et yrke og en livsstil som handler om å kommuniserer sine følelser, tanker, refleksjoner og ideer til omverdenen gjennom sin kunstneriske praksis. Svært forenklet kan man si at dette utgjør det basale grunnlaget i samisk kunstverden: rundt 70 samiske kunstnere som lager kunst. Ser man på hver av disse kunstnerne, deres praksis, uttrykk, tematisering, bakgrunn, samiske tilhørighet og så videre, blir det klart at dette handler om et mangfold. Men hvordan kan man avgrense et mangfold? Jo mer individfokus man har, desto vanskeligere blir det å forstå hvordan dette overhodet skal kunne forstås som *en* verden, og enda mindre hva dette har å gjøre med en distinkt samisk kunstverden.

Et nyttig perspektiv i denne sammenheng er Anthony Cohens begrep om ”community” (jf. Cohen 1985). Som et ”community” representerer samisk kunstverden en sammenheng hvor bruk av symboler eller kunnskap tar en spesifikk form. Vi snakker med andre ord om et symbolsk fellesskap. Men fordi fellesskapet er symbolsk konstituert, deler ikke nødvendigvis deltakerne innholdet i symbolene, det vil si de trenger ikke å legge det samme i ideene om hva for eksempel ”samisk kunst” eller ”samisk kunstner” er og skal dreie seg om. Det er ikke så vanskelig å finne ut *hvilke* symboler som tas i bruk. Det har lenge vært kjent at fellesskap er sentrale produsenter og ”oppbevaringssteder” for symboler (jf. Cohen 1985). Mindre opplagt er forståelsen av hvilken mening symbolene gies av folk, ettersom de symbolske dimensjonene ved fellesskapet eksisterer, ikke som følge av et slags ”consensus of sentiment” (ibid), men som verktøy (jf. ”use”) for folk å tenke med: “The symbols of community are mental constructs: they provide people with the means to make meaning. In doing so, they also provide them with the means to express the particular meanings which the community gives to them” (ibid). Det Cohen sikter til, henger sammen med det kjente perspektivet som Geertz låner fra Weber: ”[M]an is an animal suspended in webs of significance he himself has spun” (Geertz 1973:5). I prinsippene som ligger til grunn for disse observasjonene, er *kultur*,

eller ”webs of significance”, sosialt konstruert, eller retttere sagt en kontinuerlig prosess som er skapt, og som skapes gjennom sosial interaksjon (Cohen 1985). I dette perspektivet er samisk kunstverden situasjonelt betinget. Den enkelte deltaker forholder seg til symboler som sirkulerer i fellesskapet ulikt, og gir dem mening i situasjoner der de kan gjøres relevant som fortolkningsramme. Samisk kunstverden kan følgelig ses som et kommunikativt fellesskap, der visse normer og verdier eller ”webs of significance”, virker inn på og muliggjør valg og handlinger i det sosiale liv. Hva som sies og gjøres, henger med andre ord sammen med hvem som snakker, hvor og når det snakkes, hvordan og hvorfor.

Ettersom dette fellesskapet ikke har noen konkret lokal base eller forankring, annet enn *Sápmi* som en løselig diskursiv størrelse, er også grensene for samisk kunstverden som et ”community” uklare, og til tider uhåndgripelige. Ifølge Cohen trenger ikke et fellesskap å tematiseres i forhold til lokalitet: ”not all boundaries, and not *all* the components of *any* boundary, are so objectively apparent. They may be thought of, rather, as existing in the minds of their beholders” (ibid:12). Et samisk kunstnerfellesskap må nødvendigvis bestå av tenkte grenser. Det er kanskje ikke mulig å finne definisjoner på for eksempel *same* og *Sápmi* som alle, eller flertallet av deltakerne i samisk kunstverden vil føle seg vel med. ”Går man for langt i å konkretisere det samlende symbol, støter man bort flere jo klarere dette gjøres”, peker Hovland på i analysen av stiftelsesmøte for den samiske ungdomsorganisasjonen ”Davvi Nuorra” (Hovland 1996:126). Språkkriterium i forhold til en framtidig utdanning av samiske kunstnere, er et slikt tema. Går man for langt i å konkretisere samisk språk som kriterium i utdanning av samisk kunstnere i et fellesskap der svært mange ikke er samisktalende, står fellesskapet i fare for å bli for trangt for den enkelte. På seminaret fikk vi innblikk i hvilke motsetninger og motsigelser som kan oppstå i kommunikasjonen, når slike symbolske størrelser blir implisitte, eller motsatt, for ubrodert og konkretisert. Vi kan også legge merke til at det på seminaret var en viss motvilje mot å definere samlende begreper som ”samisk kunstner” eller ”samisk kunst”. Bakgrunnen kan være at samlende symboler er effektive nettopp fordi de er upresise:

Thought obviously not countless, part of their meaning is 'subjective'. They are, therefore, ideal media through which people can speak a 'common' language, behave in apparently similar ways, participate in the 'same' rituals...and so forth, without subordinating themselves to a tyranny of orthodoxy. (Cohen 1985:21)

Til tross for den svært ulike bakgrunnen, alderen og herkomsten blant deltakerne i samisk kunstverden, er det altså fullt mulig å samle seg rundt visse symboler og være enig om at man hadde noe felles, *uten* at det nødvendigvis gikk utover den enkeltes kunstneriske integritet og individualitet. Det eksistererte en bevissthet om at de var deltakere i et samisk kunstnerfellesskap og om ikke annet med en løselig idé om hvor grensene for dette fellesskapet går. Selv om deltakerne på seminaret måtte ta stilling til og debatterte samiske spørsmål, er det ikke å forvente at de tematiserer og orienterer seg etter disse samlende symbolene hele tiden. Identitet er et refleksivt arbeid (jf. Giddens 1991), de kan i prinsippet tre inn og ut av diskursen om samisk kunst når de selv vil.

Diskurs

På bakgrunn av det ovenstående kan man si at samisk kunstverden er diskursivt konstituert. En diskurs, slik jeg bruker den her, representerer ganske enkelt et kommunikativt fellesskap hvor visse ideer forvaltes, og hvor det er visse regler for hvordan ideene skal forvaltes, og hvordan de skal kommuniseres. Noe stilisert kan vi si at en diskurs i så måte representere en tematisk avgrensning. Et sentralt tema i konstitueringen av en *distinkt* samisk kunstverden, er diskursen om *samiskhet*, som vi har allerede har vært inne på, en diskurs om hvem som er same, og hvordan man kan være same i den moderne verden (jf. Stordahl 1994).

Problemstillingen for denne oppgaven kan da spesifiseres til å gjelde den kulturelle pregingens vilkår og følger for samiske kunstnere og samisk kunstverden. Kultur er ikke bare en løselig tilgang til handlingsalternativer eller rekvisita i ens personlige utforming av identitet. Samisk kultur går dypere, den griper om seg i bevisstheten og blir naturlig og noe uproblematisk. Gjennom den enkeltes og fellesskapets fotfeste i samisk kultur får deltakere i samisk kunstverden ”filter” til å betrakte seg selv og omverdenen igjennom.

For å gi et bilde på samisk kunstverden ut fra disse perspektivene kan vi se på den som en ”transformator” – ved at den tar opp og omformer elementer fra omkringliggende diskurser. Hall kaller dette konseptet *artikulasjon*:

The so so-called 'unity' of a discourse is really the articulation of different, distinct elements which can be rearticulated in different ways because they have no necessary 'belongingness'.

The 'unity' which matters is linkage between the articulated discourse and the social force with which it can under certain historical conditions, but need not necessarily, be connected.

(Grossberg 1996:141)

Prinsippet om artikulasjon er anti-essensialistisk (se også kapittel 8). Det innebærer at diskurs er en midlertidig stabilisering av mening rundt visse objekter eller temaer. Vi kan videre forestille oss at "transformasjon" av kunnskap som kommer inn i en samisk kunstverden, skjer gjennom forhandlinger. Mens den samiske kunstverdenen tar opp i seg disse ulike temaene, er det konstante forhandlinger om hvor grensene skal gå. Samisk kunstverden er med andre ord konstituert av midlertidige meningsdomener der avgrensninger i forhold til kunst, kunstnere og andre samfunnsområder blir til gjennom forhandlinger. De hardeste forhandlingene foregår i gråsonene, der hvor andre sammenfunnsområder overlapper samisk kunstverden. Det sentrale for meg er hvordan forhandlingene i samisk kunstverden kretser rundt, tar opp i seg og omformer ulike konsepter og ideer knyttet til kunst, som *same*, *urfolk*, *duodje*, samisk kunst og *vi/dem*, og hvordan disse blir artikulert og omformet i relasjon til andre diskurser som blir ført i samisk kunstverden.

3. Metodologiske betraktninger

Samisk forskning og situering

En del forskere har allerede pekt på at "samisk kunst" er en særskilt praksis i utforming av samisk kultur. For ti år siden skrev for eksempel Vigdis Stordahl, ut fra en antropologisk synsvinkel, at de samiske kunstnerne klarte det som de etnopolitiske organisasjonene ikke helt har evnet: "På den ene siden å skape et uttrykk som kan stå for og samle det samiske som en nasjon utad overfor omverdenen." Samtidig mener Stordahl at de klarte å skape "et samisk kunstnerisk uttrykk som samer kjenner seg igjen innenfor, fordi de har fanget opp 'samiskhetens' foranderlighet" (Stordahl 1994:165). Stordahls avhandling handler ikke om kunstnere spesielt. Derimot stiller hun spørsmålet: Hva betyr det å være same og deltaker i den moderne verden? Til "Tromsøflaket" (Avis for universitet i Tromsø Nr. 7, 18. april 1996) sier hun:

Nå diskuterer vi ikke om vi er samer, men hvordan vi er samer. Samiske akademikere arbeider i skoler, radio, tv og sameting. Vi er i ferd med å bygge opp et samisk sjølstyre. Debatten handler om hvordan man skal organisere relasjonen mellom det norske og det samiske samfunn.

Å forske på samiske spørsmål oppfordrer til refleksjon omkring hvem man selv er i dette. Stordahl har derfor måttet vie plass til sin egen situering i forhold til forskningsemnet og hjemstedet Karasjok, blant annet reflekterer hun over det å være innenfor og utenfor, om hvordan self/other-distinksjonen i seg selv bærer i seg maktaspekter knyttet til det å definere hva som er kunnskap (jf. Stordahl 1994). Hun mener at det er både metodisk og praktisk mulig å forene og veksle mellom de to rollene som medlem av en kultur og et lokalsamfunn og som analytiker eller antropolog (ibid). Ikke bare er det mulig, mener hun, dette er også en fordel som "vanlige" antropologer ikke har. Hennes kulturelle tilhørighet til Karasjok gav uten tvil en eksklusiv tilgang til feltet. Men likevel, å forske "hjemme" fører med seg forventninger om å hva slags kunnskap man skal bringe fram: "Forventninger om at du skal komme med ny "sannhet", er en "double bind"-situasjon fordi du som fagmenneske vet at de faglige resultatene ikke nødvendigvis samsvarer med de folkelige sannheter og forventninger" (ibid:20). At grensegangene mellom politisk engasjement og forskning er vanskelige, virker

på meg som en uunngåelig problematikk i samisk sammenheng. Hovland hevder at samrøret mellom politikk, identitetsarbeid og forskning er svært vanlig i samiske sammenhenger (Hovland 1999). Studier og samisk studentliv er ikke bare viktig i utforming av samisk tilhørighet blant samisk ungdom, mener han, ”samlet sett utgjør denne konstellasjonen av kunnskapstilegnelse og sosialt fellesskap en kraftig og overbevisende utfordring til å oppdage og ta konsekvensene av sin samiske tilhørighet” (ibid:170).

Hvor ”nær” eller ”distansert” man er, eller om man er ”insider” eller ”outsider”, angår all forskning. For meg har dette relevans fordi jeg selv er delvis situert – etnisk, faglig, kulturelt, sosialt – i den samme virkelighet som jeg skal beskrive. For eksempel har min oppvekst og mine møter med ”det samiske” vært sterkt preget av familiære relasjoner. Det å bli ”named” som sønn av min far, søskenbarn til, i slekt med eller som ”Tysfjæring” - ”Divtasvuonas”, har ofte vært den eneste informasjonen som har vært nødvendig for å bli tilskrevet en sosial status, og dermed plassert i et eksklusivt sosialt rom. Min egen kunst/kunsthåndverkspraksis situerer meg også. Som utdannet i *duodje* ved Samernas Utbildningscentrum i Jokkmokk, en viktig symbolsk institusjon i *Sápmi*, blir jeg tilskrevet en form for samisk kulturell kapital. Samene (fordi det bare er samer som har tilgang til denne utdanningen) som går ut derfra, har alle denne spesielle kapitalen. De vet hva de kan, og de vet at de bærer på en tradisjon, en arv. Man mestrer på en måte noe av det mest autentiske samiske, *duodje*. Dermed tematiseres forpliktelsen, kanskje ikke som et abstrakt ansvar for å bidra til samisk samfunnsutvikling, men overfor tradisjonen. Som duodjeutøver kan man situere seg selv som tradisjonsbærer. Men *duodje* er ikke hva det engang var. Tradisjon og autenticitet er ikke lengre like selvsagt og forpliktende i duodjeutøvelsen. Kunsthåndverkspraksisen har for meg handlet om å lage smykker, ikke tradisjonelle gjenstander, mer om brudd, enn tradisjon. Med smykkeverksted i Trondheim og hjemmeside kalt ”samisk smykkekunst”, har jeg vært situert både *i* og *utenfor*. *I* kunnskapen, den personlige forpliktelsen og tilhørigheten. *Utenfor* de viktigste sosiale rom for denne aktiviteten lengre nord.

Det er problemer med begge situeringene. Når kunnskapsutvikling blir for nær eller kanskje mer eller mindre sammenfaller med ”hjemme”, kan sterke lojalitetsbånd til ”sitt eget folk”, og personlige spørsmål bli svært så påtrengende. Her står den kritiske dimensjonen på spill. Står man derimot på utsiden, ”borte”, mister man kanskje synet av det man opplever som essensielt, ”den samiske ånden”. Her er den empatiske situeringen på tapende grunn. For meg

handler det om å ivareta en ”hermeneutisk selvrefleksjon” (se f.eks. Kjørup 1996), som har stått sentralt innenfor den etnografiske tilnærmingen til cultural studies (Barker 2000). I den tilnærmingen forsøker jeg å kombinere en empatisk forståelse og en kritisk distanse.

Spørsmål om nærhet og distanse er koblet til en mer overordnet diskusjon om nytte. Det eksisterer uttalte og mindre uttalte mål for hvordan kunnskap skal kunne være nyttig, både i samisk kunstverden og i samisk forskningsverden. Forventningene formuleres blant annet i Sametingets utredning om samisk forskning (1996), der det anføres at målsetningen for den samiske forskningen er at den skal være anvendbar for det samiske samfunnet: ”Formålet med samisk forskning må være å framskaffe kunnskap som kan bidra til å styrke, bevare og utvikle det samiske samfunnet” (Utvalget for å utrede samisk forskningsplan 1996:21). Norges Forskningsråd mener at det er naturlig at Sametinget er opptatt av den nytten samisk forskning bør ha for det samiske samfunnet, ”ettersom samer, som andre folkeslag vil – og har rett til å – bruke forskning i oppbyggingen av sitt samfunn og til å styrke og videreutvikle sin kultur” (Norsk Forskningsråds utredning om samisk forskning i 1998:12). Norges Forskningsråd peker imidlertid på behovet for en kritisk dimensjon og peker på at den samiske forskningen må inkludere grunnforskning på samiske emner uten noe umiddelbart nytteperspektiv. Uten den kritiske dimensjonen ”kan nytte stå i fare for å forsvinne hvis man utelukkende satser på forskning som entydig skal tjene bestemte formål for bestemte grupper” (ibid).

Hvilken relevans har så denne diskusjonen for en masteroppgave om ”samisk kunst”, skrevet ved Høgskolen i Telemark? Vi kan tenke oss to konsekvenser (jf. over) av *ikke* å skrive studentoppgave ved Universitetet i Tromsø. For det første står man utenfor det sosiale fellesskapet rundt produksjon av ny kunnskap i samisk sammenheng, og man kommer i fare ikke å bli ”rede” til å ”oppdage”, eller ta konsekvensen av sin samiske tilhørighet. På den andre siden slipper man kanskje de sosialt betingede forventinger om at det man gjør, helst skal kunne ha en konkret nytteverdi for en positiv samisk samfunnsutvikling?

Hovedfagsoppgaver og masteroppgaver har vist seg å ha, og vil uten tvil fortsatt ha, potensial til å kunne være ”nyttige” gjennom tematisering, utvikling og problematisering av kunnskap i det samiske samfunnet. Kanskje har også denne oppgaven en viss ”nytte” for de menneskene jeg skriver om, og for de som leser den. Men intensjonen min er ikke å bidra til den konkrete

nytt. Jeg formulerer ikke ”løsninger” på problemstillinger som formuleres av aktørene i samisk kunstverden, som hva ”samisk kunst” egentlig ”er”, ”hvem” som egentlig er ”samisk kunstner” eller ”hvordan” man best kan være same og kunstner i en moderne verden.

Forhåpentlig kan denne oppgaven bidra til refleksjon og erkjennelse i den videre bevegelsen i diskursen om samisk kunst. Uansett vil den kunnskapen jeg tematiserer eller produserer inngå i kontekster der den blir lest forskjellig.

En mer abstrakt bakgrunn for problematisering av nytte er knyttet til selve begrepet ”samisk forskning”, jf. blant annet Lasko 1992, som gjennomgikk og systematiserte de forskjellige definisjonene som Sametingets utredning i stor grad bygde på. Skal man kunne definere hva samisk forskning *er*, trenger en definisjoner og avgrensninger:

Å snakke om «norsk forskning» gjev eigentleg inga eller lita meining, utover det faktum at det gjev ei geografisk avgrensing. Derimot gjev det sjølvsagt god meining å snakke om «norsk forskingspolitikk». Kvifor gjev det da meining å snakke om «samisk forskning», for det gjør det jo? (Bull 2002:8).

Deretter melder spørsmålet seg, om det er holdbart, logisk argumentasjonsmessig, å operere med et eget forskningsfelt kalt ”samisk forskning”. Og hvilke implikasjoner har det å bruke etnisitet som kriterium for å avgrense et forskningsfelt? (ibid).

Denne diskusjonen skal jeg ikke gå inn på, men spørsmålene har noen mer eller mindre direkte overførbare problemstillinger i forhold til spørsmålet om hva ”samisk kunst” *er*. ”Samisk kunst” innebærer også en avgrensning mot det ”ikke-samiske” og definisjoner knyttet til både felt og etnisitet. Hva er for eksempel en ”samisk kunstner”? Og hvilken kausalitet er det eventuelt mellom symbolene ”samisk kunstner” og ”samisk kunst”? Må samiske kunstverk være laget av en same? Er det nok at kunstverk *ser* samiske ut eller tematiserer ”samiskhet”, eller er ”samisk kunst” det som til enhver tid befinner seg i kunstsamlinger og museer, beskyttet av kriterier for innkjøp? Ser vi ”samisk kunst” ut fra det politiserte samiske, blir det videre relevant å spørre om ”samisk kunst” dreier seg om ”nytte” i forhold til ”det samiske samfunnet”? Kan vi for eksempel snakke om et samisk kunstfelt med avgrensninger mot andre kunstfelt som aktualiserer egne kriterier? Kan man si at ”samisk kunst” har som formål å bidra til å styrke, bevare og utvikle det samiske samfunnet?

Antropologene George Marcus og Fred Myers (1995) mener at kunst og forskning, spesielt antropologi, er i en mer kompleks og overlappende relasjon enn noen gang før. Dette har spesielt stor betydning i forhold til *urfolk* rundt om i verden, der kunnskap om deres egne praksiser og verdier tradisjonelt har vært produsert i andre verdener¹³. Kunst har vist seg å kunne ha svært viktige roller i slike prosesser, som antropologi tidligere har hatt mest betydning for. På dette området mener Marcus og Myers at selve rammeverket for kulturell verdi og evaluering av aktivitet kan utvikles, utfordres og reformuleres med hensyn til samfunnets egne premisser, fordi:

In contemporary cultural life, art is becoming one of the main sites of cultural production for transforming difference into discourse, for making it meaningful for action and thought.

(Marcus og Myers 1995:35).

Hvorfor drive med kunst? spurte jeg en av informantene mine: ”En mycket merkelig fråga. En motfråga, hvorfor holder du på med studier? Det er helt enkelt en livsstil” (Eva Aira, intervju). Mine erfaringer sier meg at det å finne en objektiv relasjon mellom selvet og det man studerer, er like vanskelig som å skulle finne ut hvorfor man driver med kunst. Jeg har en rekke interesser både i det å studere kunst og samiske spørsmål. Det innebære at jeg ikke kan legge interessene vekk, eller forsøke å være interessefri. Når man starter som helt ”fersk” masterstudent og skal begynne å håndtere virkeligheten som data, er det ikke uvanlig å ta med seg et objektivistisk forskningsideal. På den andre siden blir forskningen en livsstil, er det kanskje som Aira antydte, umulig å skille mellom interesse og objekt. Da blir kanskje nærheten vanskelig. Å være situert er uansett et sosialt anliggende, og sannhet er ikke noe forskning genererer ut fra objektiv kunnskap om dette sosiale liv. Vi kan prøve oss med Rorty (1991), som ifølge Barker (2000) sier at vitenskapelig ”objektivitet” er sosial solidaritet, og sannhet signaliserer maksimal sosial enighet.

Epistemologiske spørsmål om hva man egentlig kan si om den sosiale virkeligheten og problemet med representasjon, er i cultural studies først og fremst å finne innenfor den etnografiske tilnærmingen, som fokuserer på ”lived experience”, ”ordinariness of culture” og ”cultural materialism” (jf. Richard Hoggart, Edward Thompson og Raymond Williams, som i cultural studies blir kreditert for å ha laget en antropologisk og historisk forståelse av kultur i

¹³ For mer om slike ”orientalistiske” konstruksjoner av samisk kunst se spesielt Hansen 2004.

en moderne kontekst). Spørsmålet om ”innenfor” og ”utenfor” er mer overordnede orienteringer innenfor denne tilnærmingen. Barker forklarer dette med at cultural studies er et multi-disiplinært, eller til og med et post-disiplinært forskningsfelt, som tilslører grensene mellom seg selv og andre disipliner. Ettersom cultural studies i den forstand ikke ønsker å bli tenkt på som ”noe”, så har den søkt mot å finne forskjeller i politikk:

Cultural studies consistently claims to be centred on issues of power, *politics* and the need for social change [...] thus cultural studies is a body of *theory* and a set of political stances, including the production of theory as a political practice.

(Barker 2000:349)

Et slikt standpunkt kan slå flere veier, både i advokatur og kritisk skeptisisme (jf. Hovland 1999a og 1999b). Utgangspunktet for dette prosjektet er på den bakgrunn både kritisk og empatisk.

Metode

Det empiriske grunnlaget for denne oppgaven er todelt. På den ene siden må data belyse noe så abstrakt som sosiale og kulturelle avgrensingsprosesser. Spørsmålet er hvilken type empiri som kan si noe om hvilke avgrensingsprosesser som er virksomme og hvordan disse bidrar til å konstituere en distinkt samisk kunstverden. Ettersom det analytiske utgangspunktet i denne tilnærmingen er at det foregår diskursive konstruksjoner av “samisk kunst”, samt overlapping mellom ulike “konkurerende” diskurser når det gjelder forvaltning av “samisk kunst”, må også det empiriske materialet forstås som diskursivt. Jeg bruker med andre ord et *utvidet tekstbegrep*. Seminaret i Karasjok kan i lys av dette forstås som et “acted document” (Geertz 1973:10), og intervju materialet interessant fordi det belyser ulike sider ved det språklige symbolet, eventuelt *diskursive objektet*, “samisk kunst” direkte og indirekte. Tilnærmingen er imidlertid abstrakt og kan raskt føre til en vitenskapelig konstruksjon uten spesielle relevans for det virkelige liv. En del kritikere har fryktet at fokus på diskurs er en form for idealisme “which regards the world as formed by language and mind outside of any material consideration” (Barker 2000:93). I en ekstrem form finnes det *bare* diskurser, og alt er diskursivt. Jeg kunne gjennomført en beskrivelse av samisk kunstverden som en konstruert, diskursiv størrelse, men som vi allerede har sett på seminaret, består samisk kunstverden av

høyst levende personer, praksiser, kunstverk, institusjoner, organisasjoner og så videre. Dette er en sentral årsak til at jeg har valgt å ta i bruk et diskursbegrep som omhandler kommunikative fellesskap omkring spesifikke *tema*, i vårt tilfelle ”samisk kunst” og ”samisk kunstner”.

Det andre empirigrunnlaget er det som skjer i kommunikasjonen mellom mennesker og aktører i det sosiale fellesskapet som jeg kaller ”samisk kunstverden”. De sentrale parametrene i analysen er hvem som gjør hva med hvem, hvordan, hvor, hvorfor og når. Fokuset er aktørene i samisk kunstverden: kunstnerne, kunstinstitusjonene (SDS, SDG og SVD) og politiske myndigheter (Sametinget). I tillegg til disse finnes en god del enkeltmennesker med innsikt og makt i spørsmål som angår ”samisk kunst”.

De metodiske framgangsmåtene i denne studien bygger på kvalitative metoder. I korte trekk betyr det at jeg er ute etter å belyse ulike meningsdimensjoner i symbolene ”samisk kunst” og ”samisk kunstner”, hvordan de blir ”brukt” av den enkelte aktør og hvordan personlig og kollektiv bruk skaper begrensninger og muligheter. Den diskursive tilnærmingen til det som skjer i samisk kunstverden har skapt et behov for empirisk materiale fra en rekke andre områder enn bare intervju. Etersom fokuset mitt er forvaltning av ”samisk kunst” i en distinkt samisk kunstverden, har materialmengden samtidig blitt naturlig avgrenset. Med utgangspunkt i de overnevnte temaene har jeg benyttet meg av følgende empiri som på ulike måter omhandler ”samisk kunst” og ”samiske kunstnere”:

- Artikler i aviser og tidsskrifter
- Radioprogrammer og nyhetsinnslag
- Annen forskning (som har status som empiri)
- Offentlige meldinger (Kunstmelding, politiske avtaler, vedtak og ordninger som samarbeidsavtale og stipend- og vederlagsordninger)
- Halvoffentlige og offentlige rapporter og dokumenter (årsmeldinger, utredninger og saksdokumenter)
- ”Samiske kunstutstillinger” (utstillingsbrosjyrer, medieomtale, artikler og foredrag)
- Andre seminarer om ”samisk kunst” (tekster, innlegg og rapporter).

I tillegg til disse utgjør seminaret i Karasjok et vesentlig empirisk tilfang. Som tekst er seminaret et viktig empirisk grunnlag for den videre analysen. Samtidig utgjør seminaret det viktigste tilfanget av observasjon fra det virkelige liv i forbindelse med datainnsamling.

Kjernen i arbeidet er likevel kvalitative intervjuer av åtte aktører som på ulik måte er tilknyttet samisk kunstverden. Disse er

- *Synnøve Persen*: Billedkunstner, Lakselv.
- *Eva Aira*: Billedkunstner, Karasjok.
- *Hans Ragnar Mathisen*: Billedkunstner, Tromsø.
- *Geir Tore Holm*: Billedkunstner, Oslo
- *Hege Annestad Nilsen*: Billedkunstner og leder for SDS, Hammerfest
- *Viggo Pedersen*: Billedkunstner, Oslo
- *Irene Snarby*: Konservator ved SVD, Karasjok
- *Morten Johan Svendsen*: Direktør ved Sogn og Fjordane kunstmuseum, Førde

Det dreier seg om relativt langvarige (1-2 timer), personlige intervjuer basert på intervjuguide. Informantene har blitt bedt om å fortelle om sine forventninger, valg og oppfatninger omkring deltakelse og aktivitet som samisk kunstner. De har også blitt bedt om å reflektere omkring begrepet og identiteten ”samisk kunstner”. Det ble dessuten lagt vekt på deres erfaringer med og visjoner omkring samisk kunstverden, et eventuelt samisk kunstfelt og ”samisk kunst” mer generelt. Intervjuene fokuserte på noen tema som jeg på forhånd oppfattet som sentrale i forståelse av en distinkt samisk kunstverden. Disse var basert på mine egne ”før-dommer” og forforståelser som jeg i en tidligere fase i prosjektet hadde fått gjennom løse samtaler, foreløpig litteraturgjennomgang og en god del informasjon som var tilgjengelige på internett, i media og offentlige dokumenter. Den åpne innfallsvinkelen gjorde at jeg gikk relativt bredt ut tematisk sett. Fokus ble på diskursive kontekster som jeg mente skulle kunne belyse de mest sentrale avgrensingsprosessene knyttet til ”samisk kunst”:

- Andre seminarer om ”samisk kunst”
- Sosiokulturelle endringer i det samiske samfunnet
- Orientalisme og det samiske som vestlig konstruksjon
- Forholdet mellom *duodje* og *dáidda*

- Betydningen av *urfolk* og ”den 4. verden”
- Diskurs om samiskhet
- Generasjonsskifte og skiller i tilhørighet
- Makt, sted og geografi

En forutsetning for valget av de åtte informantene var at de alle på ulike måter gjennom sine praksiser var deltakere i det kommunikative fellesskapet omkring ”samisk kunst”. Jeg har også vært opptatt av å finne et utvalg som gjennom aktivitet og engasjement framviser stor bredde i forhold til det å være same og kunstner, og med ulike meninger og ideer omkring deltakelse og aktivitet i det samisk kunstnerfellesskapet. Det er viktig å understreke at jeg ikke har etterstrebet representativitet, eller at jeg statistisk eller kvantitativt mener å kunne generalisere enkeltutsagn til å gjelde alle aktørene i samisk kunstverden. Jeg er opptatt av å belyse de ulike temaene fra ulike sider. Har hver av informantene mine har ulike syn på en sak, har jeg i så fall materiale til å diskutere saken fra minst åtte ulike vinklinger. Dette er en vesentlig årsak til at jeg ikke har sett det nødvendig å bruke omfattende ressurser til å gjennomføre for eksempel intervjuer med 20 eller 30 informanter, som uten tvil hadde gitt et større grunnlag for kvantitative analyser og følgende generaliseringer. Ressursspørsmålet må heller ikke undervurderes. De samiske kunstnerne er spredt over hele landet, hvorav mange er bosatt i distriktet. Kostnader og tid knyttet til reiser og intervjuer blir fort kostbare investeringer i et masterprosjekt.

Av praktiske årsaker har jeg valgt å avgrense materialet mitt til å omhandle billedkunst, billedkunstnere og institusjoner som har å gjøre med samisk billedkunst. Ytterligere har jeg avgrenset utvalget mitt til å bestå av informanter som gjennom medlemskap og engasjement har tilknytninger til SDS, SDG og SVD. Det har også vært sentralt for meg å ha informanter som beveget seg i flere ulike roller og posisjoner i samisk kunstverden. Det er for å sikre størst mulig bredde i et så begrenset utvalg. For å fange opp forskjellsdimensjonene innenfor samisk kunstverden i sin helhet, har jeg valgt ut informanter med hensyn til spredning i alder, kjønn og bosted. Tanken var at disse variablene kunne bidra til fange opp aspekter ved avgrensingsprosessene som har å gjøre med den enkeltes selvforståelse som same og kunstner, samt mål og visjoner knyttet til deltakelse i kunstnerfellesskapet. Som følge av dette var utvalget, tross det lave antallet, preget av stor variasjon både i forhold til den kunstneriske praksisen og aktørstatusen i samisk kunstverden.

Selve gjennomføringen av intervjuene foregikk enten hjemme hos den enkelte, på arbeidsplassen eller i atelieret. Dette var sfærer som jeg opplevde som nære og fortrolige, noe som virket positivt i forhold til spenningen som gjerne ligger til å det å skulle snakke åpent i en situasjon der intervjuet blir tatt opp på bånd. Selve anledningen til å intervju enkeltmennesker om deres liv og selvforståelse er en takknemlig oppgave, men det krever også at etiske hensyn blir ivaretatt i forhold til dataene som blir innsamlet under slike forhold. En vanlig ”intervjueffekt” er for eksempel at informantene i noen grad tilpasser det de sier, til det de tror intervjueren venter av dem. Jeg har også måttet venne meg til at mine informanter, som andre folk, har selektiv hukommelse. Denne kombinasjonen av seleksjon, det faktum at informantene mine visste at de ikke ble anonymisert, samt at det tross alt er snakk om et relativt lite praksisfelt i endring, oppstod det en tilleggseffekt. Jeg har måttet forholde meg til muligheter for at deler av informasjonen som er gitt i intervjusituasjonen, er framlagt med spesifikke intensjoner om å påvirke utviklingen av feltet. Uforsiktig bruk av dette materialet vil derfor være en faktor som kan endre feltet uten at jeg har hatt intensjoner om det.

Med hensyn til at samisk kunstverden består av relativt få aktive aktører, har jeg som nevnt, ikke anonymisert materiale i oppgaven. Bakgrunnen er at uansett hvordan jeg bruker et anonymisert materiale, vil det være svært vanskelig å unngå direkte eller indirekte gjenkjennelse av personer. For å ivareta etiske hensyn til bruk av et slikt materiale, har jeg valgt å sitere med referanse til den som snakker. Bruk av navn ved sitat krever imidlertid en håndtering av dataene som må tilfredsstille visse formelle og etiske krav. Alle intervjuene er tatt opp på bånd og fullstendig skrevet ut og analysert. De etiske aspektene, samt innsamling, behandling og oppbevaring av materialet, har jeg håndtert etter Norsk Samfunnsvitenskaplig Datatjeneste (NSD) sine retningslinjer og anbefalinger. Prosjektet er også godkjent av NSD. I tillegg er sitatene forelagt informantene.

En fordel med ikke å anonymisere, er at det blir tydeligere ”hvem” som gjør ”hva”. Dette har vist seg å være spesielt relevant i denne oppgaven fordi mye samtidig tekstmateriale om ”samisk kunst” (utstillingstekster, medieomtaler, artikler etc.) har kunnet relateres til en av mine informanter.

Et annet fenomen som oppsto i forbindelse med at informantene ikke ble anonymisert, var at jeg ofte måtte skru av mikrofonen fordi han eller hun ville si noe som de ikke ville

skulle være med. Selv om dette kunne virke som en begrensning, har det representert en viktig tilgang til bakgrunnsinformasjon som jeg har kunnet dra nytte av i analysen (uten å sitere).

I tillegg til disse momentene ved intervjusituasjonen har min bakgrunn som same og kunstner uten tvil representert viss tilgang til feltet. Mulige sammenhenger har å gjøre med om informantene ville stille opp til intervju og med hvordan selve intervjuet utviklet seg. Dette kan igjen ha betydning for hvilken kunnskap jeg fikk tilgang til. Av ni forespørsler møtte åtte opp til intervju.

I utgangspunktet for analysen benyttet jeg meg av prinsippet med ”Grounded theory” (Glaser & Strauss 1967). En slik tilnærming innebærer kort sagt en målsetting om å la empirien i størst mulig grad styre bruk av teori. Jeg ønsker med andre ord ikke å la et overordnet teoretisk rammeverk styre tolkning av empiri, men heller la teorien fungere som verktøy for å ”hente ut” generell kunnskap av tettpakkede bolker av mening. Oppgavens oppbygging/struktur har ikke vært en tom struktur som så skulle fylles med stoff, men en krysspeiling i forhold til et stadig utydelig og foranderlig objekt, ”samisk kunstverden”. Framgangsmåten må derfor forstås mer som framgangsmåter preget av en ”oppdagelsesprosess”, der kretsing om de samme temaer fra forskjellige synsvinkler, eventuelt gjentakelse og overlappinger er sentrale ingredienser.

DEL 2 Samisk Kunstverden

Som elev i enhver norsk skole har man fått ”innblikk i et kulturelt mangfold av kunstneriske uttrykk” (L97:194, Bilde – bildekunst, Todimensjonal form for 2. klasse), allerede de fire første årene, der barnelærdomen om ”samisk kunst” blir å ”[o]ppleve hvordan forskjellige kunstnere i ulike kulturer, deriblant den samiske, har framstilt ulike motiver, bla a natur, i sine bilder, f eks John Andreas Savio” (ibid:195). ”Samisk kunst og formkultur” blir en del av en nasjonal standard for kulturelt mangfold, som man som 14 år gammel skal ha ”utviklet forståelse for” (ibid:200). De siste årene før man avslutter den 10-årige grunnskolen, har man også lært seg å ”bruke impulser fra lokale og nasjonale stiltradisjoner, bla a samiske, til kreative løsninger på for eksempel klær/drakter, smykker og bruksgjenstander” (ibid202).

Kan hende er det en uproblematisk kunnskap elevene besitter ved avsluttet grunnskole, hvor de skal ha utviklet ”kjennskap til særtrekk ved ulike kulturtradisjoner”, og få ”en forståelse av hvordan ulike kunst- og kunsthåndverkstradisjoner har utviklet seg i ulike kulturer, deriblant den samiske” (Mål for ungdomstrinnet, 8-10. klasse:201). Men ”samisk kunst” og samiske kunstnere er langt mer enn det bildet som gis i grunnskolen i Norge, eller det bildet som ble holdt opp for verden på Lillehammer under OL i 1994 (se f.eks. Hovland 1999a:60). Bredden i hva samiske kunstnere driver med, og hva slags kunst de lager, er mer omfattende enn at jeg har kunnet få noen utfyllende oversikt over. Eksempelet med L97 viser imidlertid at det eksisterer tydelige referanser til en særskilt samisk kunst- og kunsthåndverkstradisjon, der både *duodje* og ”samisk kunst” inngår i en slags historisk og kulturelt forankret formtradisjon.

4. Forholdet mellom duodje og dáidda

”Dáidda” betyr kort og godt ”kunst” og ble på slutten av 70-tallet vedtatt som et eget begrep i det samiske språket. Dannelsen av dáidda-begrepet må ses i lys av den generelle samtidige utviklingen og samepolitiske arbeidet mot å oppnå likeverdige kulturuttrykk i forhold til det norske samfunnet. Ifølge Fossbakk, var det et viktig etnopolitisk virkemiddel å oppnå likeverdig status av kunstnerisk virksomhet, fordi kunst i Norge, og i vestlig del av verden, regnes som et høyverdig virkeområde (Fossbakk 1984).

Også begrepet og praksisen *duodje* ble inkorporert i 70-tallets ”resurgence of ethnic pride and the call for recognition” (jf. Scheffy 2004) og har fått mye av sitt meningsinnhold fra denne prosessen. I det norske språket og i en norsk-samisk relasjon er derfor *duodje* ofte ensbetydende med tradisjonsforankret kunsthåndverk, og innbefatter gjerne et relativt begrenset utvalg produkter som ofte blir presentert som *duodje*. I slike sammenhenger vektlegges faktorer som materiale (f.eks. reinhorn, rikule/bjørk, never), samisk formspråk, symboler (som f.eks. symboler fra runetrommene) og opplevelse av autentisitet. Også blant duodjeutøverne er slike faktorer helt sentrale, men de betoner ofte i tillegg faktorer som ”samisk kompetanse”, alder, ferdighet og samiskhet/personlig autentisitet (se f.eks. Scheffy 2004). I en samisk språkforståelse står *duodje* for tradisjonell kunst, håndverk og er en historisk kategori som omfatter ikke bare bruksobjektet, men også den kreative prosessen, materialforståelse som uttak og håndtering av naturmateriale, samt bruk og etterbruk av det ferdige produktet. *Duodje* kan også brukes som betegnelse på en slags samisk kreativitet som omfatter både ”fri” kunst og generell idéskapning.

Bakgrunnen for at Samiske Kunstneres Forbund (SDS) i 1979 valgte å bruke dáidda, i tillegg til *duodje*, må ses som en markering av et skille mellom *duodje*, den kunstutøvelse som har klare røtter i den samiske håndverkstradisjonen, og dáidda, som er ”fri” kunst utført av samer (Guttorm 2001). Skillet, eller distinksjonen, lar seg lese ut av at SDS i 1994 lanserte fire ulike definisjoner av samisk kunst, basert på duodjebegrepet (Samisk Kunstleksikon:11):

Álbmot duodji: folkekunst (håndverk)/husflid. Dekker den håndverksutøvelse som utføres i hjemmene, i det samiske miljøet generelt.

Čehpiid duodji: husflid/kunsthåndverk. Dekker den håndverksutøvelse som ikke er bare nytteorientert, som f.eks. prydgjenstander.

Duodji/dáidda: kunsthåndverk/kunst. Dekker den håndverksutøvelse der skillelinjene mellom

håndverk og kunst er vanskelige å trekke.

Dáidda/duodji: Kunst/kunsthåndverk. Dekker den virksomhet som tar opp i seg tidsaktuelle uttryksformer.

Disse kategoriene har vært i utstrakt bruk i samisk sammenheng. Jeg vil si at de langt på vei er institusjonaliserte og konvensjonaliserte. De er blant annet sentrale i innsamling og organisering av den samiske kunstsamlingen som ligger i magasinene til SVD. Et annet og nyere eksempel er en, i skrivende stund ny betegnelse på *innkjøpsordning for samisk billedkunst*, som nå har fått navnet *innkjøpsordning for samtidskunst og dáiddaduodji*. Til tross for den tilsynelatende nære kulturelle sameksistensen mellom begrepene og praksisene, er forholdet mellom *duodje* og *dáidda* til tider sterkt polarisert ved at de framstår som parter med to ulike praksiser med dels egne tradisjoner og posisjoner. Hansen vil til og med gå så langt som å si at de representerer to uforenelige identiteter (Hansen 2004).

En diskurs om forholdet mellom kunst og *duodje* kan fungere som en innfallsvinkel til å forstå hva som skjer i dagens samiske kunstverden. Temaet er interessant fordi den viser noe av kompleksiteten i forholdet mellom fenomenet, begrepet og praksisen ”samisk kunst”. Samtidig angår temaet noen sentrale avgrensingsprosesser i forholdet mellom kunst og ”samisk kultur”, blant annet gjennom en særskilte kobling til diskursen om samiskhet. Dette kom særdeles godt til uttrykk under seminaret. Analytisk sett undersøker jeg hvilke avgrensingsprosesser som genereres som følge av overlappingen mellom en samtidskunstdiskurs og en duodjediskurs. Fokuset mitt er samisk kunstverden som en sammenheng, der overlappingen eller møtet mellom disse ”verdenene” blir muliggjort og skjer.

Duodje i samisk kunstverden

Det faktum at representasjon av nasjonal kunst ofte spiller en viktig rolle i etnopolitisk mobilisering, er ikke ukjent. Dette har foregått i dannelsen av de fleste vesteuropeiske nasjonalstater, for eksempel kan vi se hvor viktig kunsten var i den norske nasjonalstatsdannelsen på slutten av 1800-tallet (se f.eks. Danbolt 2001). Her har størrelsene norsk kunst, svensk kunst, fransk kunst og så videre, hatt en sentral betydning i de respektive landenes nasjonsbyggingsprosjekter. Det er innenfor rammene av disse landenes (primært de

vesteuropeiske) nasjonale kunstverdener, at den vestlige kunstinstitusjonen har utviklet seg. Kunst i samisk sammenheng har, som jeg var inne på i forrige kapittel, flere historiske paralleller til en slik nasjonsbyggingsprosess, men under helt spesielle sosiale og kulturelle vilkår. Det var under disse vilkårene *duodje* og *dáidda* ble ”institusjonalisert”, både hver for seg (i henholdsvis Samiid Duodji¹⁴ og SDS), og sammen i SDS i 1979 (jf. Fossbakk1985:43f)¹⁵. Bakgrunnen for at SDS også har kunsthåndverkere, duojárat, som medlemmer, og at SVD har 650 kunstverk i magasinet bestående av både *duodje* og kunst, samt at de ulike innkjøpskomiteene for samisk kunst også kjøper inn *duodje*, lar seg lese ut av noen historiske hendelser omkring denne institusjonaliseringsprosessen.

I 1979 skrev styret i den da nyopprettede kunstforeningen et brev til samiske kunstnere, hvor også duodjeutøvere ble invitert:

Samiske billedkunstnere stiller sin organisasjon åpen for samiske kunsthåndverkere og ser det som en berikelse for organisasjonen om også kunsthåndverkere ønsker medlemskap hos oss. Kunsthåndverkerne vil bli invitert til årsmøtet for å diskutere muligheten.

(SDS ved styret, 28. november 1979, i Hansen 2004)

En vanlig forklaring på dette initiativet er at det var ”naturlig” å inkludere duodjeutøvere i SDS, blant annet fordi det fantes svært få samiske billedkunstnere som kunne utgjøre medlemsmassen. I et intervju i VG en uke etter konstituering av det første styret for SDS, med overskriften ”Nasjonalgrensene er unaturlige for oss”, sier Persen:

I første omgang omfatter organisasjonen for bildende kunstnere maleri, grafikk, skulptur, tekstil, foto og film [...] Til årsmøtet i februar vil de bildende kunstnerne sprengje rammen for hva som er vanlig. Til møtet vil også de samiske kunsthåndverkerne bli invitert [...] Så får vi se om de er interessert i å stå i bås med oss. Det er ingen tvang, men vi ser det som en fordel å stå samlet. Vi er så få – og vi har så lenge vært atskilt av – for oss – kunstige grenser.

(VG 5.12.1979 reportasje av Astrid Slettbakk, i Fossbakk 1984)

¹⁴ Samiid Duodji har ivaretatt sine målsettinger og verdiorienteringer og fungerer fortsatt som en interesseorganisasjon for *duodje*utøvere som har dette som sitt mest sentrale virke. Se f.eks. www.duojar.no.

¹⁵ For en mer utfyllende betraktning av Samiid Duodji og *duodje*verden som sådan, fram mot midten av 80-tallet, se spesielt Fossbakk 1985.

Den inkluderende ånden ved etablering av SDS på slutten av 1970-tallet hadde nær sammenheng med den øvrige samfunnsutviklingen. Den etniske inkorporeringsprosessen krevde handling på felles grunnlag for å kunne virke innenfor samebevegelsen (Hovland 1999a). Behovet for å underkommunisere forskjeller og det å stå samlet, var et fellesstrekk ved hele denne prosessen, som Synnøve Persen uttrykker det: ”Vi var altså en gruppe på vegne av hele det samiske” (intervju). Dunfjeld mener det spesielt viktig for SDS å inkludere *duodje* for å bygge videre på duodjetradisjonen:

Slik at personer med gitte skapende evner skulle føle ansvar for å trenge inn i de materielle og immaterielle dimensjonene som kunstnere. Det vil si å være åpen og refleksiv overfor kulturen og det samfunnet de lever i, slik at man gjennom kunsten kan være i stand til å videreføre tradisjoner – og skape nye symboler.

(Dunfjeld 2001b:14)

Fossbakk omtaler denne prosessen som en kommunikasjon av berettigelse basert på *samisk kultur*, der forholdet mellom *duodje* og *dáidda* på 70- og utover på 80-tallet var ledd i pågående forhandlinger om hvilke kriterier som skal gjelde for identifikasjon av samisk gjenstandsmateriale (Fossbakk 1985):

sagt på en annen måte ble det nødvendig å etablere enighet om at formen i tradisjonelle bruksgjenstander og innholdet i bildende kunst, kommuniserer kultur og har likeverdige berettigelser i det samiske samfunn

(Fossbakk 1984:230)

I dette perspektivet kan man snakke om en instrumentell tenkning hvor kulturelle rettigheter og dette nye etniske fellesskapet i seg selv var målet. Premissene for handling og refleksjon hos disse menneskene må imidlertid forstås ut fra og tid og sted. ”Kunsten var et redskap i en hard politisk kamp om råderetten til egen kultur,” skriver Synnøve Persen i utstillingsbrosjyren til utstillingen ”River Deep, Mountain High” (2004:31), og det gjaldt selvfølgelig også *duodje*.

Det ”naturlige” med å skulle stå samlet i kampen for rettigheter og komplementære verdier, er mindre relevant i dag, ettersom både ”det samiske samfunnet”, ”samisk kultur” og *Sàpmi* langt på vei har blitt tatt for gitt, eller rettere sagt imperativer i folks bevissthet. Heller ikke

kunstneres forståelse og nære tilknytning til *duodje*, er tilfellet for svært mange av de rundt 70 medlemmer av SDS i dag¹⁶. I dag er diskursen om forholdet mellom kunst og *duodje* preget av framtidvisjoner og polarisering.

Visjoner og polarisering

Dunfjeld skriver i sin doktoravhandling ”Tjaalehtjimmie - form og innhold i sørsamisk ornamentikk” at *duodje* og *dáidda* ble institusjonalisert som én kunstform allerede på 1970-tallet, og trekker fram særlig Norsk kulturråds etablering av innkjøpsordninger som kom til å omfatte både *duodje* og *dáidda* (Dunfjeld 2001a). Begrepet kunst, sier hun, er kulturelt betinget, og det er derfor relevant for samene å ha sin egen opplevelse av dette fenomenet (ibid). Disse synspunktene er verken unike eller nye. Om man skal trekke fram kjennetegn ved forskning om dette forholdet, i deres ulike tolkninger av kunsthistorie og kunstteori, er det i denne sammenheng særlig relevant å peke på ønsket om å skape en legitim ramme for lesning av kunst i det samiske som også inkluderer *duodje* (for eksempler på dette se Hansen 2004, Guttorm 2001 og Dunfjeld 2001a). Deler av prosjektet går kort og godt ut på å skrive en samisk kunsthistorie som har gyldighet (likeverdig) på linje med andre nasjonale kunsthistorier.

Alle tre ovennevnte forskere framholder derfor etnologisk- og antropologisk-produsert kunnskap om ”det samiske” som basis for konstruksjonen av en stereotyp og mindreverdig samisk kunst helt fram til i dag. Diskusjoner omkring orientalistiske representasjoner er et emne nær sagt all vitenskapelig produksjon som omhandler moderne samisk kunst, tar opp, og hvor det samtidig uttrykkes frustrasjon over en situasjon der samisk kunst ikke blir ansett som likeverdig innenfor kunstinstitusjonen. Det interessante er imidlertid at dette gjelder både de som skriver innenfor en *duodjediskurs* (som Guttorm 2001 og Dunfjeld 2001a), og de som skriver innenfor en *kunstdiskurs* (som Høydalsnes 2003 og Hansen 2004). Men visjonene bærer i seg en polarisering som kommer til uttrykk der disse diskursene møtes.

Guttorm mener at de vestlige kategorier som definerer kunst, som *folkekunst*, *primitiv kunst* og *etnisk kunst*, kommer av et behov for å skille mellom sin ”egen” kunst og ”det andre” (2001:22). I motsetning til Hansen, som unngår drøftingen av relasjonen mellom *duodje* og

¹⁶ Antallet registrerte medlemmer i SDS pr. 22.09.2005

kunst, mener Guttorm at *duodje* er en fellesbetegnelse på all kreativ virksomhet i det samiske, også kunstnerisk virksomhet. Dunfjeld, som også befinner seg innenfor duodjediskursen, ser for seg en slik sammenheng mellom *duodje* og kunst (2001a). Hun mener at "[t]iden er nå inne for at det samiske og det vestlige/nasjonale blir likestilt" (2001b). Man kan si at det er en generell tendens i den akademiske delen av duodjediskursen å tematisere nære og positive relasjoner mellom *duodje* og kunst. Her blir blant annet innholdet i en framtidig samisk kunstutdannelse utformet (jf. seminaret, kapittel 1), der *duodje* og kunst er ulike, men likestilte praksiser i en felles masterutdanning. Dette må ses i sammenheng med at duodjediskursen artikuleres med nære relasjon til maktprosesser som tilbyr deltakerne stor autoritet i en samisk kulturkontekst. Ifølge Guttorm er kunsten et nyttig politisk våpen av *urfolk* selv og som en maktfaktor overfor majoriteten (2001). Bakgrunnen er at *duodje* er assosiert med levd erfaring, nærhet til natur og taus kunnskap. Tematisering av urfolkskunst handler for disse aktørene om en kunst på urfolkenes egne premisser. Ved å koble seg til en urfolksdiskurs, denne sterkt politiserte diskursen om rettigheter og makt, håper disse aktørene å finne veien til kulturell likeverd og forskjellighet. På denne bakgrunn fremmer Guttorm nødvendigheten og viktigheten med mer sammenlignende forskning mellom *duodje* og samisk kunsthistorie i arbeidet med å skrive en urfolks kunsthistorie (2001:222).

Hansen på sin side avviser prosjektene til Guttorm og Dunfjeld, og viser i tråd med Høydalsnes til at den samiske kunsten er en minoritets kunst, og derfor "motsetter seg sortering under begreper som stil, formspråk, genre eller nasjon" (Hansen 2004:13). Bakgrunnen for at hun skriver en "forskjellshistorie" er den europeiske verdens eksklusjonsmekanismer, der urfolks kunst "leses som noe som kan identifiseres med kunstnerens etniske opprinnelse" (2004:61). Man kan si at det er en utbredt bekymring blant samiske kunstnere om "samisk kunst" er tjent med en så tydelig etnisk, kulturell og minoritetspolitisk tilknytning gjennom begreper og praksiser som *duodje* og urfolkskunst. For eksempel har flere av mine informanter framhevet behovet for å skille mellom *duodje* og kunst. Et skille som betoner motsetningsforhold og som tydeliggjør de underliggende dikotomiene mellom kunst/*duodje*, teori/praksis, språklig/førspråklig og akademisk kunnskap/handlingsbåren kunnskap.

Men til tross for disse ulike posisjonene, kan aktører innenfor både kunstdiskursen og duodjediskursen enes om målsetninger å arbeide for en likverdig samisk kunst, der både kunst

og *duodje* inngår som felles referanse til en særskilt nasjonal og kulturell tilknytning, enten på det materielle eller immaterielle nivået. For disse aktørene er det ingen tvil om at det finnes ressursladede handlingsalternativer i en samordnet forvaltning av kunst og *duodje* i samisk kunstverden, som ikke finnes for en norsk kunstner, men som er i bruk hos andre *urfolk*. Forskjellene ligger i hvor langt man skal gå i å definere ”samisk kunst” som et kulturelt betinget uttrykk, og hvorvidt man kan overkomme de innebygde dikotomiene og bygge videre på koblingen mellom kunst og *duodje* som ”noe annet”, og et likeverdig alternativ til vestlige fortolkningsrammer.

Institusjonalisering og konvensjonalisering

Det kan se ut til at det ligger mye i Dunfjelds påpekning av at *duodje* og kunst ble institusjonalisert i det samiske samfunnet, ikke bare samtidig, men sammen. Det var også dette inntrykket man kunne få av seminaret. Det ene er at De Samiske Samlinger (SVD), som inntil nylig fungerte som et rent kulturhistorisk museum¹⁷, og som fortsatt har sin virksomhet knyttet til vern og formidling av samisk identitet, språk og kulturtradisjoner, også er forvalter av kunstsamlingen. Et enda sterkere inntrykk av denne institusjonelle formen, gav Snarby med sin presentasjon av selve kunstsamlinga (jf. kapittel 1).

Den institusjonelle formen for sameksistens mellom *duodje* og *dáidda* kommer kanskje aller best til uttrykk rundt sammenhenger der selve begrepet kunst ses i sammenheng med *duodje*. På bakgrunn av SDS sitt kunstbegrep (se over), mener for eksempel utvalget for Utredning om Samisk Kunstmuseum at det samiske kunstmuseet som skal bygges rundt samlinga, først og fremst skal ivareta de to sistnevnte gruppene, kunsthåndverk og kunst:

Men samlingen må også inneholde gjenstander fra de to førstnevnte gruppene, både ut fra deres betydning som estetiske inspirasjonskilder og ut fra deres betydning i helhetsbildet av en samiske kunsthistorie.

(Utvalget for å utrede opprettelsen av Samisk Kunstmuseum 1995:30)

¹⁷ Med nylig menes at Irene Snarby først i 2002 ble ansatt som kurator for samlinga. I 2005 ble det opprettet en egen avdeling for samisk kunst som likeverdig med kulturhistorisk avdeling. Dette har sammenheng med arbeidet mot et samisk kunstmuseum.

Kategoriene ble også benyttet i et prøveprosjekt ved SVD fra 1998 til 2001, der Morten Johan Svendsen ble engasjert i en fagstilling med ansvarsområde samisk kunst. Prosjektet ble organisert som en fagavdeling for kunst ved museet (Prosjekt samisk kunst, sluttrapport, Svendsen 2001b). Store deler av gjenstandsmaterialet i magasinene lar seg derfor søke og kategorisere ut fra kategoriene *duodje* og *dáidda*.

Kategoriene har senere vært gjenstand for en god del kritikk. Snarby, som er konservator ved kunstavdelinga i SVD, forteller meg at hun er kritisk til bruk av denne inndelinga i museets kunstsamling, hun mener *duodje* og *dáidda* er bra nok, ”men da når man sier *duodji* og snakker om kunstsamlinga, er det ikke bare håndverk, det er kunsthåndverk. Jeg synes de orda er litt laga” (intervju). Persen påpeker at det må føre galt av sted når man definerer kunst med *duodje* som historisk bakgrunnsteppe og ”Når samisk kunst skal defineres, blandes *duodji* lett inn i kunstbegrepet” (2004:33). I dette perspektivet, er Hansens tematisering av ”det samiske dilemmaet” (beskrevet i kapittel 6), å forstå som et oppgjør med den institusjonelle sammenhengen mellom kunst og *duodje*. Også Svendsen stiller spørsmål ved denne:

Det er klart at i et samfunn som er i utvikling, er det naturlig at ting vokser ifra hverandre. I et såpass lite miljø har det kanskje vært en fordel for begge parter at de har sett en sammenheng mellom *duodje* og *dáidda*. Men i de utfordringene vi nå står ovenfor, og de utfordringer som det samiske samfunnet står ovenfor, er det kanskje ikke noen fordel. Jeg mener at det er en fordel at disse skiller lag. Det betyr ikke at det ene er mer verdt enn det andre. Det er to forskjellige ting, samisk billedkunst har utviklet seg i sånn grad at det kan stå på sine egne premisser uten å være knyttet til *duodje*.

(Morten Johan Svendsen, intervju)

Det er imidlertid mye som tyder på at dette forholdet er mer en begrepsmessig sammenheng. Strid omkring kunstbegrepet, vil mange si, er et kjennetegn ved enhver kunstverden. Rettere sagt, i en kunstverden vil det til enhver tid være tendenser til at det oppstår nye produkter og ideer som utfordrer det som til enhver tid er det karakteristiske produktet som i kunstverdenen betraktes som kunst (jf. Becker 1982). I dette perspektivet kan *duodje* oppfattes som en vedvarende kritikk mot et eventuelt samisk kunstbegrep.

Mitt materiale viser at det er vanskelig å unngå å måtte ta stilling til spørsmålet om hvilken plass *duodje* skal ha i kunsten. Emnet er implementert i svært mange tekster og diskusjoner som angår samisk kunst. For noen er konnotasjoner til noe opprinnelig og autentisk samisk, et ubønhørlig vedheng og aspekt, ved både begrepet, praksisen og produktet *duodje*, som er vanskelig å forholde seg til som kunstner. For andre er det tilknytning til objekter som ikke nødvendigvis har status som kunst utenfor de overnevnte kategoriene, som virker problematisk. De fleste kunstnerne vil imidlertid understreke verdiene som ligger i *duodje*, som inspirasjon, kulturelle tilknytning, noe vakkert og pent.

Hovedpunktene i synet jeg har fått presentert av de samiske kunstnerne, er at *duodje* representerer en særegen kunstnerisk inspirasjon på det immaterielle nivået, mens *duodje* på et materielt plan oppleves som en helt annen praksis enn kunst. Persen uttrykker dette ganske tydelig: ”Duodji er en juvel. Jeg synes den skal være innenfor kunstbegrepet fordi vi skal ha den diskusjonen, vi skal ha det spenningsforholdet” (Synnøve Persen, intervju). I utstillingsbrosjyren til ”River Deep, Mountain High” skriver hun at *duodje* på sitt beste er et uttrykk for en natur- og økofilosofi som er interessant ved utviklingen av et samisk kunstbegrep, men ”utgangspunktet for kunstvirksomheten og duodjiproduksjon er så forskjellige at det nesten ikke har felles berøringspunkter” (2004:33). Mens Persen understreker sin avstand til *duodje*, ved at hun blant annet arbeider med billeduttrykk som ikke har noen konnotasjoner til ”det samiske” eller til *doudje*, kan man blant de unge samiske kunstnere finne en bruk av *duodje* som pastisj eller kitsch eller bare som assosiasjon, mener Svendsen (intervju). Holm oppsummerer forholdet mellom *duodje* og samisk samtidskunst, slik han ser det, i forbindelse med en utstilling av Samisk kulturråds innkjøpte verker fra 1993 til 2000:

Det har vært givende å se forbindelsene mellom samisk samtidskunst og de levende duodji-tradisjonene. For meg handler dette om å sette duodji-forståelsen opp mot en internasjonal samtidskunstkontekst, og se at det er et potensial i duodji. Duodji-forståelsen kan være til hjelp i en aktualisering av kunstpraksisen i samisk sammenheng. Duodji-forståelsen kan være et redskap til å sette kunsten i sammenheng [...] Det er de immaterielle kvalitetene vi må ta med fra duodji-forståelsen og det at vi har andre referanser og egne måter å gjøre ting på.

(Holm 2001:8)

Denne måten å avgrense kunst på i forhold til *duodje*, som Holm uttrykker, er en vanlig innfallsvinkel blant mine informanter.

En nødvendig sameksistens?

Jeg vil si at sammenhengen mellom *duodje* og *dáidda* er et av de kriterieskapende elementer ved vår virksomhet som gjør at noe kan kalles samisk kunst. Samisk språk er da et identitetskriterium for samiskhet, ikke sant?

(Hans Ragnar Mathisen, intervju)

I det perspektivet Mathisen her trekker opp, handler *duodje* i samisk kunstverden om kulturell berettigelse, rettigheter og tilhørighet. *Det samiske* ved samisk kunst kommer til uttrykk i en rekke konkrete sammenhenger, som *samisk* kunsthistorie, *samisk* kunstforening, *samisk* kunstnersenter, *samiske* kunstsamling, for å nevne noen. Rose-Maria Huuva uttrykker dette mangfoldet ganske treffende under en paneldebatt i Jokkmokk ”Vi har SDS, SGS och alla möyliga S [...] En del är med i tre-fyra olika SS” (Duoddaris 2004:38). I tillegg kommer ordninger som *samiske* stipendier og ulike *samiske* fond. Det finnes en rekke slike kriterieskapende momenter, både uttalte og uuttalte, som krever og sikrer kulturell berettigelse i samisk kunstverden. Det mest eksplisitte, og formelt sett eneste som sikrer en fullstendig samisk representasjon i SDS, er krav om samisk tilknytning og/eller slektskap. *Duodje* som et berettigende element ser på den andre siden ut til å være et mer implisitt tema i det henseende.

Bakgrunnen for at *duodje* kan tenkes å en slik betydning, ligger i det vi har vært inne på, praksisens forankring som noe opprinnelig og autentisk *samisk*. Irene Snarby skiller for eksempel mellom den frie billedkunsten og den opprinnelige *duodjen*:

Duodji er opprinnelsen. Det er mange som har videreutviklet den til at det har kunnet bli billedkunst. Det er vel det enkelte kunstnere ikke ønsker å bli forbundet med, mens andre synes det er en styrke. Det går mye på tradisjon. Duodji har jo andre regler, altså ting som skal gjøres på den måten, mens billedkunsten står friere. På et museum kan de utfylle hverandre.

(Irene Snarby, intervju)

I dette ligger det en ambivalens. *Duodjens* potensial som det ”opprinnelige” er både en legitimerende faktor for tilskrivelsen av en essensiell samisk tilhørighet, og samtidig for

enkelte en delegitimerende faktor i forhold til ”kunstnerisk frihet”. Mens enkelte mener at konsolidering av *duodje* og billedkunst er innenfor rekkevidde, er det andre som mener det dreier seg om en sammenblanding. Ikke sjeldent kommer begge synspunktene til uttrykk fra én og samme posisjon i diskursen. Det tematiseres både en ”ja takk, begge deler”, mange ønsker koblingen mellom *duodje* og kunst fordi det setter dem som enkeltmennesker i sammenheng med sin samiske tilhørighet, samtidig med at et ”problemet *duodje*” allerede er godt forankret i samisk kunstverden.

Samtidig hadde det vært befriende, å slippe å skulle stresse med at noe skal være kunst eller ikke. Kan ikke *duodji* være *duodji*? En rik og sammensatt praksis.

(Geir Tore Holm, intervju).

I et foredrag med tittelen ”Det samiske i det flerkulturelle perspektivet” (årsmøtet til Norske Kunstforeningers Landsforbund i Oslo 1997) uttrykker Persen frustrasjon over situasjonen: ”Noen ganger får jeg lyst til å rope: Befri meg fra det samiske”. Utsagnet var ifølge Svendsen rettet mot håpløsheten ved de sterke forventningene til ”det samiske” som en referanse i kunsten og en bønn om å bli vurdert som kunstner på grunnlag av kunsten. I et intervju med Persen noen år senere i avisa Nordlys står det: ”Folkloren dreper! samisk kunst”. I ingressen til artikkelen blir dette utdypet.

Turistifiseringen av samisk kunst og kultur foregår i stadig større omfang. Stereotypiene florerer, etnisk touch selger – og folkloren støttes av trette og visjonløse politikere på Sametinget, sier den samiske kunstneren Synnøve Persen. Etter Samisk Kunstfestival i Kirkenes og Nordkalottens hyllest til Nils-Aslak Valkeapää i Tromsø, tar den anerkjente billedkunstneren og forfatteren Synnøve Persen et oppgjør med romantiseringen og avsporingen av det samiske kunstbegrepet, som hun mener har vært til hinder for en vital utvikling. Heller ikke Nils-Aslak Valkeapää fredes.

(Intervju med Synnøve Persen i Nordlys 14.09.2004 av Lasse Jangås)

I intervjuet med Nordlys stiller Persen spørsmål ved om *duodje* er kunst: ”*Duodji* er et tradisjonsbærende element i samisk kultur og har vært det i generasjoner. Men er det kunst? Dette er det verdt å diskutere”, mener hun (ibid). Persens utsagn og særlig dette intervjuet, har skapt sterke reaksjoner i og rundt samisk kunstverden, kanskje aller mest i *duodjediskursen*. I det samme intervjuet sier Persen at det er trist å bli kategorisert som ”*duodjemotstander*”

innenfor deler av duodjeverden. Hun understreker at det er duodjens posisjon i kunsten som er problematisk, og ikke *duodje* i seg selv som en rik og sammensatt praksis. Men den trekker kunsten ned i en stereotypisk oppfatning av hva ”det samiske” er, og skyver dermed den ”frie” kunsten ut på sidelinjen. Hun blir støttet av Holm i samme avis, samme dag:

Samisk kunst er langt mer kompleks og mangfoldig enn hva som oftest kommer fram. Det foregår svært mye interessant og dynamisk, men det drukner ofte i det forenklede bildet. I et slikt bilde handler det om hvem som har hegemoniet innenfor det samiske kulturlivet

(Holm, *ibid*)

Møtestedet mellom billedkunst og *duodje* ser ut til å være kunstnerens egen organisasjon, SDS, der diskursen er preget av visjoner og motsetninger. Inntil videre ser det ut til at deltakerne i samisk kunstverden framholder dette som en konstruktiv spenning. Snarby, kunstkonservator ved SVD, finner det fruktbart at enkelte kunstnere ikke vil bli forbundet med *duodje*, mens andre synes det er en styrke: ”Det virker utfyllende og fruktbart for formidling” (Irene Snarby, intervju).

På seminaret snakket Hansen om Masigruppa, og hvordan lignende kunstnergrupper på den samme tiden sto i opposisjon til etablerte forståelser av kunst og kultur, blant annet i USA (jf. kapittel 1). I norsk sammenheng snakkes det om Kunstneraksjonen i 1974. Der samarbeidet en gruppe radikale kunsthåndverkere og billedkunstnere i en politisk organisert kunstnerbevegelse preget av ”kampkultur” for å utnytte de kulturpolitiske mulighetene (jf. Torbjørnsen 2005) som ”ny kulturpolitikk” introduserte på 70-tallet. Den radikale Masigruppa og senere SDS, bestående av kunsthåndverkere (*duojárat*) og kunstnere var også en slags bevegelse preget av ”kampkultur”. Utgangspunktet for samiske kunstverden var imidlertid ikke Kunstneraksjonen i 1974, selv om den uten tvil hadde påvirkning også på de samiske kunstnerens vilkår, men Alta-aksjonen, og sultestreik foran Stortinget. De utviklet ikke bare en ”kampkultur” der rettigheter til de samiske kunstnere sto i fokus. De utkjempet en kulturkamp der en dikotomiserende og komplementariserende prosess sendte dem ut i samebevegelsens ”kamp” om å (re)definere samiskhet. Vi kan snakke om to samtidige historiske konstruksjoner med dype røtter i to ulike prosesser på 70-tallet : Kunsthåndverk med ”ny kulturpolitikk” og *duodje* med ”ny samisk selvforståelse”.

I dag er forholdet mellom *duodje* og kunst langt på vei konvensjonalisert i aktørenes måter å snakke om og forstå relasjonen, ved at diskursen ”tilbyr” den enkelte visse fortolkningsrammer, eller posisjoner fra hvor de kan uttale seg. Forholdet er imidlertid preget av ambivalens. Dette har blant annet kommet til uttrykk gjennom et paradoks i *duodjens* potensial som autentisk, ”opprinnelig” samisk, og kulturelt sett en legitimerende faktor, samtidig med en bekymring for at *duodjen* delegitimerer den ”frie kunsten”. Ambivalensen var der allerede med Masigruppa, og fram mot i dag har den ført kunstnerne inn i vedvarende forhandlinger med aktører utenfor samisk kunstverden, som i duodjediskursen og i det generelle samiske samfunnet, men også med hverandre. Ettersom grunnlaget for å stå samlet på ”barrikadene” i kampen om rettigheter og likeverd er nedtonet, og den ”samiske selvforståelsen” har endret seg, har også de interne forskjellene blitt tydeliggjort. Dette har ført til en politisert diskurs om forholdet mellom *duodje* og kunst, som i hovedsak utspiller seg i samisk kunstverden hvor tematiseringer omkring forholdet mellom kunst og *duodje*, først og fremst ser ut til å dreie seg om samisk *kultur*.

5. Samebevegelse, samisk kunstpolitikk og ”sikring” av samisk kunst

Invitasjonen til å diskutere ”de samiske kunstinstitusjonenes rolle i forhold til samisk samtidskunst”, må ses i lys av en generell styrking av samisk selvbestemmelse innenfor kunst- og kulturområdet. Jeg tenker her spesielt på kunstneres nylige gjennombrudd i forhold til framtidig medvirkning i kunstpolitiske avgjørelser (jf. *Samarbeidsavtale mellom Sametinget og kunstnerne* fra 2004), samt en nyformulert samisk kunstmelding (jf. *Sametingsrådets melding om samisk kunst* fra 2005).

Samarbeidsavtalen er den første kunstneravtalen for samiske kunstnere, og ble forhandlet fram og undertegnet den 20. juni 2005. Avtalen representerer et gjennombrudd for samisk kunstpolitikk. På Samisk Kunstnerråds (SDR) hjemmeside omtales avtalen som ”en historisk avtale”¹⁸. Avtalen er historisk fordi den gav rekordhøye bevilgninger til samiske kunstnere¹⁹. Men ikke minst er den historisk fordi de samiske kunstnerne med dette er den første yrkesgruppen som har arbeidet fram forhandlingsrett med Sametinget som ”sine egne myndigheter” (SDR sin pressemelding). Grunnlaget for forhandlingene er samarbeidsavtalen fra 2004. Denne avtalen forplikter Sametinget til å gjennomføre årlige forhandlinger med kunstnerne, mens kunstnerorganisasjonene må fremme et felles krav, og ikke hver for seg, slik de tidligere har gjort. ”Sametinget sikrer samisk kunst”, ble det uttrykt etter at avtalen ble inngått (Kulturnytt, NRK P2, 15. november 2004).

Ved siden av kunstneravtalen, har Sametinget markert seg som en sentral aktør i samisk kunstverden med en nylig formulert kunstmelding (*melding om samisk kunst*, 2005). Sametingets virksomhet kan få, og har allerede fått store konsekvenser som en aktør i samisk kunstverden. Innhabilitetsproblematikk, politisk intervensjon og nye maktforhold er blant virkningene. I tillegg blir Sametinget langt på vei en ”agent” for kunstneres orienteringer og verdier. I kunstmeldingen uttrykker Sametinget et ønske om en helhetlig samisk kunstpolitikk som skal sikres gjennom samarbeid, med både kunstnere og fylkeskommuner. For Sametinget

¹⁸ www.daiddar.no

¹⁹ Avtalen gjelder for budsjettåret 2006 og vil da være på 4 millioner, oppdelt i 4 poster: Driftsstøtte til samiske kunstnerorganisasjoner og administrasjonen SDR, 1,4 millioner, en økning på 400 000 fra året før. Stipend til samiske kunstnere 1,75 millioner, økning på 350 000. Innkjøpsordning for samisk billedkunst 250 000, økning på 100 000. Og en halv million kroner til et nyopprettet kunstfond. (Kilde: Samisk Kunstnerråd)

skal meldingen være ”et utgangspunkt for fremtidig strategisk kunstpolitisk arbeid i Sametinget, og formålet er å trekke opp hovedlinjene for de kunstpolitiske utfordringene i tiden framover; både på nasjonalt og lokalt nivå” (Kunstmeldingen s. 3). Sametingsrådet er imidlertid bekymret for de samiske kunstneres vilkår til å drive med kunst. Under punktet ”fremtidige utfordringer” (kapittel 4) står det:

Samiske kunstnere må bli en naturlig og likeverdig del av det norske kunstlivet, der samiske kunstnere har likeverdige vilkår til å være virksomme som andre kunstnere forøvrig.

Utsagnet er interessant fordi den mer enn antyder at samiske kunstnere i dag ikke har likeverdige vilkår, og ikke er en ”naturlig” del av det norske kunstlivet. Samtidig reiser det noen sentrale spørsmål. Hva er bakgrunnen for at samiske kunstnere ikke er en ”naturlig” og likeverdig del av det norske kunstlivet, og hvorfor har ikke de samiske kunstnerne likeverdige vilkår til å være virksomme som andre kunstnere forøvrig? Hva betyr for øvrig å være en ”naturlig” og likeverdig del av det norske kunstlivet, og hvordan oppnår man likeverdige vilkår som ”andre kunstnere for øvrig”? Spørsmålene er kanskje relevante å utrede, men må ses i lys av den politiske språkdrakten de framsettes i. Når det gjelder den politiske agendaen, er meldingen også å forstå som melding til norske myndigheter. Det pekes blant annet på manglende kunnskap og forståelse om samisk kunst og kultur, for lite statlige midler til samiske kunst- og kulturformål og stagnasjon fra statlige myndigheter når det gjelder politikkutvikling.

Urfolksanerkjennelse og rettighetsdiskurs

Et gjennomgående tema i kunstmeldingen er rettighetene. Med samenes status som minoritet og et *urfolk*, er samisk kultur også å regne som et nasjonalt ansvar som hviler på statlige myndigheter. Anerkjennelsen som *urfolk* forsyner med andre ord samisk kunstverden med en moralsk autoritet. Et viktig prinsipp i den samiske kunstpolitikken er for eksempel at den norske stat gjennom ulike lover og konvensjoner forpliktet seg til å ta ansvar for samisk språk, kultur og samfunnsliv (jf. kunstmeldingen). Noen lover og konvensjonene er spesielt viktige for samisk kunstverden, ved at de beskytter kunstnerne og deres arbeidere. I kunstmeldingen er det pekt på lov av 12. mai 1961 nr. 2 om opphavsrett til åndsverk m.v. I tillegg til nasjonale lover og forskrifter som regulerer forhold knyttet til administrasjon og organisering av

kunstfeltet, trekker kunstmeldingen fram forpliktelser den norske staten har i forhold til samene som *urfolk* (14-15). Disse er:

- Grunnlovens paragraf 110A. vedtatt april 1988. Der står det: ”Det paaligger Statens Myndigheter at legge Forholdene til Rette for at den samiske Folkegruppe kan sikre og utvikle sit Sprog, sin Kultur og sit Samfundsliv”.
- Artikkel 27 gir vern mot at det gjøres inngrep som vil vanskeliggjøre eller hindre samenes utøvelse av deres egen kultur og deres samfunnsliv.
- ILO-konvensjon nr. 169, der hovedprinsippet er urfolks rett til å bevare og videreutvikle sin egen kultur.

De uklare grensene mellom kunstpolitikk og samepolitikk må ses i lys av at rettighetsdiskursen er en del av den narrative selvforståelsen hos samene (Hovland 1996 og 1999a, se også Eidheim 1971 og 1992). Mer konkret, samenes selvsikre (og kunstneres forbeholdte) tematisering av seg selv som *urfolk* må forstås som resultatet av et narrativt skifte. Med narrativ sikter jeg her til en sosialt samlende, men begrenset ramme for fortolkning som er diskursivt satt sammen av fortellinger, bilder, symboler og ritualer (jf. Barker 2000). Narrativene forsyner befolkningsgrupper med et omfattende grunnlag for organisering av tanke og handling og for fellesskap. Men de er også skiftende. Som jeg var inne på over, har et narrativ som omhandler samene, som hevdet kulturell utjevning, blitt erstattet med en som hevder ”ethnic resurgence” (Bruner 1986:140 i Hovland 1996:213). Ifølge Hovland var det nye narrative ikke bare i forhold til en norsk-samisk diskurs:

Samene har maktet å bygge opp *et moralsk autoritativt bilde* av seg selv som likeverdig minoritet i forhold til det skandinaviske samfunn. I tillegg har de knyttet sin selvforståelse opp mot den såkalte ”fjerde verden”.

(Hovland 1996:213)

Anerkjennelsen som *urfolk* har beveget seg fra å være et idiom i det nye masterparadigmet og en komponent i vedlikehold av det samiske fellesskapet, forstått som *Sápmi*, den er i dag nedfelt i hver enkelt sames selvforståelse. Selve identiteten som same er koblet til en diskurs om *urfolk* og rettigheter, noe som kommer til uttrykk i en rekke tekster (i utvidet forstand) som sirkulerer i ulike sammenhenger der samiske spørsmål diskuteres. Men selv om samenes

status som *urfolk* kan sies fungere både på et personlig og kollektivt, lokalt og nasjonalt nivå, er den realisert via og innenfor rammene av globale prosesser. Globalisering kan forstås som en fortetningsprosess (jf. Robertson 1992), der globale forbindelser og erfaringer med at verden blir mindre, øker med stor hastighet. Informasjonsflyt og nye vilkår for kommunikasjon og kunnskapsutvikling har gjennom globaliseringsprosesser beredt grunnen for et senmoderne, interkulturelt rom for samisk kunst. Det er ingen tvil om at disse prosessene har åpnet den vestlige kunstinstitusjonen for *samtidskunst* fra forskjellige urfolksgrupper, slik blant annet ”aboriginsk kunst” har fått innpass i vestens mest prestisjetunge gallerier (jf. Myers 1995). Den relativt nye betegnelsen ”samisk samtidskunst” som i de senere årene har erstattet ”samisk kunst”, i hvert fall internt i samisk kunstverden, må ses i lys av en slik opportunitetssituasjon. Men som Myers påpeker, viser det seg at det ofte er misforhold mellom det et per definisjon *urfolk*, som aboriginerne, legger av verdier og orienteringer i sin kunstneriske praksis, og kunstinstitusjonell representasjon av deres kunst og kultur (ibid). Kort sagt tyder mye på at orientalistisk representasjon fortsatt er relevante fortolkningsrammer for kunst produsert utenfor vestens narrativer (se f.eks. Hansen 2004 og Høydalsnes 2003). Som Featherstone uttrykker det, ”we are coming aware that the ‘orientalization of the world’ (Maffesoli 1988) is a distinct global process” (1990:12). Konsekvensen, at tematisering av global kultur er generert innenfor en partikulær vest-europeisk setting, er at samisk kunst blir innvevd i en global tveegget situasjon – kunstnerne vever og blir innvevd i en vestlig generert diskurs om urfolk. Vi snakker da om en urfolksdiskurs som er betinget av en vestlig-ikke vestlig dikotomi, der anerkjennelsen som *urfolk* er effektiv i relasjon til moderne vestlige institusjoner. Situasjonen er tveegget – fordi det er i anerkjennelsen som *urfolk* at samene henter sin legitimitet og former sine personlige og kollektive narrativer (se lengre ned). Samtidig med at sterke historiske føringer, konvensjoner, fortolkninger og meningstunge symboler i den orientalistiske prosessen, skaper meningsinnhold i ”urfolkskunstner” og ”urfolkskunst” som kunstnerne ikke alltid ønsker å bli forbundet, i frykt for å bli stigmatisert, eller ”etnifisert” på kunstfeltet. Nå er det imidlertid slik at kunstnere fra urfolksgrupper faktisk har fått nye og bedre muligheter til å realisere kunsten og karrieren innenfor den moderne vestlige kunstinstitusjonen. Men fordi dette skjer innenfor kunstinstitusjonelle rammer, kan globalisering i verste fall representere en påtvunget vestlig verdiorientering enten det gjelder å lykkes som kunstner, eller om det forsøkes å realisere et nytt nasjonalt kunstfelt.

(Same)politisk intervensjon

Det nære samarbeidet med Sametinget har gitt en takknemlig bedring av kunstneres vilkår. Mens det dominerende forvaltningsansvar for samisk kultur var i norske myndigheters hender, var politikerne og myndighetene perifere, og man hadde mindre mulighet til å bli hørt eller forhandle om størrelsen på øremerking av midler fra Kulturdepartementet. Da Sametinget ble forvalter av prosjektmidler, innkjøpsordningen og stipendier for samiske kunstnere, fikk kunstnerne endelig noen å gå konkret i forhandlinger med.

Som forhandlingspartner og kunstpolitisk utformer har Sametinget blitt en etterlenget ”skytesskive” for de samiske kunstnerne: ”Nå er vi snart nede i et katastrofenivå,” er Persens første kommentar til NRK Sámi radio (02.05.2005) like etter behandlingsmøtet. Hun sikter der til en manglende kunstpolitisk strategi og altfor lite penger. Mens Sametinget retter sine klagemål mot statlige myndigheters politikk, peker de samiske kunstnerne på at det er Sametinget som prioriterer feil, ettersom de nå har et betydelig forvaltningsansvar for samisk kunst og kultur. Under den dramatiske overskriften ”Sultefører samekunsten” gikk flere kunstnere i oktober i fjor ut med en frustrasjonsmelding over at Sametinget vanskjøttet sine oppgaver (Kulturnytt, NRK P2, 19.10.2005²⁰). Skuespiller ved Beivvåš Sámi Teàther, Nils Utsi, mente blant annet at Sametinget tidligere har brukt for mye penger og byråkrati på retten til land og vann, slik at kulturen har blitt satt nederst på prioriteringslista. ”Sametinget får jo økt bevilgninger hver år, men bestandig er det vi som ikke får”, sier generalsekretær i Samisk Kunstnerråd²¹, Elle Marja Vars (ibid). I en pressemelding²² retter kunstnerne offisielt gjennom SDS en sterk kritikk mot meldingen. De mener den rett og slett er for dårlig og ”viser liten innsikt i og kunnskap om samisk billedkunst og duodji”. Manglene er så store, mener de, at de ikke vil fungerer som et godt redskap for Sametingets fremtidige kunstpolitikk. De krever rett og slett at Sametinget trekker meldingen tilbake og utarbeider en ny melding, noe som foreløpig ikke har skjedd.

²⁰ Overskriften hentet fra tekstversjon av radioprogram på www.nrk.no/nyheter/kultur/5156883.html, 19.10.05

²¹ Må ikke forveksles med Samisk Kunstråd, som nevnt tidligere, er et utvalg i SDS. Samisk Knstnerråd fungerer som en paraplyorganisasjon for de samiske kunstnerorganisasjonene som til enhver tid er medlemmer der. Samisk Kunstnerråd skal også representere kunstnernes felles interesser og ivareta interessene til de samiske kunstnerorganisasjoner som er tilsluttet. Samisk Kunstnerråd har også som målsetting å bidra til å utvikle disse.

²² Pressemelding fra styret i SDS, 28.05.2005

”Samisk kunst” og kultur

En bakgrunn for kritikken som kunstnerne retter mot Sametinget, kan ses i lys av behovet for å holde en viss avstand mellom den ”frie” kunsten og politikken som sådan. Koblinger mellom en samisk kunst og en spesifikt *samisk* samfunnsutvikling, er ikke uvanlig. Spesielt ikke i det politiserte rommet der verken samisk identitet og samisk kunst passerer ubegrunnet. Likevel står det i kunstmeldingen at ”partene konstaterer at det ligger et betydelig potensial i kultur som basis for samisk samfunnsu[t]vikling” (artikkel 4). Standpunktet blir ikke bestridt av noen parter. Det anses for å være et faktum. ”Kultur” er viktig, og ”kunst” er kultur. Det kulturelle grunnlaget for en distinkt samisk kunstnerisk praksis, står med andre ord sentralt i begrunnelsen for likeverdige vilkår for samisk kunst og samiske kunstnere. Ifølge Sametingsrådets vurdering, er samisk kunst ”nært knyttet til tradisjon, primærnæring, natur og språk gjennom samhandling, sosialisering og identitet”. Hva tradisjon er, hva som angår fellesmyter om naturtilhørighet, hva som kjennetegner samisk samhandling og sosialisering og ikke minst samisk tilhørighet, må sies å tilhører masterparadigmets bærende elementer. Derfor er det heller ikke oppsiktsvekkende at kunsten ifølge kunstmeldinga innbefatter ”de verdier, normer, koder og symboler som overtas og videreformidler fra generasjon til generasjon”. Men hvilke normer, koder og symboler er det som overtas og formidles videre i samisk kunstverden?

Normative tilknytninger til samebevegelsens sentrale symboler, som her med ”samisk kultur”, har dype røtter i samisk kunstverden. Helt fra Masigruppas tid har rettigheter og kamp og likeverd vært viktige fellesskapsdannende prosesser. Etter dannelsen av SDS søkte de samiske kunstnerne å oppnå samme status som andre nasjonale kunstnerorganisasjoner: ”De ville ikke bare ha anerkjennelse. De ville ha anerkjennelse som samiske kunstnere, og de ville ha anerkjennelse for sin *forskjellighet* fra ’de andre’ ”, skriver Hansen (2004:58). I dag vil mange påstå at en komplementær identitet har blitt bygd opp rundt den nye samiske selvforståelsen. Kunstnerne har fått anerkjent statusen som ”samisk kunstner”, og de tilbyes en opplevelse av likeverdighet. Dette er langt på vei i tråd med samebevegelsens målsetting med den *komplementariserende og dikotomiserende* prosessen (jf. Eidheim 1971, se kapittel 2).

Det normative grunnlaget for en likverdig ”samisk kunst” er imidlertid kodet i en sterkt rettighetsorientert majoritet/minoritetskontekst, der ”samiskhet” må bekreftes i et same-dáza-

forhold²³ (ibid). Allerede under Masigruppa ble det klart at minoritet/majoritets-situasjonen og same/dáza-kontrasten i seg selv er for trange til å forklare mangfoldet og omfanget av samisk selvforståelse og kulturell aktivitet (Eidheim 1999). Konsekvensen av å skulle være same, som andre samer og samtidig være grunnleggende ulik *det norske*, er i denne konteksten en omfattende underkommunisering av nyanser og interne forskjeller ved det å være same.

Kravene til hvem som blir innlemmet i samisk kunstverden, og hvem som blir utelukket, må med andre ord være utformet såpass åpent at det inkluderer alle med samisk bakgrunn. Som Cohen uttrykker det: "The symbol functions quite effectively as a means of communication without its meanings being rigorously tested" (1985:21). Underkommunisering av "samiskhet" innebærer en forsterket overlapping av diskursen om innlemming/utelukkelse, knyttet til en innforstått diskurs om "samiskhet" (Hovland 1999a). Det vil si at selv om diskursen ikke utbroderes i det offentlige rom, har alle en idé om hva som "egentlig" kvalifiserte til å kalle seg same. Dermed videreføres interne differensieringsmekanismer hvor blant annet kategoriseringer som same og dáza representerte potensial for å oppnå kontroll, anerkjennelse eller status og frata andre det samme. Disse mekanismene er skrevet inn i sentrale symboler som benyttes internt for å identifisere et fellesskap betinget av samisk tilhørighet.

Situasjonen i samisk kunstverden er ambivalent. Mens det arbeides med å holde samepolitikken og kulturkampen på en armlengdes avstand, danner samebevegelsens kunnskap grunnlaget for mye refleksjon i daglige spørsmål. Eva Aira snakker om hvordan videreføring av kunnskap kan foregå i samisk kunstverden:

Jeg var ikke med i Masi, sultestreiken og alt det [...] Vi kjente oss litt utenfor på 70- og 80-tallet, for det hadde skjedd så fryktelig mye da i forbindelse med at SDS bygdes opp på Altaaksjonen og alt som vi ikke hadde vært med på. Det ble som en annen verden. Og enda har vi fått med oss den bakgrunnen. Enda vi ikke var med, så sleper den med. Så kommer den nye generasjonen som ikke var født engang når det her pågikk. Jeg tror at det kan være et ganske stort generasjonsskille. Men senere er det også hvordan man tilpasser seg.

(Eva Aira, intervju)

²³ Dáza betyr ikke-same. I denne sammenhengen norsk i motsetning til samisk.

Foruten en viss kontinuitet i masterparadigmets kunnskapsgrunnlag kan vi snakke om to virkelig store symbolske saker i samisk kunstverden, som gir oss pekepinn på hvordan denne bakgrunnen ”sleper med”. Disse er samisk kunstmuseum og samisk kunstutdanning. Persen mener at disse to er de viktigste sakene i hennes arbeid som kunstpolitiker: ”Vi har brukt 20-25 år i en evinnelig rundgang med utredninger og atter utredninger. Det er ingen saker i dette riket som er utredet mer enn samisk kunstutdanning” (Synnøve Persen, intervju). Og det er langt fra bare positive opplevelser dette arbeidet:

Til nå tror jeg det har vært mest fortvilelse. Det har gått så lang tid uten at det bygget har kommet, man blir jo litt fortvilt når det på den ene siden har en kjempestor flott samling, og så får vi ikke vist dem fram. Det er jo klart at det er forventninger. De var jo skyhøye for 10 år siden. Det er jo en grense hvor lenge folk gleder seg før de sier at dette blir det jo ingen ting av. Det må jo skje noe nå, det må jo det.

(Irene Snarby, intervju)

Til tross for fortvilelse og frustrasjoner i tiden SDS har arbeidet med disse sakene, er de symbolske aspektene likevel av stor verdi for fellesskapet. På seminaret i Karasjok kunne vi observere at introduksjonen av sakene samtidig fungerer som en innskriving av den enkelte i diskursen. De virker som samlende symboler, som man kan mene hva man vil om, forhandle om og debattere rundt, selv om de også befinner seg i en arena for kontroll og maktutøvelse for aktører som nyter symbolsk autoritet i det samiske samfunnet, enten det er politikere, kunstnere eller andre. Seminaret var i så måte en arena for alle disse aktørene. For å følge Cohens argument: så lenge man ikke får klargjort utfordringer og mål, ambisjoner og visjoner omkring ”samisk kunst”, ”samisk kunstmuseum”, og ”samisk kunstutdanning”, kan symbolene fungere som sosiale samlingspunkt. Blir symbolene for definerte, for eksempel i retning av den samepolitiske dagsorden, står ikke bare kunstutdanning og kunstmuseum på spill, men hele det samiske kunstnerfellesskapet.

”Samisk kunstpolitikk” – en ny måte å snakke om ”samisk kunst” på?

Kompleksiteten i dette materialet gjør det vanskelig å konkludere med hvor samisk kunstverden befinner seg i forhold til samebevegelsens konvensjoner. Symbolske avgrensingsprosesser i både gamle og nyere saker som diskuteres internt, samt den nye

kunstpolicikken viser at alle tre fasene i masterparadigmet er aktive på ulike nivå. De ”sleper med” via enkelte store symbolske saker. Det er klart at det fortsatt eksisterer underliggende krav om likeverd og forskjellighet i samisk kunstverden, som igjen er koblet til en sterkt politisert diskurs om rettigheter. Rettighetsdiskursen kommer imidlertid mer eksplisitt til uttrykk i den administrative delen av diskursen, der ideen om samene som et *urfolk* danner grunnlaget for lover og konvensjoner i det (same)politiske grunnlaget for samisk kunstpolitikk. Jeg har også vært inne på at den nye kunstpolitikkens betoning av rettigheter og ”arv” representerer en politisk intervensjon i kunstverdenens artikulering av ”kunstnerisk frihet”.

Det er likevel noen interessante aspekter ved den nye kunstpolitikken som peker mot nye måter å snakke om ”samisk kunst” og samiske kunstnere på. Som en symbolsk form reflekterer ”samisk kunstpolitikk” i seg selv en endring i tematiseringen av ”samisk kunst”. En debatt som omhandler definisjonsproblematikk rundt ”samisk forskning”, som foregår innenfor den samiske forskningsverdenen, kan illustrere denne endringen. Her snakker Tove Bull, professor ved Universitetet i Tromsø, om hvordan ”samisk forskningspolitikk” kan erstatte ”samisk forskning”:

Samisk forskningspolitikk ville da vere ein eksplisitt uttrykt politikk/ein eksplisitt uttrykt strategi for den forskinga som på eitt eller anna vis har gyldigheit for og eventuelt konsekvensar for samane og dei samiske samfunna, utan at ein nødvendigvis treng definere det nærmare.

(Bull 2002:7)

Om argumentet lar seg overføre til samisk kunst, vil samisk kunstpolitikk være et ytterlige uttrykk for en tredje fase i diskursen om samiskhet. Fokuset lar seg dreie over på *hvordan* kunsten skal ha gyldighet for og eventuelt konsekvenser for samene og de samiske samfunnene, i stedet for fokuset på samisk kunst som ”noe annet”.

Samisk kunstpolitikk representerer på denne måten både noe nytt og en videreføring av diskursen om ”samiskhet” slik den kommer til uttrykk i samisk kunstverden. En av mine hensikter med denne analysen har vært å peke på kompleksiteten i prosessene i samisk kunstverden. Det har ikke vært mulig i dette landskapet uten videre å avgrense samisk kunst som enten en del av det norske kunstfeltet eller som en del av det samiske samfunnet. Samisk

kunstverden er begge deler. Samisk kunstverden tar opp i seg orienteringer og verdier som sirkulerer i akademiske og politiske diskurser i og rundt den norske og internasjonale kunstinstitusjonen og omdanner det til anvendbare former internt. Samtidig er den forankret i det samiske samfunnet med de diskurser som foregår der. Denne dobbeltheten er emne for neste kapittel.

6. Tvisyn og motsetninger

Forholdet mellom det å være same og kunstner opptar folk i svært ulik grad, og er avhengig av tid og sted. Noen ganger setter en pris på å bli imøtekommet som en samisk kunstner, og kanskje er ens tilknytning til det samiske tydelig en del av det kunstneriske uttrykket. Andre igjen arbeider med kunst som ikke har noen konnotasjoner til "samiskhet" overhodet. Noen snakker høyt om at de er samer, og at det er viktig for dem. Andre toner det ned og lar være å snakke om at de er samer, når alle vet det likevel. Variasjonene henger sammen med at aktørene i samisk kunstverden framviser vidt ulike utgangspunkt i kjønn, evner og talenter, alder og generasjonstilhørighet, interesser, erfaringer, utdanning, kunnskap, makt og så videre. Samisk kunstverden består av aktører med helt ulike "verdener", ulik kultur, og de lever dypt ulike liv. Noen snakker samisk daglig i nærmiljøet, bor nær den samiske slekta, engasjerer seg i samepolitiske saker (helst kunstrelevante) og reiser til Oslo nå og da som en nødvendighet for å orientere seg i gallerimarkedet, eller for å delta på utstillinger. Andre er bosatt i Oslo, vandrer daglig blant et mangfold av kafeer, butikker og gallerier, har store bynettverk og kanskje en og annet samisk venn. De snakker ikke samisk, i hvert fall ikke til daglig og reiser et par ganger i året nordover for å hilse på slekt og familie, eller de deltar på møter og samlinger som medlemmer av samisk foreningsliv. Mange har ikke nær samisk slekt i Nord-Norge eller kanskje ikke kontakt med dem, men likevel ambisjoner om å lære seg samisk, eller få barna inn i samisk barnehage i Oslo. De har stemmerett i sametingsvalg, men er kanskje ikke så interessert i debatten om land og vann, Arbeiderpartiet eller NSR. Andre leter etter måter å være same og kunstner på, kjenner på om det skaper forpliktelse eller nærhet, om det fungerer å kalle seg same, om kofta kanskje blir "for tung" og kanskje når alt kommer til alt så er det nok bare å være kunstner?

Ikke alle er like glad for problematisering av det å være same og kunstner. Er det ikke bare ganske enkelt å si at en same er en same, og en samisk kunstner er en samisk kunstner? Hvorfor er det i det hele tatt relevant å identifisere produsenten av et kunstverk som same? I et komplisert landskap hvor det nærmest er umulig å si noe om forholdet mellom same og kunstner uten å havne i et definisjonsmessig virvar tilsynelatende uten ende, skal formidlerne, kunsthistorikerne og kuratorene, samt kunstnerne selv, skape en meningsfylt forståelse av disse omstridte størrelsene *samisk kunst* og *samisk kunstner*. Variantene er mange. En av de

vanligste versjonene unndrar seg definisjon – man er same fordi man er same og kunstner fordi man er kunstner:

Med samisk konstnär menar jag en konstnär som är same [...] så enkelt är det. Och med samisk samtidskonst menar jag konst gjord i dag av samer [...] endast två egenskaper som sammenfaller i samme person. Att vara konstnär. Att vara same. Men ingenting om relationen mellan dessa två egenskaper. Fråga: På vilka grunder är din konst samisk? Svar: Därför att jag är same.

(Lundström 2004b:27)

I min tilnærming til ”samisk kunst” i dette prosjektet, særlig møtene med kunstnere og seminaret i Karasjok, var det til tider vanskelig å se disse menneskene som representanter for et slags samisk fellesskap. Det er mulig jeg forventet en sterkere idé blant deltakerne selv om denne samiske fellestilhørigheten, basert på mine egne forforståelser og fordommer. I dette perspektivet hadde deltakerne i mindre grad like fortolkninger og ideologiske føringer, utover det at de var kunstnere, enn det man kanskje skulle forvente seg innenfor et samisk fellesskap. De var ofte selv mer opptatt av å framholde mangfoldet og ulikhetene som drivkraften i kunstnerfellesskapet enn av å legge vekt på deres sosiale og kulturelle fellesgods.

Billedkunstneren Viggo Pedersen uttrykker dette slik i intervjuet:

Og hvorvidt det er samisk orientert eller ikke, det er igjen hver enkelts valg. Det er jo på en måte 70 forskjellige innfallsvinkler her, ikke sant? Og da blir det 70 forskjellige svar, rett og slett.

Også Irene Snarby, konservator og ansvarlig for den samiske kunstsamlinga ved De Samiske Samlinger i Karasjok, har en lignende oppfatning av mangfoldet i ”samisk kunst”:

Det er så farlig å generalisere når man snakker om samisk kunst. Det er mye bedre å se på hver enkelt kunstner og se på verkene enn å se på det her som en hel gruppe. Det er så mange forskjellige tanker bak.

(Irene Snarby, intervju)

Mine spørsmål rettet mot den enkeltes tilknytning til ”det samiske” som en del av kunstnerrollen ble gjort tilsynelatende overflødige som følge av det mangfoldet som også jeg

kunne observere. Det samiske kunstneriske mangfoldet har imidlertid særtrekk som lar seg observere. De er alle samer og må forholde seg til at ”samisk kunstner” er en politisert identitet. Det innebærer at refleksjon omkring identitet er en del av det daglige liv for den enkelte.

Mangfoldets idé må forstås som en språklig strategi for å unnslipe de grunnleggende dilemmaene mellom ”samisk kunst” og ”kunst”. Formulert av den enkelte deltaker, må tematisering av ”mangfold” ses i sammenheng med de etniske bindingene deltakelse i samisk kunstverden representerer. Ikke sjeldent er det mer likhet å spore mellom en samisk kunstner og en norsk kunstner, enn mellom de samiske kunstnerne seg imellom. Å bli tilskrevet egenskaper i kraft av tilknytningen til ”det samiske” kan dermed virke unaturlig og eventuelt skape problemer i karrieren som kunstner (se lengre ned). Det er ikke bare personlige egenskaper og ideologiske standpunkt som forventes av en samisk kunstner i kraft av denne generaliseringen, også kunstverkene står i umiddelbar fare for å ”bli” samiske, eller til enhver tid forsøkt gitt et ”samisk” meningsinnhold. Eksempel på det er definering av symbolikk, som ”de samiske fargene” (se under). For enkelte kunstnere blir det et poeng at de lager kunst, og er kunstnere på en måte som ikke kan tilskrives noe ”samisk” uten videre. Persen er for eksempel ikke opptatt å definere noen som ”samisk kunstner”, men ønsker heller å framheve ”det samiske” som berikelse:

Det samiske kjenner ikke jeg som noen basis for min kunstneriske virksomhet. Det er noe som er ved siden av, som en berikelse. Det har lite med min form- og fargeforståelse å gjøre. Den definerer jeg innenfor en europeisk tradisjon.

(Synnøve Persen, intervju)

Kunstneren, og den tidligere lederen for SDS, Hege Nilsen, ønsker ikke å se på seg selv som samisk kunstner i intervjusituasjonen. Hun ønsket heller å framheve at ”det samiske” representerer et tillegg:

Og når det gjelder samisk kunst så er det jo så mange strenger å spille på, knappa å trykke på. Man kan jo gjøre nesten hva man vil, som kunstner er man jo ganske heldig hvis man spiller på det samiske.

(Hege Nilsen, intervju)

Samisk kunstverden – trygghet og sosial risiko

Som følge av den politiserte samiske identiteten er eksistensen av ”det samiske” som tema i samisk kunstverden et uttrykk for en mer omfattende diskurs om utilgjengelighet.

Fellesskapet er ikke bare eksklusivt med tanke på krav til kunstnerisk kvalitet. Man må være same for å bli medlem i SDS, og man må være same for å kunne ”spille på strengene” og for å få tilgang til godene. Den etniske eksklusiviteten i samisk kunstverden er imidlertid preget av motsetninger. Spesielt blant de yngre kunstnere er det oppfatninger om at SDS burde være åpen for ikke-samiske kunstnere. Nilsen mener at ens foreldres opprinnelse ikke burde være avgjørende kriterium for medlemskap og at denne eksklusiviteten representerer en fare for den samiske kunsten: ”Så lenge vi snakker om seriøse kunstnere som har lyst å være med, mener jeg det er feil å sende dem på dør samtidig som man åpner døra på vidt gap for ultrasamiske håndverkere” (Hege Nilsen gjengitt fra Hansen 2004:91)²⁴. Eva Aira mener imidlertid at slike uttalelser ser vekk fra et viktig moment. Hva er da vitsen med en samisk kunstnerorganisasjon?

Hvorfor skulle de overhodet søke til en samisk kunstnerorganisasjon om de ikke har en samisk identitet? Konsekvensutredning av det hele blir: Hva hender med alle de stipendier som ligger under Sametinget, Saviostipendet og samiske kunstnere og forfatteres vederlagsfond, som er unikt, kun til samiske billedkunstnere og forfattere. Det må konsekvensutredning til, ellers kommer hele organisasjonen til å oppløses og alle kommer til å inngå i NNBK [Nord-Norske Billed-kunstnere].

(Eva Aira, intervju)

Airas betraktning av forholdet mellom ”samiskhet” og tilgang til stipendier er utbredt. Hennes frykt for at avvikling av etnisitetskriterium vil ende i oppløsning av det samiske kunstnerfellesskapet, er nok mer å regne som ikke-tematisert eller tatt for gitt i samisk kunstverden. Samtidig er det ingen tvil om at hun har rett, i den enkle forstand at vi snakker om et samisk fellesskap. Ved siden av å være et debattert kriterium for SDS er etnisitet en sentral faktor i diskursens regularitet. Det innbefatter både maktreelasjoner, sosiale differensieringsmekanismer og seleksjonsprosesser, men ikke minst tilbyr den et ”hjem” gjennom å garantere for et *samisk* fellesskap.

²⁴ Det er en viss parallell mellom denne debatten og debatten om land og vann, knyttet til samiske særrettigheter som den samme ikke-samiske befolkning i området, innenfor samme yrkesgruppe, eventuelt ikke får tilgang til.

Dypere i Airas utsagn finner vi dermed en tematisering av *hjemløshet*. Begrepet beskriver en (sen)moderne tilstand der den enkelte blir rykket ut fra selvfølgelighetene som tidligere ble forvaltet i de gamle kollektivene av rase, klasse, kjønn og nasjon (jf. pluralisering av *livsverden* over). Identiteten som samisk kunstner veves inn i de mange sosiale livsverdener som den enkelte navigerer innenfor. En kontant og tydelig ”samisk identitet” er omformet som et refleksivt prosjekt i den åpne moderne identitet (jf. Giddens 1991). Likevel framstår ”samiskhet” for mange som en av de mest sentrale komponentene i utforming av sitt ”narrative hjem” (se f.eks. Eidheim 1992 og Hovland 1999).

I lys av analysen så langt navigerer de samiske kunstnerne i et ”risikosamfunn” (jf. Beck 1986 i Giddens 1991:28) der den vedvarende friheten til å velge konkurrerer med den overhengende risikoen for å ikke lykkes:

Living in the 'risk society' means living with a calculative attitude to the open possibilities of action, positive and negative, with which, as individuals and globally, we are confronted in a continuous way in our contemporary social existence.

(Giddens 1991:28)

De samiske kunstnerne må navigere som samer i en verden der det ikke finnes noen endelig definisjon på hva det innebærer å være same og kunstner. Her er det alltid en risiko for at størrelsene ”same”, ”samisk kunstner” og ”samisk kunst” blir for klart definert, eller blir for utydelige og udefinerbare.

Sosial deltakelse i ulike verdener preget av usikkerhet og tvil kan imidlertid regnes som ressurspotensialer i en kunstners sosiale liv. Man kan si at det er et generelt trekk ved vår tid at samisk identitetstilknytning for mange erfares som et attraktivt gode i en verden hvor særegenhet og autenticitet blir betraktet som en ressurs (Giddens 1991). Medlemskap i SDS kan i dette perspektivet representere en vedvarende påminnelse om handlingsmuligheter, alternativer og valg som kan og må tas. Her er den politiserte samiske tilhørigheten å forstå som en spenning og en personlig utfordring i en kunstners virksomhet.

Samisk kunstverden kan også representere den fortrolige, trygge sfæren. Medlemskap i SDS er noe som gir tilhørighet i ”anomaliens tid”, der karriere og forventninger om å lykkes, og sjansen for ikke å lykkes som kunstner, representerer en risiko. I lys av de sterkt politiserte omgivelsene som kunstnerne må navigere i, er de sosiale rommene internt i samisk

kunstverden kanskje et sted de kan ”bare-være-samisk-kunstner”? Med andre ord, samisk kunstverden kan være en sentral komponent og en personlig tilknytning til et overordnet, fellessamisk narrativ, enda de store fortellingene er døde.

Ettersom en egen samisk kunstutdannelse lar vente på seg må samene reise til Oslo, Trondheim eller Bergen for å ta kunstutdannelse i Norge. Det innebærer at de samiske kunstnerne fortsatt ikke kan ta kunstutdannelse ved et ”mulighetenes universitet” (jf. Hovland 1999a:173), som tilbyr en kobling til et samisk fellesskap og en samisk tilhørighet. I lys av dette kan samisk kunst forstås som en slags ”mulighetenes kunst”?

Mellom samisk livsverden og vestlig kunstverden

”Den samiske kunsten befinner seg i skjæringspunktet mellom kravene fra det egen samfunn og fotfeste i den vestlige kunstverdenen”, skriver Persen i brosjyren til utstillingen ”River Deep, Mountain High” (2004:34). Noe stilisert kan vi si at samiske kunstnere befinner seg i en forventningskonflikt mellom en samisk livsverden og en vestlig kunstverden. Det er i denne overlappingen vi lokaliserer det som har blitt omtalt som ”det samiske dilemmaet” (jf. Svendsen 2001a og Hansen 2004). Hansen forklarer dette med at de samiske kunstnerne kommer i en umulig klemme mellom samisk identitet og vestlig kunst som ”to uforenelige identiteter” (Hansen 2004:96). Dilemmaet går i korte trekk ut på at de symbolene eller markørene som indikerer samisk tilhørighet og som virker konstituerende på det samiske fellesskapet, samtidig virker ekskluderende på statusen som ”fri” kunstner i en vestlig kunsthistorisk kontekst. Det som ligger til grunn for dilemmaet er, slik jeg forstår Hansen, den koloniale konstruksjonen av en særskilt samisk estetikk og en kunstnerisk kreativitet som kan følges i en historisk linje fra helleristninger, runetrommer via *duodje* og fram mot dagens samiske samtidskunst. Bakgrunnen er den ”store”, kanoniserte kunsthistorien som samisk kunst er forsøkt å passe inn i, noe som lar seg lese ut av det samiske kunstbegrepet, slik den er definert og tatt i bruk i samisk kunstverden, der kunst er gradert på en skala fra tradisjonell folkekunst, via samisk kunsthåndverk, til den moderne kunstpraksisen *dáidda/duodje* (jf. kapittel 2).

Slik jeg leser hennes prosjekt, må ”samisk kunst” og ”samisk kunstner” forstås som vedvarende orientalistiske konstruksjoner, basert på noen dominerende forestillinger om hva samisk kunst og kultur dreier seg om. Høydalsnes snakker om ”sameikonografien”, som et visuelt program for stereotypisering av samisk kunst og kultur (1999:178). Hansen viser hvordan stereotypiene fortsetter å reprodusere seg selv gjennom programmet. Blant annet gjør hun en kritisk gjennomgang av verket *Samisk kunst og kulturhistorie*, utgitt i 2002²⁵, hvor det ”sameikonografiske programmet” påviselig repeteres (se Hansen 2004:31f). Ettersom sameikonografiens visuelle program og stereotypiene om samisk kunst og kultur fremdeles eksisterer og fortsetter å reprodusere seg selv, blir kunstnerne dratt inn i den konstruksjonen enten de ønsker det eller ikke.

Fra ”hva” til ”hvordan” samisk kunst – et lite paradigmeskifte.

Mens en utbredt oppfatning av ”samisk kunst” har vært grunnlagt på at det dreier seg om en serie distinkte eller særegne objekter, blir det stadig mer vanlig å forstå ”samisk kunst” som en mangetydig sosial og diskursiv praksis. Endringen kan forstås som en tematisering av ”hvordan samisk kunst?” framfor et ”hva er samisk kunst?”. Bakgrunnen for den nye tematiseringen er todelt. På den ene siden har det handlet om å frigjøre samisk kunst fra den vestlige kunsthistoriske konstruksjonen. På den andre siden gjelder det å avgrense praksisen samisk kunst i forhold til den rolle og funksjon den forventes å ha i det samiske samfunnet.

Under intervjuet med Geir Tore Holm, hentet han fram en guoksie (kopp) og forklarte meg:

Denne guoksien er ikke kunst, som objekt er den ikke kunst. Den kan godt være kunst i en sammenheng. Som et enkelt, visuelt objekt, mener jeg den ikke er kunst. Jeg tror mer på den måten å tenke samisk kunst på som en situasjon, som en sammenheng, som en kontekst.

Hansen deler Holms syn: ”Jeg forsøker å lese samisk kunst mer som et *hvordan*, som faktiske hendelse, enn som et *hva* eller *hvorfor*” (2004:35). Men for å lese kunst som *hvordan*, må man unngå den vestlige måten å lese kunst på. En vanlig erkjenning av *kunst* som sådan er at objektet kunst blir autonomt når verket løsrives fra opprinnelig kontekst eller sammenheng som ikke har direkte kunsthistorisk verdi, noe som særlig gjelder kulturelle og etniske

²⁵ F. Tveterås, T. Arntsen, R. Jernsletten. Nesbru 2002

kontekster. Det er dette perspektivet som tradisjonelt innebærer et spørsmål om *hva* som er samisk kunst. Ved å lese samisk kunst fra slutten av 1970-tallet som konseptkunst, mener Hansen å kunne unngå hierarkiske kategoriseringer som den vestlige kunsthistorien bygger på (ibid). Hun sier at det var den samiske kunstbevegelsens praksis som på 1970-tallet skapte dette konseptuelle rommet som hun nå ser muligheter for ”lesning” av både ”hva ”samiskhet” er, og av hva kunst er, eller kan være” (2004:63). Anvendt på samisk kunst, blir dermed konseptteorien en befrielse, ikke nødvendigvis fra duodjediskursen, men kanskje heller en åpning mot den, ved å unngå drøftelse av forholdet mellom *duodje* og kunst.

Mange vil nok ønske å se Hansens forsøk på å skrive kunstnerne ut av dilemmaet (se Hansens innlegg på seminaret) som et tematisk skifte, ettersom tidligere debatter og seminarer ofte har dreid seg om spørsmålet hva samisk kunst *er* og hva man som samisk kunstner er og gjør. Geir Tore Holm gjør denne refleksjonen når jeg spør han om hva ”samisk kunst” er:

Jeg har stilt det samme spørsmålet, fordi det er interessant å gå til begrepene. Jeg synes det er veldig viktig å gå til begrepene om det samiske og også om kunsten. Kanskje er det viktig å gå bort fra den deskriptive diskusjonen som kommer da. For hva er det da man beskriver? Kanskje kan man gå over til snakke om hvordan? Da går man mer til det som handler om praksis, hva gjør man som kunstner, og som kunstarbeidere? Kunst er ikke bare kunstverk. Det har vært altfor mye fokus på kunst som objekter og som noe man kan beskrive som objekter. Det er mer sammenhengen for meg som er kunst. Det vil si, *hvordan* samisk kunst, så handler det også om å inkludere alle som jobber med kunst, altså institusjonen kunst.

(Geir Tore Holm, Intervju)

Å stille ut en bruksgjenstand innenfor en sammenheng og vektlegge selve hendelsen, eller ideen innenfor kunstinstitusjonen som kunst, legitimerer dermed guoksien til Geir Tore Holm som kunst. Endringen er omfattende, og blir forkynt gjennom forskning, i media, i utstillingsbrosjyrer, i kunstteoretiske sammenhenger og går igjen i intervjuene jeg har gjort med kunstnere. I forlengelse av dette perspektivet kan vendingen ses som uttrykk for internasjonale endringer i synet på kunst, der særlig samtidskunsten har fått mange til å lure på om kunsten har kommet i en krise fordi alt kan bli kunst (se f.eks. L. Fr. Svendsen 2000). Denne diskusjonen skal jeg imidlertid la ligge.

Skiftet fra ”hva” til ”hvordan” må også forstås som et forsøk å unngå de mest dikotomiske aspektene som ligger til det å skulle definere samisk kunst på grunnlag av motsetninger til *det norske*, som stod sterkt i samebevegelsens avgrensning av ”det samiske” som noe ulikt, men likeverdig. Vi kan snakke om en ny generasjon kunstnere, som ikke ønsker og kanskje ikke trenger å problematiserer ”samiskhet” på samme måte som tidligere. De simpelthen bare *er* same, og samtidig deltakere i verden utenfor (jf. Stordahl 2000). I dette perspektivet har både kategorien ”same” og ”samisk kunst” blitt for trange til å forklare diversiteten av måter å være same og kunstner på. Identifisering av ”det samiske dilemmaet” og den diskursive endringen fra hva til hvordan samisk kunst, reflekterer dermed kunstnerens forhold til en mer generell utvikling i det samiske samfunnet, der det kommer stadig flere til med helt ulike og nye måter å oppfatte ”samiskhet” på (se f.eks. *de nye samene*, Sametinget 2002).

Eidheim mener at denne tendensen var å se allerede på 80-tallet:

During the 80's the discourse appeared to be characterized more and more by the fact that the Sami were well on the way towards gaining competence and confidence in relating to the outside world in all its diversity. The question now seems to be more '*how to be a Sami?*' and '*how to be a Sami and, at the same time, a participator in the modern world?*'”

(Eidheim 1992:24)

Stordahl skriver på midten av 90-tallet at lokale diskurser om ”samiskhet” ikke hadde blitt omgjort til kulturpolitisk tema av samebevegelsen, og at den derfor ikke ble noen naturlig del av den offentlige samepolitiske saksdebatt (jf. Stordahl 1994). Men ettersom ”samiskhet” ikke har vært en del av den åpne samfunnsdebatten, har den forblitt implisitt og gitt grobunn for interne stridigheter, frustrasjoner og smerte som spørsmålet om ”samiskhet” bærer med seg:

Denne stadige omsegripende diskursen om hvordan man skal være same i *Sápmi*, samtidig som man er deltaker i verden for øvrig, er langt fra alltid en diskurs med dette som eksplisitt tema. Diskursen kommer til uttrykk gjennom en meningsbrytning over et mangfold av tema som opptar folk i deres hverdagsliv, ofte som frustrasjonsuttrykk

(ibid:164)

Eidheim trekker fram to endringskomponenter, ved siden av samebevegelsens operasjonalisering av det nye masterparadigmet for samisk selvforståelse, som skapte behov

for nye avgrensninger av ”det samiske” (Eidheim 1992). På den ene siden representerte økende tilegnelse av høyere utdanning og profesjonalisering blant samene, nye muligheter til deltakelse i interkulturelle aktiviteter. Samtidig foregår det en vedvarende integrering og tilpasning til et velferds- og konsumsamfunn, som kjennetegner den rikeste del av verden. Begge prosessene bidrar til omfattende import av nye verdier og orienteringer til diskursen om samiskhet.

Misforholdet, eller mangfoldet av forklaringer på hva en same er, hvem som er same og nå ”hvordan være same i den moderne verden”, har intensivert forhandlingene om hva som kunne være kompatibelt med en samisk livsverden. Stordahl peker imidlertid på at kunstnerne har klart å fange opp det som samebevegelsen og de etnopolitiske organisasjonene ikke helt har evnet. De skapte ”samisk kunst” som et uttrykk utad for nasjonen *Sápmi*, og de lagde kunstverk som klarte å fange opp ”samiskhetens foranderlighet” (jf. Stordahl 1994). Det vi kan si om dette i dag, 15 år etter, er at deltakerne i samisk kunstverden til en viss grad har maktet å gjøre ”samiskhetens foranderlighet” til en del av både den politiske saksdebatt og til samfunnsdebatten. Bakgrunnen er den unike situeringen til samisk kunstverden som både innenfor og utskilt fra det generelle samisk samfunnet. Dette er en situering som involverer en eventuell ”autorisering” av nye og samtidige manifestasjoner av ”samiskhet”, ”manifestations which some call ’cultural cloning’ ” (Eidheim 1992:28). De ”signerer” verkene sine som samer i en moderne verden, samtidig som de har en kunstnersignatur, hvor de har muligheten til å kommunisere og endre elementer i forståelsen av ”det samiske” som kan oppfattes som truende eller fremmede. De samiske kunstnerne forhandler, analytisk sett, med en dobbel signatur.

Forhandlinger i en samisk livsverden

Den doble signaturen utfordres av en opplevelse av ”ufrihet” som følge av den kollektiviserte, konvensjonaliserte og tatt-for-gitt-kunnskapen i samebevegelsens paradigme, som felles kulturarv- og historie, majoritet-/minoritetsrelasjonen, ”vi er et folk”, og så videre. Det er disse konvensjonene Hansen tematiserer, når hun oppdager hvordan hennes informanter (samiske kunstnere) fører en kamp om retten til å være same og kunstner i ”undertrykkende strukturer i det ortodokse samiske samfunnet, som hevder at det finnes en enhetlig identitet som legitimeres med historiske røtter” (Hansen 2004:94). Jeg vil imidlertid peke på at disse

strukturene, eller konvensjonene, ikke bare er viktig med tanke på den undertrykkende virkningen den har for kunstnerfellesskapet, og den enkelte kunstner. Fordi mens de samiske samfunnene blir mer og mer preget av velstand og utdanning, av yrkesmessig, livsstilsmessig og kunnskapsmessig differensiering, kan vi samtidig legge merke til en økende opptatthet av det å være same (Stordahl 1994). Sammen med den økende differensieringen og pluraliseringen, danner masterparadigmets konvensjoner langt på vei en forutsetning for eksistensen av en samisk kunstverden. Berger, Berger og Kellner peker på livsverdenens pluralisering eller fragmentering, som et resultat av den samfunnsmessige differensiering. Individet tvinges til å forstå seg selv og sin verden på forskjellige måter, alt etter hvilke systemer det beveger seg innenfor (1974). Ved siden av press fra økonomiens og byråkatiets systemer, assosieres kunstnerrollen innenfor kunstfeltets systemer med ubegrenset frihet, indre driv, unike talenter, originalitet og nyskapning, for å nevne noen trekk ved den karismatiske kunstnerrollen (se Mangset 2004). Det vil si at den sosiale livsverdenen som samisk kunstverden representerer for den enkelte, ikke er todelt, som at den består av eksempelvis en "samisk verden" på den ene siden og en "vestlig verden" på den andre. Derimot vil "[t]he discourse (seen as signification work) on life style and ethnic authenticity absorbs the flow of an unordered multiplicity of semiotic material" (Eidheim 1992:27). Aktørenes livsverden er med andre ord sammensatt og primordial. Den svarer til den enkeltes grunnleggende virkelighet, forstått som den verden vi til daglig lever i, erfarer og snakker om og som tas for gitt. Livsverden (jeg baserer begrepet i stor grad på tolkninger gjort av Bø 2006 og Berger, Berger og Kellner 1974) representer derfor en "naturlig", original eller naiv innstilling forut for refleksjon og teoretiske begreper. Ifølge Bø er Husserls definisjon av livsverden: "[D]en konkrete virkelighet som vi tar for gitt når vi tar beslutninger, kommuniserer eller handler. Den er der som en fortrolig sfære av bakgrunnsoverbevisninger, som en intersubjektiv, intermonadisk størrelse (Bø 2006:29).

I dette perspektivet kan den sosiale livsverden kunstnerne er en del av, for så vidt forklare hvorfor "det samiske" kan tematiseres som noe ufritt. Bakgrunnen er at hun tematiserer deler av en felles erfart livsverden:

The consciousness of everyday life is the web of meaning that allows the individual to navigate his way through the ordinary events and encounters of his life with others. The

totality of these meanings, which he shares with others, make up a particular *social life-world*.
[...] Any particular life-world is constructed by the meanings of those who “inhabit” it.

(Berger, Berger og Kellner 1974:12)

Tilknytning til felles kunnskaper og erfaringer er i lys av dette ikke bare ettertraktede, de er nødvendige. Derfor vil en samisk livsverden nesten alltid kunne stå til disposisjon som ressurs. Men samtidig kan en livsverden svikte som ressurs: ”På samme tid som det er mulig å tematisere livsverden i utsnitt kan den ikke bli problematisert i sin totalitet” (Bø 2006:31). Erfaringer forblir implisitt og livsverdenen uangripelig for totalrevisjon. Og det å skulle fri seg fra det samiske, eller å skulle skrive kunstnerne ut av denne livsverdenen blir nærmest håpløse prosjekter.

Men om ikke samisk livsverden kan totalrevideres, kan grensene utvides og nyanseres. I lys av essensialiseringen av størrelsene ”same” og ”samisk kunst”, framstår det som en nødvendighet, i ”skjæringspunktet” mellom en vestlig kunstverden og en samisk livsverden, å stille spørsmål ved etablerte strukturer og tatt-for-gitt-kunnskap. Men de samiske kunstnerne må da kjempe mot både ”de andres” konstruksjoner og forventninger og sine egne reproduksjoner av disse (jf. *orientalisme*, Said 1978). I tillegg må de forhandle om hvilken rolle kunsten skal ha i den generelle samiske samfunnsutviklingen, som innebærer en stadig søken, både på et kollektivt og personlig plan, etter hvilket ansvar og hvilken rolle de samiske kunstnerne har i videreføring, fornying og endring av verdier og orienteringer i sambevegelsens overordnede paradigme for samiske selvforståelse, det vil si diskursen om samiskhet.

En formildende omstendighet

Jeg tror at enda i dag om man spør et menneske på gata i Oslo: Hva er en same? ville vedkommende svare: Det er kofte og rein. Dette bildet sitter så spikret, kanskje det ikke lar seg gjøre å komme løs fra det. Når jeg bruker overskriften ”Fri meg fra det samiske”, er det fordi jeg føler repet rundt halsen, man kommer ikke fri. Og når vi selv attpåtil begynner å bruke det.

(Synnøve Persen, intervju)

Stereotype oppfatninger om ”det samiske”, slik Persen her gir uttrykk for, representerer en utfordring for mange samiske kunstnere. Vi kan snakke om utbredte forventninger om at det å være same innebærer en essensiell tilknytning til samisk kultur, og at ”samisk kultur” lar seg essensielt forstå gjennom visse sentrale kulturelle uttrykk, eller idiomer. I dette perspektivet handler forventningene svært forenklet om at ”samisk kunst” er et kunstnerisk uttrykk for noe essensielt samisk. Jeg vil peke her på at dette ikke er en forståelse som bare har nedslagsfelt i kommunikasjon mellom samer og ikke-samer, om man skulle tro det. Ideen om det essensielt samiske er langt på vei grunnlaget for felles kommunikasjon i hele den samiske verden, slik de ble konvensjonalisert i masterparadigmet (jf. kapittel 5). Man kan si at samisk identitetsutforming i store linjer er knyttet til en utentisitetdiskurs, der symbolske markører eller ”idiomer” er sentrale virkemidler for å identifisere kunnskapsformer, objekter og handlemåter som kjennetegner samisk kultur. ”Idiomer” kan forstås som tegnmaterialer ladet med etnisk mening, hvor en vellykket identitetsforvaltning er avhengig av tilgangen på et slikt tegnmateriale (jf. Stordahl 1994). Her er det snakk om det å ha tilgang til og kontroll over de sentrale markørene som demonstrerer samisk tilhørighet, eller som Hovland uttrykker det - ”å ha det” eller måtte streve for å ”få det” (jf. Hovland 1999a:80).

Ifølge Morten Johan Svendsen er Persens etter hvert kjente utsagn, ”befri meg fra det samiske”, en bønn om å bli vurdert som kunstner på grunnlag av kunsten og ikke på grunnlag av den samiske tilhørigheten. Det handler om at ”[s]amiske referanser synes å ha problem med å vinne fram som grunnlag for kunstneriske ytringer” (Svendsen 2001a:91). Han utdyper problematikken i intervjuet:

’Samisk’ blir en formildende omstendighet som gjør at man kanskje ser på kunsten med litt andre briller, og kanskje ikke med de samme kritiske kriterier som man ellers legger til grunn når man snakker om kunst. Det vil føre til en forringelse av kunsten hvis man legger slike bånd til vurderingen av den.

(Morten Johan Svendsen, intervju)

At kunst laget av en same inneholder eller formidler noe annet enn kunst laget av en nordmann, kan vi selvfølgelig avfeie som fordommer basert på negative stereotyper som eksisterer blant publikum og aktører i det norske kunstfeltet. Når kunstneren likevel havner i slike formidlende omstendigheter, enten det er fordi han eller hun tar samisk tegnmateriale i

bruk eller at det blir ”lest” ut av kunstverket på bakgrunn av kunstnerens status som ”same”, blir det vanskelig å avfeie den. For mange samiske kunstnere vil denne politiseringen av selv de minste valg og muligheter kreve at de tar stilling til både sin status som same og kunstverkets potensielle status som ”samisk”, i ellers rent kunstfaglige sammenhenger. I tillegg må de ta stilling til andre samiske kunstneres praksis. I brosjyren til utstillingen ”River Deep, Mountain High” skriver Persen:

Når man skal diskutere samisk kunst, diskuterer man ikke hva som er god kunst og hva som gir et verk kunsthistorisk dimensjon; man diskuterer hva som er samisk kunst ut fra statistiske, gitte rammer for kunstnerisk virksomhet. Samiske kunstnere har tildels selv bidratt til denne skjeve utviklingen. Det finnes mange nok eksempler på kretsing rundt runeбомmesymbolikken, sjamanisme, naturmystikk etc. Romantiseringen og avsporingen har klart vært til hinder for en vital utvikling.

(Persen 2000:33)

Her er det verdt å tilføye at hennes malerier, ifølge henne selv, ikke har referanser til noe særskilt ”samisk” overhodet, heller det motsatte:

Jeg vil tvinge formidleren til å se nyansert på samisk kunst gjennom det jeg gjør. Det skal ikke være mulig å få inn noen stereotypier i mine bilder. Man kan selvfølgelig begynne å snakke om at ”ja her er de samiske fargene”. Det er jo faren med det bildet [hun peker på et bilde]. Da ville jeg øyeblikkelig stilt spørsmålet: Hva er de samiske fargene? Er det bare fire farger, er det ikke flere?

(Synnøve Persen, intervju)

”De samiske fargene” er bare ett av mange typiske markører på ”det samiske”, som brukes eller kan aktiviseres i et kunstverk. Som et symbol har den et relativt stort bruksområde både internt i det samiske samfunnet og eksternt. ”De samiske fargene” er et godt eksempel på hvordan symboler, med en rekke referanser til den etniske mobiliseringen, fremdeles kan aktiviseres som autoritative symboler på etnisitet og utentisitet. Potensialet kommer kanskje aller best til uttrykk i det samiske flagget, blant de fremste symbolet på et samisk fellesskap, som er satt sammen av ”de samiske fargene”, rødt, gult, grønt og blått.

Men langt fra alle samiske kunstnere opplever det som negativt å skulle ta slike symboler i bruk. Svært mange kunstneriske verker som sirkulerer i samisk kunstverden har slike symbolske referanser. Hans Ragnar Mathisen er blant de samiske kunstnerne som har tatt samisk tegnmateriale mye i bruk som en ressurs i hans kunstneriske praksis. Han mener at begrepet ”de samiske fargene” i seg selv ikke har noen essensiell referanse til etnisitet og at bruken av for eksempel runebomsymbolikk og ”de samiske fargene” derfor ikke trenger å være like problematisk:

Man kan ikke kalle en farge samisk. Men å gå fra det til å si det at dersom man i sin kunst foretrekker å bruke de såkalte samiske fargene, så må heller ikke det bli betegna som nødvendigvis noe drawback i seg selv. Og da er det jo en interessant diskusjon. Det var jo en stund hvor denne bruk av samiske symboler fra det ene og det andre, at det ble advart mot å skulle bruke det så mye. Det ble foreksempel advart mot bruk av trommer, de var jo hellige og ble brukt i religiøse sammenhenger, og det skulle ikke brukes utenom det. En annen ting, og det har du i Ottar²⁶, hvor Synnøve Persen skriver om samisk kunst, der den [samisk symbolbruken] blir betegna som noe negativt.

(Hans Ragnar Mathisen, intervju)

Mathisen er inne på en vesentlig ambivalens ved det *symbolske* fellesskapet. Det er at det må forhandles om innholdet i symboler som konnoterer samisk kultur. Defineres symboler som har vært sentrale i konstitueringen av diskursen om samiskhet, for eksempel ”de samiske fargene”, som negative stereotype konstruksjoner, er ikke det da fare for å delegitimere diskursens objekt: ”samiskhet”? På det på den andre siden, blir symbolene for tydelig definerte som sentrale i forståelsen av samiskhet, blir identiteten ”same”, og i forlengelsen av det ”samisk kunstner”, ytterligere essensialisert. Skal vi kunne snakke om et samisk fellesskap som den enkelte finner det meningsfylt å delta i, og samtidig hvor ”samisk kunst” og ”samisk kunstner” ikke blir for ”trange”, må definisjonene befinne seg mellom disse ytterpunktene (jf. Cohen 1985).

Vi kan legge merke til at de samiske kunstnerne tar standpunkt til dette i forhold til sin egen kunstneriske praksis. Man kan si at disse kunstnerne har et annet verktøy i definisjonsstridene enn å debattere og diskutere emnet i hverdagsdiskurser. De er kunstnere og kan nå fram til et

²⁶ Ottar nr. 4/2000

stort publikum med sine ideer og tanker gjennom kunsten. Dette er et potensial som Geir Tore Holm tar i bruk på en interessant måte. For å holde oss til eksempelet med ”de samiske fargene”: Holm velger på sin side å tematisere disse gjennom å dekonstruere det samiske flagget i kunsten. Her forteller han om verket ”New Flag (luomi, jouņa, sarrit)” (2004) bestående av tre syltetøyglass med blåbær, rips og multebær:

Hvordan kan man snakke om noen farger som mer samiske enn andre? Det samiske flagget er interessant. Det er bare et stykke stoff, men med så stor symbolverdi. Derfor laget jeg en syltetøyversjon.

Som vi har sett, har måten de samiske kunstnerne tar i bruk etnisk ladede symboler og tegnmateriale på stor variasjon. Mens fravær av tradisjonelt tegnmateriale for mange er forbundet med tap av kultur, der moderne kunst står for noe u-samisk og kanskje til og med representerer en trussel, ser andre mulighetene til nye måter å aktualisere samisk tilhørighet på gjennom kunsten. Summen av disse ideene vitner om at samisk tilhørighet har gått fra å være stigmatisert (Eidheim, 1971), til å kunne aktiveres som markør for verdifull identitet, en form for kulturell kapital. En kan si at kunstnernes posisjon i denne maktdiskursen representerer en opportunitetssituasjon, der kunsten er et redskap i en konkurranse om knappe goder. Vi snakker om ”goden” i å delta i et fellesskap der det foregår slike forhandlinger og definisjonskamper, og der den enkelte kunstner kan være aktiv, og kanskje avantgardistisk deltaker i diskursen om ”det samiske”.

7. "Same Same But Different"

Spørsmål knyttet til det å eie en dobbel identitet som same og kunstner blir i en del kunstfaglige sammenhenger tematisert som det å stå mellom på den ene siden samisk tradisjon og på den andre siden innovasjon eller fornying. For noen betyr det at begrepet kunst er kulturelt betinget og knyttet til samenes egen forståelse av fenomenet kunst. Som Dunfjeld uttrykker det: "Det ligger nedfelt i kulturens estetiske praksis en forhåndsforståelse av kunstverk som kunstverk" (Dunfjeld 2001b:14). Slik jeg forstår Dunfjeld, peker hun her på kontinuitetsaspektet, der samisk kunst representerer en kulturelt avgrenset innovasjon, en lokal spenning mellom samisk tradisjon og samisk fornying. For andre er denne spenningen mellom tradisjon og fornying en del av det moderne kunstbegrepet. Eller rettere sagt, på bakgrunn av at "moderniteten handler nettopp om avskaffelsen av tradisjoner", har fortiden blitt en del av samtiden: "[H]ele fortiden er gjort tilgjengelig for samtiden som et gigantisk forråd som man kan velge fritt fra uten å måtte forplikte seg overfor det valgte" (Svendsen 2000:105-106).

Den særskilte tilknytning mellom "samisk kunst" og "samisk kultur", kommer til uttrykk i avgrensingsprosesser både internt i det samiske samfunnet og eksternt. I de to foregående kapitlene har vi sett på interne avgrensingsprosesser med tanke på symbolene "samisk kunst" og "samisk kunstner". I dette kapitlet skal jeg se på avgrensingsprosesser som er virksomme i representasjon av "samisk kunst" og "samisk kunstner" utenfor samisk kunstverden.

"En relasjon i kjærlighet og hat"

Min tilnærming til min samiske bakgrunn og det å arbeide med kunst i forhold til den, er preget av ambivalens. Det er en relasjon i kjærlighet og hat. Samtidig som jeg både finner grunner og materiale til min virksomhet, ser jeg også det problematiske å være i kategoriseringas klør og det å representere en etnisk gruppe.

(Holm 2000:5)

Mange samiske kunstnere vil nok kjenne seg igjen i en slik beskrivelse av forholdet mellom kunst og det samiske. Holms utsagn ser ut til å peke i flere retninger. Det ene er hans personlige forståelse knyttet til det å være same og kunstner, som han finner ressurser til i sin virksomhet. Det andre peker i retningen av det å ”representere en etnisk gruppe”.

Utsagnet reiser flere relevante spørsmål: Hva innebærer det ”å representere en etnisk gruppe”? Hvordan blir han representant for denne gruppen, og hvor går veien fra det å representere til det å være i ”kategoriseringas klør”? Under intervjuet forklarer Holm dette nærmere:

Til mange utstillinger er jeg rett å slett med fordi jeg er en samisk kunstner, og at det er en grunn til å ha meg med. På motsatt side tror det virke ekskluderende, at jeg i andre sammenhenger ikke virker relevant fordi at jeg kanskje er for tydelig som en sjangerkunstner, ”Han er jo samisk kunstner. Det blir for mye samisk her.”

(Geir Tore Holm, intervju)

Kunstneren Viggo Pedersen mener at rollen som samisk kunstner er situasjonsbestemt, og også han mener det kan være bakgrunn for å bli invitert, her i forbindelse med Barentstriennalen ”Nordnorsk Kunstner” (Sentrum Svølvær 2002):

Der ble jeg representert som samisk kunstner. Fordi der skulle det være en norsk og svensk og russisk og samisk og finsk. Da var jeg den samen som var med. Så da var jeg med da som samisk kunstner. Men gjorde ikke noe sånn utpreget, hva heter det, samisk kunst.

(Viggo Pedersen, intervju)

Det å representere ”det samiske” kan bety mye for kunstnerkarriere og status som kunstner. Om ikke alltid det samiske er en avgjørende og varig motivasjon, som det er for enkelte, vil nok mange i kortere eller lengre perioder ”finne grunner og materialer” i det samiske og i ulike situasjoner bli representanter for noe ”samisk”.

Samiske kunstutstillinger

Av og til arrangeres det såkalte ”samiske kunstutstillinger”, der noen i tilknytning til en institusjon, eller i forbindelse med festival eller arrangement av ulike årsaker ønsker å vise fram kunst laget av samer. Et sentralt trekk ved disse kunstutstillingene, er at involverte

parter har anledning til å fremsette egne påstander om “samisk kunst”, “samisk kunstner” og ikke sjeldent tematiserer “det samiske” på en et generelt nivå. En samisk kunstutstilling består som oftest av verker laget av samiske kunstnere, men ikke alltid. Også ikke-samiske kunstnere kan bli invitert til å delta på samiske utstillinger, som i tilfelle med ”River Deep, Mountain High”, der sju kunstnere fra Norge, Sverige og Finland ble invitert til å tematisere nordlig natur, eksotisme og samisk kultur uten selv å være samer. I dette tilfellet var det imidlertid en kunstner med samisk bakgrunn, Geir Tore Holm, som kurerte utstillingen.

Deltakelse og aktivitet er viktig for kunstnerne, dette med tanke på økonomi, som utstillingsvederlag eller prosjektmidler og salg. Men på lang sikt er symbolsk kapital en avgjørende faktor i kunstneryrket. Man takker ikke uten videre nei til å delta på en mønstring eller utstilling som gjør seg godt på CV-en, selv om man blir invitert på bakgrunn av samisk tilhørighet, og selv om man ikke kan forvente seg den ideelle formidlingen på grunn av forventninger og forforståelser. Det å kunne delta på slike utstillinger har imidlertid også en annen dimensjon. Det vil for mange samiske kunstnere være både interessant og verdifullt å kunne bruke kunsten til å stille spørsmål omkring egen tilhørighet. En skal heller ikke undervurdere verdien dette kan ha for den enkelte å finne sosial og kulturell trygghet i det å delta på slike utstillinger. Kunst er tross alt et dypt personlig anliggende for mange.

De vanskelige spørsmålene melder seg når en kurator, publikum eller media tar hånd om spørsmålene som kunstnerne tar opp, spesielt om de ikke har erfaring eller kompetanse til å forstå kompleksiteten som knytter seg til samisk kunst. På kunstfeltet er det langt mellom de som har innsikt i dette, og kanskje er det derfor også så få som ønsker å befatte seg med samisk kunst. Formidlerens ideer om sammenhenger mellom kunst og det samiske kan være en utfordring:

Det skal enten være helleristninger eller rein i solnedgang. Ja fjellet, lavvo og så videre.

Middelmådige såkalte billedkunstnere rager meget høyt av å gjøre det publikum forventer. Det som er velbekjent for øyet, det som er eksotisk for øyet, det er jo det som tiltrekker.

(Eva Aira, intervju)

Persen viser til et eksempel der formidlingen har tatt helt andre former enn det hun selv ville ha støttet seg til:

Et eksempel er en utstilling som startet i fjor i Espoo²⁷. Jeg har med ett bilde der. Det er en utstilling med arktisk kunst og kunsthåndverk, kunst fra samiske områder i Norge, Sverige, Finland og fra grupper i Russland. Utstillingen har fått mye presseomtale. Og hva omtales den som?: ”Konst av renskötande samer” (!)

(Synnøve Persen, intervju)

Faren for å bli en sjangerkunstner er helt klart til stede (noe jeg kommer tilbake til senere i kapitlet). Hvordan kunstnerne håndterer denne situasjonen, er individuelt. Noen finner ikke dette problematisk i det hele tatt:

Nei, vet du, det har jeg aldri lagt merke til. Jeg har aldri sett at det står samisk kunstner noen plass. Det er mulig det er det. Sånn der legger jeg ikke merke til. Jeg tenker aldri over det.

(Hege Nilsen, intervju)

Andre opplever det som en utfordring å skulle forholde seg til formidlere (i bred forstand) som tar det for gitt at så lenge det er samiske kunstnere med, så blir det noe samisk:

Der er det jo veldig viktig hva kunstnerne selv gjør. At de ikke går inn i de fellene, at kunstnerne er bevisste hvor de vil med uttrykket sitt. Er man det, tror jeg det havner der man intenderer. Men det er klart at formidlerne har en viktig rolle, noen formidlere er snevre, andre er det ikke.

(Synnøve Persen, intervju)

Kunstnernes medvirkning til selve formidlinga kan, som Persen her peker på, fungere som en løsning for å unngå stereotype representasjoner av samisk kunst og samiske kunstnere. Derfor er det heller ikke uvanlig at det er de samiske kunstnere selv som står bak tekster og brosjyrer i forbindelse med samiske kunstutstillinger. Holm er blant de samiske kunstnerne som har vært mest aktiv i å kurere utstillinger:

²⁷ En vandretstilling, ”Gemensamt land” som starta ved Gallen-Kallela museet i Espoo 2003.

Man er nødt til det. Uten det ville det, etter min mening, vært fattigere. Å bare lage utstillinga, uten å bruke situasjonen til å vise en sammenheng. å klare å tilpasse det [...] Da må man ta ting i sine egne hender for å få det skikkelig. Lage en katalog, ha noen tekster, få ting litt mer holdbare.

(Geir Tore Holm, intervju)

Men sjeldent har man som kunstner ressurser til å kunne råde over kurering og formidling av egne verk, og i tillegg finnes det spesialister innenfor kunstverdenen som ”tar seg av” slike oppgaver. Derfor er man i stor grad prisgitt kunstfeltets eksperter. Det å ha allierte sørpå kan imidlertid se ut til å ha en viss verdi. Som Aira sier i intervjuet: ”Vi har våre medspillere og aktører her og der.”

I kategoriseringas klør

Den orientalistiske tradisjon er som nevnt en viktig faktor i forståelsen av samisk kunst. Det ser imidlertid ikke ut til at blikket på ”det samiske” som noe eksotisk er bakgrunn for at samisk kunst er ignorert. Kanskje tvert imot, som Holm er inne på:

Det er klart at jeg har fått anledning til å gjøre mye, fordi kanskje folk vil ha en kunstner med samisk bakgrunn som jobber i forhold til den samiske situasjonen. Det er mange forskjellige grunner til at folk er interessert. Noen ganger er det snakk om noe eksotisk, men grunnen er også den at den samiske situasjonen rett og slett er interessant som kulturell situasjon.

(Geir Tore Holm, Intervju)

Det kan i dette perspektivet være fordel for en kunstner å bruke den samiske tilhørigheten i kunstnerkarrieren for, om ikke annet å bli invitert. Enkelte opplever også at denne kulturelle ballasten kan fungere som inngangsbillett til utdanningsinstitusjonene, selv utenfor eventuelle samiske kvoteringer. Nilsen kunne fortelle om at hun kom inn på Kunstakademiet i Trondheim med en tematisering av noe av det mest (stereo)typiske samiske, reinsdyr.

Når jeg skulle søke på kunstakademiet og tre år på rad ikke kom inn, ble jeg fortalt, ”ta du bare tegn og mal rein og du kommer inn med en gang”. Og der allerede, det var første gangen jeg hørte det. Sånn er det. Det er ganske logiske mekanismer.

(Hege Nilsen, intervju)

Isolert sett peker dette mot en viss grad av favorisering av kunstnere som ønsker å tematisere det samiske, eller av kunstnere som forventes å skulle representere ”samen” som er med. Men dette er en ambivalent situasjon. I forbindelse med hvordan den svenske dagspressen tolket kunstutstillingen ”Same Same But Different”, uttrykte Lundström, museumsdirektøren, (se under) misnøye med hvordan det å være samisk kunstner og representere en marginalisert kultur. Det blir en slags gratisbillett til oppmerksomhet:

Den samiska konstnärens deltagande i samtidskonsten blir liksom misstänkliggjort bakvägen. Inte har han/hon tagit seg in på museet eller galleriet av egna initiativ, utan endast genom att etnicitet skulle uppfattas som hipt i dagens konstvärld.

(Lundström 2004b:30)

Persen kaller denne prosessen for valkepääisme:

Det er samtidig en ufarliggjøring av den samiske kunsten. Åndeliggjøringen som følger med er ikke så farlig. Den virkelige kunsten er farlig. Fordi den sier noe som er uhyre viktig. Så lenge man flyter i noen åndelige greier er det fullstendig ufarlig. Det framnyder man i visse sammenhenger. Hvorfor trekkes det fram? Fordi det viser den samiske kunsten som noe ufarlig.

(Synnøve Persen, intervju)

”Favorisering” er nok likevel ikke en så god betegnelsen på kunstnernes situasjon. På den ene siden blir kunstnerne kritisert for at ”det blir for mye samisk her”. Men som vi har sett, er ”det samiske” en ”hipp” kategori i den vestlige kunstverden. Nekter de å delta på kunstinstitusjonenes premisser, risikerer de å ikke få være med i det hele tatt. Det er kanskje dette Holm sikter til med å være i ”Kategoriseringas klør”?

Sjangerkunstnere

Ryktespredning er en av de mest ”kritiske” prosesser i en kunstverden. Hvilket rykte man som kunstner har eller får, henger nært sammen med anerkjennelse og er i stor grad basert på tidligere tildelte symbolske goder. Faren for å bli kategorisert som sjangerkunstnere, er ganske stor for en samisk kunstner (jf. Holm over). Dette har flere sider. På den ene siden

ligger det forhåndskategorier i kunstinstitusjonen hvor etnisitet settes i sammenheng med kvalitet og bedømmelse av kunstverk, og hvor dette skrives inn i kunstnerens rykte. På en annen side vil en kunstners stadige deltakelse som representant for ”det samiske” kunne bidra ekskluderende i forhold til å bli invitert til andre utstillinger og prosjekter. Man kan tenke seg at dersom det samiske anses å være en ”hipp” kategori i kunstinstitusjonen, vil en kunstners rykte som same kunne bli fryktet å overskygge intendert formidling. En kurator vil i så tilfelle, med tanke på hvordan kritikere, media og publikum forholder seg til dette, tenke seg om to ganger før han plasserer samiske kunstnere blant andre kunstnere.

Samisk kunst som et allment anliggende

I forordet til brosjyren for vandretstillingen ”Same Same But Different”(2004), skriver direktøren for Bildmuseet i Umeå:

Trots växande medvetenhet om frågeställningar om mångkultur, identitetspolitik, minoriteters rättigheter, postkolonialitet och representation, i synnerhet hur dessa frågeställningar griper in i kulturens områden, har den samiska kulturen och konsten varit mer eller mindre ignorerad av både kulturinstitutioner och akademisk utbildning/forskning.

(Lundström 2004a:45)

Utstillingen var en del av forsknings- og kulturprosjektet ”Gemenskaper/Särarter – Samisk kunst i nutid og dåtid” ved Bildmuseet i Umeå, Sverige. Kunstnerne som var inviterte til å stille ut, var tre ”samiske kunstnere”: Marja Helander, Geir Tore Holm og Lena Stenberg. Ved siden av den tydelige hensikten å tematisere mangfold og diversitet blant samisk ungdom, var det et annet interessant utgangspunktet for utstillingen: ’Same, same but different’ stiller spørsmål og foreslår repliker til samtida samisk kultur og dess plass i vårt samhälle” skriver kuratoren Lundmark (2004:45). ”Kampen” for å få ny kunnskap om det samiske inn i litterære, mediale, utdannings- og forskningssammenhenger opptar mange og vil fortsatt gjøre det, ettersom kunnskapsutvikling og samisk dagsorden går parallelt med spørsmålet om likeverd. Ikke sjeldent er kunst blant de mest aktive medier i det å sette dagsorden når det gjelder forståelse av samiskhet. Jeg har allerede vært inne på hvordan kunstnerne har klart å fange opp diskurser som verken samebevegelsen eller de etnopolitiske organisasjonene har

klart å gjøre til en del av samfunnsdebatten. At kunst kan være sentral i så måte, er nok også bakgrunnen for Lundströms ambisjon, som han sier, at prosjektet som utstillingen er en del av, skal være ”et korrektiv til denne situation” som kunsten befinner seg i (ibid:45). Sett i lys av utviklingen innenfor samisk kunstverden de siste 30-årene, og den relativt nye opportunitetssituasjonen som samisk kunst representerer i dag, er det helt klart visse realiteter i en slik ambisjon. Men bak dette utsagnet ligger noen viktige problemstillinger: Hvorfor befinner samisk kunst seg i denne situasjonen, hvordan blir samisk kunst ignorert innenfor kunstfeltet, og i hvilken rolle mener man samisk kunst har i å endre på dette?

Kurator for den samme utstillingen, Anna-Lena Lundmark, peker på noen nærliggende sammenhenger mellom representasjon av samisk kunst og forventninger: ”Man bør vara medveten om att det fortfarande finns ett förenklat språk; same = aktiv renskjötare, samisk konst = hör hemma på historiska och etnografiska institusjoner” (Lundmark 2004:45). Kunsthistoriker og tidligere direktør for Museet for samtidskunst, Per Boym, skriver i forbindelse med en annen utstilling, at den historiske bruken av ordene ”samisk” og ”norsk” konnoterer enhetlige strukturer: ”Dette er Herders nasjonalisme, folket med samme språk, vaner og territorium” (River Deep, Mountain High 2004:37). Faren for et blikk på samiske kunstuttrykk som et slags folkets kunst er åpenbar. I en artikkel i samme utstillingsbrosjyre uttrykker Persen frustrasjon over situasjonen med at kunstinstitusjonen i egen interesse opprettholder ”mytene, mystifiseringen, ensrettingen og avsporingen” av samiske kunstuttrykk:

Ved å kalle noe for ’samisk kunst’ stiller man seg lett i faresonen for stigmatisering, for å melde seg ut av kunstdiskursen, for bokstavelig talt å plassere seg selv i utkantens kant [...] Kunstarenaer, som ellers ønsker å gi et seriøst bilde av seg selv og sin virksomhet, åpner gjerne dører for den glorete, folkloresprengede delen av samisk kultur.

(Persen 2004:37)

Det samiske som en ”interessant situasjon”

Som Holm var inne på, er det muligens en viss interesse hos publikum for ”den samiske kultursituasjonen”. Det er med denne antagelsen Lundström i forbindelse med ”Same Same

But Different”, hevder at ”samisk kultur är en allmännigiltig angelägenhet” (Lundström 2004a:45). Samisk kunst som et fenomen i et interkulturelt rom befinner seg ofte i møtepunkter mellom ulike verdier og orienteringer, for ikke å si ulike verdener. Derfor handler ikke denne kunsten nødvendigvis om isolerte fenomener knyttet til samiskhet, eller særinteresser, som svært ofte konnoteres med rettigheter og debatt om land og vann, ”utan är sammenflätade med frågor om jämnlighet, kulturell identitet, minoriteters rättigheter, mangfäld, nationalism och det post-koloniale samhälle” (Lundmark:45). Det er også dette hun sikter til når hun mener at ”Samisk konst har overdersägligen inte getts det utrymme den borde ha hatt” (ibid:46). Kunst kan være et kraftig redskap i tematisering av identitet, endring og makt. Holm sier her om den samme utstillingen:

Det er viktigere for meg å stille spørsmål om størrelser utover det som er samisk. Det kan vel så mye handle om minoritetsspørsmål som andre ting. Det er mer og mer viktig for meg å på en måte kunne stille spørsmål rundt større størrelser enn det spesifikke samiske. Det å kunne uttrykke seg som menneske i samfunnet i det hele tatt. For jeg har uansett med meg den samiske bakgrunnen og det kan handle om større ting enn det isolerte samiske og samtidig kan jeg vise det samiske.

(Geir Tore Holm, intervju)

Det postkoloniale samfunnet, som Lundström tar til orde for, er et stikkord her som muliggjør en strategi der representasjon av det samiske skal kunne framstå som interessant utover det eksotiske. I dette prosjektet må aktørene ”avsløre”, som Lundström skriver: ”at också i Europa, också i Skandinavien, lever i postkolonin [...] Och att kolonialismen gripit och griper djupt in i koloniatörens samhälle och kultur” (ibid:47).

Med postkolonialisme-diskursens inntreden i academia, er kritikk mot essensialisme for lengst blitt alminneliggjort. Dette gjelder også i deler av kritikken mot skandinavisk kolonialisme, der de historisk konstituerte samiske identitetsmarkørene blir avslørt som essensielle kategorier. Eller som sosialantropologen Mariann Komissar antyder, essensialiseringen av det samiske og bruk av det samiske som ”den Andre”, er ikke lenger like stuerent (Komissar 2001). De samme ideene lanserer både Høydalsnes (2003) og Hansen (2004) som gjennom kritisk analyse har avdekket at stereotypiene om samene, som ”den Andre”, er essensialistiske vestlige konstruksjoner. Skal samisk kunst fungere som en

likeverdig kunst i det norske kunstfeltet, må den ikke framstå som interessant fordi den representerer det mytiske, romantiske, eksotiske samiske i stereotype kategorier, mener de. I det anti-essensialistiske perspektivet er ”det samiske” en interessant situasjon fordi det representerer en kontekst utenfor kunsten.

På en annen side, som Høydalsnes hevder, er denne historiske kolonialisimediskursen et bakteppe der ”selvet og bevisstheten om ens eget samfunns karakteristika – ens egen referanseramme blir formet” (Høydalsnes 2003:118). Essensialisering av samisk tilhørighet er som nevnt ikke nødvendigvis ”de Andres” måter å se samene på, men en del av masterparadigmet for samisk selvfølelse. Det er med andre ord både orientalismens, og masterparadigmets stereotype konstruksjoner som de tematiserer og dekonstruerer.

Teoretisk sett manifesterer dette seg som et paradoks i møte mellom kunstuttrykk fra ulike minoriteter og *urfolk* som hevder sin talerett på basis av en henvisning til kollektiv etnisk identitet, og postmoderne teoretikere som avviser autentiske eller essensialistiske identiteter og insisterer på at vi alle er hybrider (jf. Komissar 2001).

Mens stadig flere kunstpolitiske virkemidler har funnet veien til Sametinget og videre til de samiske kunstnere gjennom samisk kunstpolitikk og egne organer, opplever mange av kunstnerne å bli mer eller mindre irrelevante i norske sammenhenger. Fraskriver de norske offentlige institusjoner seg ansvaret for samiske kunstnere og samisk kunst som stortingspolitiker Tove Karoline Knutsen hevder i forbindelse med at kunstneren Ingunn Utsi fikk avslag på en søknad til OCA (Office of contemporary art)?

Sametinget har fått et større politisk ansvar for samisk kulturliv. Men det må ikke bety at øvrige offentlige institusjoner marginaliserer samiske kunstnere.

(Kulturnytt, NRK P2, 9.1.2006)

Er det som Persen sier, fare for at ”Den samiske kunsten lukker seg inn i sin egen trygghetssfære [...] isoleres i sitt eget” (Persen 2000:65)? Spørsmålet er om de samme prosessene som lukker den samiske kunsten, gjør at samisk kunst blir en kunst for samene selv.

Den samiske kunsten må finne sine egne veier. Det er der jeg har gått. Man må hele tiden skape sine egne kategorier. Kanskje må man gå utenom og finne andre steder. Vi kan ikke leve innenfor et kunstsystem som har gjort alt for å holde det samiske uttrykket og den samiske kulturen nede og tro at vi gjennom det kommer opp. Vi må finne andre veier.

(Synnøve Persen, intervju)

I lys av dette er utstillinger som den i Umeå og prosjektet rundt ”Same Same But Different” eksempler på det flertydige potensialet i samisk kunst, men ikke minst et uttrykk for ambivalensen i dagens samiske kunstverden. Som kunstner og som offentlig person blir tilknytningen til det samiske noe man har i ”bagasjen”. På den ene siden kan denne ”bagasjen” gi nyttig tyngde til oppstart i kunstfeltets hierarki og søken etter symbolsk kapital. Senere kan den kreve for stor plass.

DEL 3 Hva står på spill?

Så hva er det da som står på spill i samisk kunstverden? Og hvorfor fikk ikke dette spørsmålet svar når det ble stilt mot slutten av seminaret i Karasjok? På den ene siden kan det virke som at det står for mye på spill for den enkelte til at spørsmålet lar seg besvare. På den andre siden er det grunn til å tro at det står mer på spill både for den enkelte og for fellesskapet om ikke spørsmålet blir stilt. Konklusjonene må være at spørsmålet om ”hva som står på spill?” er tosidig. Det står for mye på spill til å kunne tematisere grensene for mye og for tydelig, men også om grensene ikke tematiseres nok. På den ene siden må det etniske fellesskapet bestå av avgrensninger og retningslinjer for hvem som er inne, og hvem som ikke kan komme inn. På den andre siden må ikke grensene oppleves for trange for den enkelte deltaker. Det vil si at grensene ikke må kommuniseres for mye i det offentlige rom (jf. Cohen 1985). Så lenge man ikke stiller for tydelige spørsmål ved begrepene ”samisk kunst” eller ”samisk kunstner”, vil de være meningsfylt for de fleste, og den enkelte kan legge sine egne meninger i disse symbolene. Så lenge meningsinnholdet forblir implisitte, opprettholdes inntrykket av at de ikke står på spill.

Hva som står på spill, er betinget av et ”for hvem?”, og spørsmålet kan i prinsippet gi like mange svar som antall aktører. Men samtidig virker det nå klart at hver enkelt deltaker er flettet inn i kunstverdenens avgrensningsprosesser, ofte av svært ulike årsaker og med forskjellige forståelser. Dette handler om den enkeltes identifisering innenfor meningsfellesskapet, eller om man snur det på hodet, meningsfellesskapets definisjon av den enkelte deltaker. For at rollen som samisk kunstner skal oppleves som meningsfylt, må samisk kunstverden avgrenses, ”samisk kunst” og ”samisk kunstner” defineres, og det må eksistere kriterier for deltakelse. Det må skje samtidig med at deltakelse og aktivitet i det samiske fellesskapet ikke blir overskygget av forpliktelse, politisering og etnisk inkorporasjon.

Ved å utrede ”samisk kunst” som en tematisk mangfoldig diskurs, har jeg forsøkt å gi et bilde av den kompleksiteten som er knyttet til opplevelse og erfaring med både begrepet, praksisen og fenomenet ”samisk kunst”. Fokuset har vært på samisk kunstverden som et historisk, sosialt og kulturelt konstituert ”community”, som i hovedsak består av en relativt liten krets kunstnerne av samisk herkomst. Fellesskapet som jeg har beskrevet, er løselig knyttet

sammen av fellesnevnerne som “kunst” og “samiskhet”. Vi har imidlertid sett at sammenknytningen av fellesskapet via de språklige symbolene ”samisk kunst” og ”samisk kunstner” verken er tilfeldige eller uproblematisk. ”Samisk kunst” er i bevegelse, men i hvilken retning? Mot hvor? Hva som står på spill, handler om nettopp denne bevegelsen som gjør samisk kunstverden til det den er. Er samisk kunstverden en del av og i bevegelse mot den vestlige kunstinstitusjonen, eller er ”samisk kunst” mer å regne som en kulturell bevissthet med utspring fra en særskilt samisk livsverden? Hvor ”samisk kunst” til enhver tid befinner seg, hva som står på spill, handler om hvilke særskilte muligheter og begrensninger som de sosiale og kulturelle avgrensingsprosessene genererer. Det handler om det essensielle. Hva den enkelte hver for seg og i fellesskapet opplever som det viktige. Hva kjemper de for? Hva tror de på? Hva er de villig til å tape, hvor langt er de villig til å gå? I samisk kunstverden er disse spørsmålene koblet til en omfattende essensialisering av ”det samiske”.

Essensialisering

Det nye masterparadigmet representerer et verdensbilde som gjør krav på essensielle forståelser av virkeligheten, knyttet til naturen, selvet, samfunnet og ideer om orden (Geertz 1973:127). Dette er i tråd med den vestlige søken etter identitet, som er basert på den idé at identitet er en ”ting” som man kan oppdage eller finne. Grunnsynet i dette er at en person har en tidløs og universell kjerne eller ”essens”. Som en grunnleggende og generaliserende idé er dette kjernen i essensialismen (Barker 2000:166).

Essensialisering blir da å forstå som påstander om grunnleggende, stabile og uomgjengelige egenskaper ved en gruppe eller en gruppes kulturelle uttrykk. Med andre ord vil det si tingliggjøring av det som i praksis har vist seg å være flytende overganger mellom kulturelle grupper og kulturelle uttrykk (jf. Hovland 1999b:2). Men hva har dette med samisk kunst og samiske kunstnere å gjøre?

En første forståelse av dette kunne jeg hente fra mine egne erfaringer som same og de uunngåelige refleksjonene dette spørsmålet har avkrevd fra meg i denne studien. Jeg kan selv kjenne på alvoret i den individuelle selvforståelsen som same, og bekrefte dens potensial som en grunnleggende byggestein i ens ”konstruksjon av selvet” (jf. Giddens 1991). Det samme gjelder viktigheten av omgivelsene, hvor man får bekreftet denne selvforståelsen, nyansert

den og utfordret den. Innenfor etnisitetsforskningen kan man med et slikt primordiale perspektiv beskrive samisk kunstverden som et dyptgående, fundamentalt fellesskap mellom samiske kunstnere. Etnisk identitet er som kjønn og rang, fastslår Barth, den er *imperativ* (Barth 1969). I dette perspektivet må etnisitet forstås som en vesentlig drivkraft i forhandlingene som foregår rundt den samiske kunstverdens avgrensingsprosesser.

Men som jeg gjennom oppgaven har avdekket, er identitetskategoriene ”same” eller ”samisk kunstner” langt fra imperativer i alle situasjoner. Bakgrunnen er det *instrumentelle* aspektet ved essensialiseringen. I et rendyrket instrumentelt perspektiv er samisk identitet et instrument i en kamp for knappe ressurser. *Instrumentalismen* handler ganske enkelt om et perspektiv der fokus er på hva og hvordan folk tar i bruk sitt potensial for etnisk identifikasjon i bestemte situasjoner eller under visse omstendigheter. Masigruppas situering, samebevegelsens kamp om likeverd og de pågående tematiseringene av samisk identitet på spesielle måter i spesielle situasjoner, er da å forstå som grunnlag for å oppnå noe. Dette fenomenet har også blitt omtalt som strategisk essensialisme (jf. Hall 1993 i Barker 2000).

Det essensialistiske ved påstander om grunnleggende egenskaper ved den samiske kunsten eller den samiske kunstneren, aktualiserer en velbrukt dikotomi innenfor etnisitetsforskningen (jf. Hovland 1999b). På den ene siden er det forskere som er opptatt av hvordan etnisk identitet og partikulær kultur fungerer som instrumenter i en kamp for knappe ressurser. På den andre siden de som fokuserer på artikulering av etnisk identitet som uttrykk for dyptgående og fundamentale fellesskap mellom mennesker. Det er vanlig å ta stilling til hvor man som forsker plasserer seg i forhold til disse to tilnæringsmåtene, enten man er seg det bevisst eller ikke. Ifølge Bentley er det snakk om en dikotomisering (Bentley 1987:25 i Hovland 1999b:7). Enten er man strategisk essensialistisk og handler ”som om” ”det samiske” er en stabil kategori eventuelt for spesifikke politiske formål, eller så er man primordiale orientert og tenker seg samisk identitet som det siste underlag når alt annet skrelles bort.

Materialet som jeg har behandlet i denne oppgaven, har avkrevd et langt mer generativt perspektiv enn det som kan anlegges i disse perspektivene hver for seg. Essensialisering og primordialisering må forstås som sammenfiltrede aspekter ved samisk tilhørighet. De samiske kunstnerne er seg svært bevisste det instrumentelle potensialet i kategoriene ”same” og *urfolk*. Det har vi sett i hvordan de snakker om seg selv og hverandre, selv om de mest konkrete uttrykkene for dette er å finne i offentlige dokumenter og institusjonelle praksiser. Like

sikkert er det at opplevelsen av det å være same ikke lar seg tilsidesette som en strategisk konstruksjon eller avvises som sosialt produsert. Det vev av mening som folk stadig knytter rundt livet sitt og behovet for å søke å finne fast, substansiell grunn under føttene, er virkelig nok.

8. *Dobbel signatur*

Det (de) samiske samfunnet (ene) er mangefasettert og preget av interne forskjeller og ulikheter i livsanskuelse og verdisyn. Bakgrunnen er at identitetsutforming langt på vei er et personlig anliggende. Som subjekter i den moderne verden må man selv definere sine mål og sitt liv i en pågående ”refleksiv konstruksjon av selvet” (jf. Giddens 1991). Aktørene i samisk kunstverden må, som andre samer, forholde seg til en moderne samisk verden, preget av tiltakende differensiering og omfattende endringer i premisser for tanke og handling på bakgrunn av samisk tilhørighet. Kapittel 1 etablerte dette som utgangspunkt. Deltakerne på seminaret i Karasjok var en variert forsamling som forvaltet sine kunstneridentiteter og *samisk kunst* under svært ulike vilkår.

Nå kan vi konstatere at forvaltning av “samisk kunst” i dagens samiske kunstverden er preget av blandede følelser. Det er langt fra gitt hva “samisk kunst” er, når det blir det, hvordan og av hvem. Symbolet er i kontinuerlig bevegelse, fra å være utbrodert med et mangetydig potensial, til å være inrammet og vel definert. Avstanden er stor, både mellom de ulike “verdenene” der “samisk kunst” tematiseres (som kunstinstitusjonen, den norske kunstverdenen, politikkens verden, duodjeverden etc.), og mellom medlemmene i det samiske kunstnerfellesskapet. I én situasjon kan “samisk kunst” tematiseres med trygghet, autoritet og optimisme. I en annen situasjon kan tematiseringen være preget av inkonsekvens og stridigheter. Dette skaper alt fra forvirring og frustrasjon til opportuniste og et ressursgrunnlag. Kort sagt så må de samiske kunstnerne ta stilling til at “samisk kunst” og “samisk kunstner” er høyst meningsbærende symboler med stor variasjon og ditto nedslagsfelt. Gjennom analysen har det imidlertid blitt klart at til tross for *variasjonen* i aktørenes forvaltning av ”samisk kunst”, opererer de i et felles diskursivt og politisk felt, på godt og vondt.

Mye av dette felles diskursive og politiske feltet henger sammen med at samisk kunstverden har vokst fram parallelt og i nær sammenheng med de tre fasene i diskursen om samiskhet. Det har jeg allerede gjort rede for. Jeg nøyer meg derfor med å si at aktørene i samisk kunstverden er seg svært bevisste den samepolitiske agendaen som har fulgt utviklingen av fellesskapet deres, og de er klar over det politiske (i bred forstand) potensialet “samisk kunst” har hatt og fortsatt har. Bevisstheten fungerer som en “arv fra samebevegelsen”, der de

samiske kunstnerne forvalter identitet og kunst i forhold til de symboler og verdier som samebevegelsen har brukt tiår på å gi form. Kort fortalt muliggjør “masterparadigm for Sami self-understanding” (Eidheim 1992) kommunikasjon mellom samiske kunstnere med svært ulik bakgrunn. Det var dette kommunikasjonsgrunnlaget som i bunn og grunn gjorde det mulig å samle fellesskapet av samiske kunstnere som deltok på seminaret i Karasjok.

Den nære koblingen til diskursen om “samiskhet” rommer svært mange ulike erfaringer knyttet til det å være same i den moderne verden (jf. Stordahl 1994). Noen omfavner denne og lar seg lede inn i diskursens sentrale tematisering av trygghet og selvfølgelighet. Andre forsøker, eller er nødt til å holde seg i diskursens utkant. En rekke ulike tematiseringer kan tas i bruk overfor medlemmer i gråsonene, eller utenforstående for å kode den enkelte som inne/ute, eller rettighetshaver/rettighetsløs. For den enkelte kan dette være smertefullt og opprivende. Den autentiske tilknytningen til “samisk kultur” kan framstå som utilgjengelig, nærmest som en uoppnåelig drøm. For andre kan den representere en “oppvåkning” og en uendelig ressurs (se spesielt Hovland 1996). Blant de samiske kunstnerne finner vi et utall slike erfaringer. Men det kunstneriske fellesskapet gir imidlertid rom for en viss nyansering av erfaringer med masterparadigmet. Samisk kunstverden er etablert ved siden av og i tillegg til den samiske fellesdiskursen. Som et ”symbolsk fellesskap” er samisk kunstverden etablert i kontekster som er tilstrekkelig bøyelige for å romme store deler av forskjellige egenerfaringer med det å være same og kunstner. Vi kan f.eks. observere at flere av de unge samiske kunstnerne som har oppnådd anerkjennelse, befinner seg, eller kommer fra ”utkantene” av diskursen, både geografisk og med tanke på markører for samisk tilhørighet.

Aktører i samisk kunstverden, uansett ”generasjon”, er *samer* i en verden hvor autentisitet og etnisk tilhørighet er et ettertraktet gode og en ressurs. Som medlemmer av et samisk fellesskap representerer “røtter” og “autentisitet” trygget og et “narrativt hjem”. “Samisk kunstner” assosieres med fordeler og er koblet til rettigheter og særskilte goder som er sikret enhver samisk kunstner. I samisk kunstverden er dette en realitet, og for mange en viktig motivasjon. De samiske kunstnerne er også *kunstnere* i en moderne vestlig kunstinstitusjon, preget av et moderne kunstbegrep, individualisering, differensiering, statushierarkier og hybride koblinger mellom tilhørighet og fellesskap. Kort sagt, de samiske kunstnerne kommuniserer en dobbelthet. På den ene siden foregår det dikotome prosesser som bidrar til

avgrensning, tilskrivelse, og etnisk inkorporasjon. På den andre er kunstnerne “frie” individer, subjekter i en moderne verden preget av risiko og valgfrihet (jf. Giddens 1991).

Ambivalensen er en del av det daglige livet i samisk kunstverden. Jeg har beskrevet den som en “dobbel signatur”, et personlig og kollektivt narrativ som både tilskrives den enkelte og som samtidig tilbyr en opplevelse av å ha oppnådd en særskilt status som “samisk kunstner”. Dobbeltheten representerer en sammensmeltning av de personlige og kollektive narrative, hvor motsetningene blir bygd inn, forklart og til en viss grad gjort levelige. Ifølge Hovland vil narrative etterhvert “eie” de som først utviklet dem (Hovland 1996:226). Det er i denne etniske inkorporeringsprosessen, i samspillet mellom oppnåelse og tilskrivelse, mellom den “frie” kunstnerrollen og de kollektive narrative, at ambivalensen som preger samisk kunstverden, artikuleres. For mange forblir derfor samisk tilhørighet, og følgelig “samisk kunstner” en konstant refleksjon.

Refleksjonen er en grunnleggende tilstand i samisk kunstverden. Den gjenspeiler det kollektive behovet for, og den individuelle nødvendigheten med å skape, vedlikeholde og utfordre grenser som omgir, eller ”rammer inn” samisk kunstverden. Samisk kunstverden er som en amøbe i form, grensene er i bevegelse og formen endrer seg med innholdet i de sentrale symbolene som konstituerer fellesskapet. Det er snakk om et historisk, sosialt og kulturelt konstituert ”community”, som i hovedsak består av et relativt lite fellesskap av kunstnere med samisk herkomst, og deres praksiser. De er samer, kunstnere, og medlemmer i et eksklusivt fellesskap basert på noen få grunnleggende parametre. De mest sentrale av disse, og som jeg har beskrevet i denne oppgaven, er de språklige symbolene ”samisk kunst” og ”samisk kunstner”.

I den helt spesielle koblingen til den samiske fellesdiskursen og diskursen om samiskhet, er samisk kunstverden å forstå som en ”transformator”, hvor de etablerte ideene og de hegemoniske strukturene i masterparadigmet utfordres. Gamle og nye erfaringer blir tatt tak i, bearbeidet og presentert gjennom de kunstneriske praksisene. Ved siden av at samisk kunstverden på den måten i seg selv blir en endringsagent i forhold til samebevegelsens konvensjoner, fungerer kunstnerne som ”kulturelle dekodere” og blant de fremste til å tematisere endringsprosesser i dagens samiske samfunn. Videre forskning kunne her ha sett sammenhenger mellom en økt kunstnerisk dagsorden og en generell estetisering av

hverdagen, som innebærer utvisking av grensene mellom hverdag og kunst og samfunn og kunst (se spesielt Featherstone 1991). Her kunne man for eksempel tatt utgangspunkt i at samene blir medlemmer av en stadig voksende akademisk ”klasse” i den vestlige del av verden, slik at importen eller dekodefunksjonen også får en viktigere plass. Det er også etter min mening behov for å se hvitlken rolle samisk kunst har, mer konkret, i forhold til lokal tilhørighet og mer generelt estetiske praksiser i samisk kunstverden bidrar til å endre forståelsen av ”det samiske” i en norsk og nordisk kontekst.

Mye tyder imidlertid på at en ”umulig klemme mellom to uforenelige identiteter” (Hansen 2004:33) i stedet, i tråd med Eidheim (1971), representerer en opportunitetssituasjon og et rom hvor kunstnerne kan skape noe nytt. Med den doble signaturen framstår kunstnerne som talsmenn og -kvinner for det livsstils- og informasjonspregede paradigmet som samebevegelsen initierte, og samtidig dens fortolkere:

They are in found in the front line in the creation of artistic expressions of what it means to be a Sami. They produce new knowledge about the Same language, history and culture. They formulate and press home policies of various sorts which can advance the Sami’s intrinsic worth and cultural progress.

(Eidheim 1992)

Den doble signaturen er imidlertid avhengig av hvordan symbolene ”samisk kunst” og ”samisk kunstner” forvaltes. Skal samisk kunstverden være både inklusiv med tanke på ”samiskhet” og mangfold, og samtidig eksklusiv, må ”samisk kunst” være i bevegelse.

Tematisering, politisering og interne forhandlinger om ”samisk kunst”

En vellykket forvaltning av en ”samisk kunst” er avhengig av to tilsynelatende motstridende tematiseringer av ”samisk kunst” og ”samisk kunstner”: For det første må symbolene ikke bli for trange til å forklare diversiteten av kunstneriske uttrykksformer og mangfoldet i kunstnerfellesskapet. For det andre er det avgjørende at symbolene er godt nok definert til å være retningsgivende for den enkeltes selvforståelse som ”samisk kunstner”, en drivkraft for handling og grunnlag for fellesskapet.

I det første tilfellet er det viktig at symbolene ikke utbroderes for mye i det offentlige rom. Den inneforståtte tematiseringen av motsetninger skaper inntrykk av enighet. Derfor foregår det en underkommunisering av felles målsetninger og retningslinjer. Her handler det om at heterogeniserende prosesser åpner diskursen om samisk kunst og gir større spillerom for deltakerne. Det tematiseres løsrivelse fra tradisjoner, motstand mot stereotypier, betoning av mangfold, ulikhet og individualitet. Enkelte snakker om frigjøring fra en slags etnisk ”hengemyr”, der den enkelte blir dratt ned i vestlige kunstinstitusjonelle forvaltningsdomener, og ”stemples” ut fra institusjonens forhåndsdefinerte kategorier på ”same” og ”samisk kunst”. Vi har sett at det i samisk kunstverden foregår en systematisk kritikk av primitiviserende, etnifiserende og eksotifiserende tendenser innenfor den vestlige kunstverdenen, hvor “samisk kunst” blir tilskrevet essensielle egenskaper. I “de hvites konstruksjon” (se Hansen 2004) blir det for eksempel påpekt kolonialistiske og orientalistiske prosesser preget av generalisering og etnisk kategorisering. Mange av de samiske kunstnerne opplever følgene av disse prosessene som ignorering, ufarliggjøring og stigmatisering, eller som kunstneren Geir Tore Holm uttrykte det: å være i “kategoriseringas klør”. En annen variant er faren for å bli stemplet som “sjangerkunstner”, der ens samiske tilknytning framtrer som et essensialistisk vedheng, heller som et refleksivt tillegg, slik mange ønsker å se det som. På en annen side er det ”hippt” å være same. Etnisitet er fortsatt ”in i tiden”, og i ”kategoriseringas klør” er man i det minste klart og tydelig ”noen”, et ”sted” fra hvor man kan sikte ut kursen. Men for de fleste samiske kunstnere er ikke dette mer enn halvgode løsninger og de fungerer sjeldent på lang sikt.

Som en reaksjon på denne situasjonen tematiseres samisk kunst som en “fri”, autonom kunstpraksis, på lik linje med annen vestlig kunst. Her framholdes ulikhetene, mangfoldet og diversiteten i identiteter og uttrykksformer. De heterogene prosessene, som er kraftig til stede i samisk kunstverden, bygger under denne påstanden. Moderne kunst, enten den er samisk eller norsk, er jo i seg selv en praksis og et symbol som innbyr til kritisk grenseoverskridende tematisering, der individualisme og løsrivelse fra tradisjonelle kategorier og differensieringer artikulterer statusen som moderne kunstner. Her tematiseres samisk-delen av kunsternes liv og virksomhet som et tillegg og en ressurs for kunstnerisk virksomhet i Norge og internasjonalt.

Baksiden av underkommunisering av symbolske grenser, er en viss manglende kontroll over meningsinnholdet i fellesskapets grunnleggende størrelser. Om denne forvaltningen føres for langt, sendes den enkelte kunstner ut i et virvar av definisjoner, hvor hver og en må forhandle

seg fram med omgivelsene om hvilken betydning og relevans “samisk kunst” og “samisk kunstner” skal ha i ulike situasjoner. Mens det kan oppleves som frustrerende, til og med *truende* å måtte forholde seg til at “det samiske” kan gjøres relevant i hver minste daglige handling, er det særlig blant de yngre samiske kunstnerne, en utbredt forståelse av dette som en ressurs. Mange av dem har vokst opp med “det samiske” som en politisert del av *selvet*, og har i sine omgivelser alltid vært “utsatt” for tematisering av identitet og tilhørighet. De kan ta stilling til det å være “same” og “samisk kunstner”, som om de var helt personlige anliggender. Det er heller ikke uvanlig at samiske kunstnere tar med seg denne refleksiviteten inn i kunstneryrket og benytter det som overordnede tema eller som uttrykk i kunsten. Enkelte vier mye tid og ressurser til å utforske og formidle det mangfoldige og diversiteten av meninger i begreper som “same”, “sapmi”, “samisk kultur” og “samisk kunst”. Mye av denne tematiseringen foregår via såkalte “samiske kunststillinger” (se kapittel 6), overfor verdier og holdninger som sirkulerer i omkringliggende diskurser.

Tematisering av mangfold og diversitet i et symbolsk fellesskap som samisk kunstverden inneholder både motsetninger og paradokser. Hva er det for eksempel som hindrer ikke-samer tilgang til det samiske kunstnerfellesskapet når forskjellene mellom en samisk og en ikke-samisk kunstner kan være mindre enn mellom to samiske kunstnere og når kunsten de lager ikke på noen måte trenger å skille seg fra annen kunst i Norge? Hva er hensikten med samepolitisk “sikring” av samisk kunst? Hvorfor eksisterer det særskilte stipendier, garantiinntekter og vederlagsordninger for samiske kunstnere? Hva er hensikten med samiske kunstinstitusjoner, eller en samisk kunsthistorie? Hvorfor er *duodje* og kunst institusjonalisert sammen? Hvorfor “samisk kunst”? Hvorfor “samisk kunstner”?

Disse spørsmålene tar oss til den andre ytterkanten i forvaltning av “samisk kunst”. Konsolidering og institusjonalisering av ”samisk kunst” i ”det samiske samfunnet”, eventuelt kunstens rolle i den pågående konsolideringen av ”det samiske samfunnet”, er viktige som grunnlag for det samiske kunstnerfellesskapet og for organisering av tanke og handling basert på samisk tilhørighet. Stikkord er komplementarisering og dikotomisering, nasjonsbygging og instrumentalitet. “Samisk kunst” og “samisk kunstner” oppleves som og utvikles stadig som “noe annet”, forskjellig og et alternativ til “norsk kunst” og “norsk kunstner”. Det er dette etnisitet handler om, i bunn og grunn, grenseutvikling og -markering (jf. Barth 1969).

Vi har blant annet sett at institusjonalisering av “samisk kunst”, etablering av *urfolk*begrepet som en moralsk autoritet i kunstrelevante sammenhenger (se under), og “kampen” om en likeverdig, men forskjellig kunst, har bidratt til å etablere symbolske grenser rundt samisk kunstverden. Dette setter konvergerende prosesser i bevegelse (jf. Barth 1994). Konsekvensen er at symbolene blir *for* godt definert. Når felleskapet tetner til rundt de sentrale symbolene, innskrenkes også handlingsrommet for den enkelte. Det kan bli vanskeligere å rekruttere nye medlemmer, og det kan oppleves ubehagelig og frustrerende å “spille etter spillets regler”. I dette “spillet” trenger den norsk-samiske dikotomien seg inn i de innerste rom. “Samisk kunst” blir arena for en *politisert* forvaltning av samisk kultur og tilhørighet, og i politikken sammensmelting med det personlige blir velkjente motsetninger aktualisert. Kunstnerne møter seg selv som “same” i et utall situasjoner – i motsetning til “norsk”. Også kunsten de lager, har alltid potensial til å bli “samisk”, og i seg selv bli en referanse til noe utenfor verket - og utenfor kunstnerens kontroll. På kort sikt vil det kunne føre til flukt fra gruppens utkant av de som ikke “passer inn” i de sentrale symbolformene (ibid).

I et større perspektiv vil forvaltning av “samisk kunst” som noe annet eller forskjellig, uansett innebære grensetrekning og avgrensninger. Uttrykk som at ”samene har jo alltid drevet med kunst”, eller at ”den samiske kunsten springer ut av den samiske kulturen” er vanlig å høre. Det snakkes om en samisk kunsthistorie, basert på egne standarder for organisering og kategorisering av samisk kunst. Moderne samisk kunst tematiseres som en slags transformert kulturell praksis, vokst ut av duodjepraksisen. Slike formuleringer kan framsettes med stor autoritet av aktører både utenfor og i samisk kunstverden. ”Samisk kunst” fungerer i denne konteksten mer eller mindre som et *idiom* på ”det samiske”. Muligheten til å aktivisere “samisk kunst” i påstander om det essensielt samiske, gjør at den også kan settes i sammenheng med sentralmytene som folkløse, felles historie, levemåte og språk. Dette er sentralt i det instrumentelle aspektet ved “samisk kunst” (jf. over).

Felleseie og forpliktelse

Koblingen mellom “samisk kunst” og den strategiske essensialismen innebærer en “felleseie” av saker som angår “samisk kunst” i det samiske samfunnet. Vi har sett hvordan samisk kunstverden innlemmes i den *samiske fellesdiskursen* (om *samisk fellesdiskurs*, se Hovland

1996b). Perspektivet innebærer at konsolidering, institusjonalisering, politisk intervensjon og “arv”, artikulere “samisk kunst” og de samiske kunstnerne i helt ny og kanskje viktigere posisjon i det samiske samfunnet enn det de hadde i Masigruppas tid. Dette genererer et element av *forpliktelse* i den doble signaturen.

Forpliktelse bidrar til å skrive den enkelte inn i en diskurs der etnisk identitet er en *forutsetning* for å delta. Den tilbyr både ulike handlingsalternativer for selv-tilskrivelse, og bidrar til å artikulere den enkeltes posisjon i et slags narrativt skjebnefellesskap. Også forskere innlemmes i skjebnefellesskapets streben etter å formulere metoder og begreper for en likeverdig men forskjellig ”samisk kunst”. Prinsippet er mye det samme som innenfor ”samisk forskning”.

Kunstens særskilte nytteverdi for det samiske samfunnet kommer til uttrykk i en rekke små og store diskusjoner, i tenkning og i tematisering av ”samisk kunst” og ”samisk kunstner”. Noen ganger eksplisitt, som i debatter og innlegg i diskusjoner og utredninger omkring samiske kunstinstitusjoner (f.eks. samisk kunstmuseum og samisk kunstutdanning). Andre ganger er tematikken mer eller mindre skjult i de daglige forvaltningspraksisene av ”samisk kunst” og ”samisk kunstner”. Jeg vært inne på hvordan Sametingets nyformulerte kunstpolitikk formulerer forventninger om en moderne samisk kunst med en helt spesiell rolle og et ansvar i forhold til samisk samfunnsutvikling (jf. kapittel 5). Også i de nære kunstinstitusjonenes praksiser skapes det forpliktelse. SDS opererer med samisk tilhørighet som kriterium for deltakelse. SDG understreker den samisk-nasjonale statusen og har et særegent forvaltningsansvar for kunst laget av samer. SVD forvalter en egen samisk kunstsamling, og med det basismaterialet i hva som kan komme til å bli et samisk kunstmuseum og grunnlaget for en egen samisk kunsthistorie.

Institusjonalisering, konsolidering og politisk forvaltning av “samisk kunst” har imidlertid flere sider. Den politiske forvaltningen av kunst i samfunnet representerer en slags autonomisering av kunstnerisk aktivitet. Det betyr at man kan unngå å måtte definere kunsten som noe annet enn den rolle og funksjon den har i samfunnet. Dermed åpnes det for nye måter å snakke om “samisk kunst” på (jf. kapittel 6). Behovet for å *definere* “samisk kunst” blir nedtonet, og det blir følgelig ideelt sett større handlingsrom for de samiske kunstnerne. Fra det samiske kunstnerfellesskapets ståsted, har dermed tematisering av en distinkt ”samisk

kunst”, og derigjennom en distinkt samisk kunstverden, noen åpenbare positive sider. En relativt godt avgrenset kunstverden er retningsgivende for den enkeltes selvforståelse som ”samisk kunstner”, og følgelig en drivkraft for handling og grunnlag for fellesskapet. De positive sidene påvirker også forskere og politikere. Det blir enklere og mer ”naturlig” å støtte opp om og bidra til utvikling av en ”samisk kunst” som allerede har en tydelig retning innenfor det samiske samfunnet. For mange er det også et reelt alternativ å tenke seg kunst i det samiske samfunnet som en “fri” kunstnerisk praksis, innenfor rammene av “det samiske samfunnet”, på linje med kunst i det norske samfunnet. En rekke aktører, eller “funksjoner”, som er nødvendige for en “vestlig” funksjonell kunstverden er allerede på plass eller under utvikling i det samiske samfunnet. Her kan nevnes kunstpolitikk, forhandlingsrett, innkjøpsordning, stipendier, garantiinntekter og vederlagsordninger, samt kunstforvaltende institusjoner og kunstnerfellesskap innenfor områder som tradisjonelt anses som kunst i den vestlige verden.

Motsetninger og forhandlinger

Konsekvensen av denne diskursive overlappingen mellom en diskurs om “det samiske” og en norsk eller vestlig kunstdiskurs, er at de samiske kunstnerne er tvunget til å forvalte sin samiske identitet og sin kunstneriske praksis i forhold til et utall, og til tider *motstridende* tematiseringer. Situasjonen, eller *prosessen*, er dualistisk. Prosessene i den ene ytterkanten av tematiseringen bidrar til at grensene utvides og nyanseres med mangfoldet av kunstnere og diversiteten i kunstneriske uttrykk og -uttrykksmåter, mens det i den andre fører til etnisk inkorporering og avgrensning av et lite, eksklusivt samisk kunstnerfellesskap. Sterke historiske føringer, konvensjoner, fortolkninger og meningstunge symboler omdanner motsetningene til en omfattende *politisering* av “samisk kunst”. For aktørene i samisk kunstverden innebærer dette, som vi har sett, at hvert minste handlingsalternativ som angår ”samisk kunst” og ”samisk kunstner”, inneholder et politiseringspotensial ved at samisk tilhørighet kan gjøres relevant i selv de enkleste, hverdagslige hendelser. Skal det være levelig å være deltaker i det samiske kunstnerfellesskapet og skal “samisk kunst” kunne være relevant for valg og handling på et felles grunnlag, må motsetningene “bygges inn” og i noen tilfeller “naturliggjøres”, eller *konvensjonaliseres* (jf. kapittel 5). I noen tilfeller er de allerede institusjonaliserte. Her kan nevnes forholdet mellom kunst og *duodje*, som er institusjonalisert både i det samiske kunstbegrepet og i institusjonenes praksiser (jf. kapittel 4). Vi har også sett

på hvordan den norsk-samiske dikotomien er innebygd i prosesser som regulerer innlemmelse og utelukkelse, deltakelse og tilgang til særskilte goder i samisk kunstverden.

Motsetningene kommer av og til mot overflaten og det oppstår forhandling. Det skjer primært på sosiale arenaer internt i samisk kunstverden. Under forløpet på seminaret i Karasjok ble for eksempel det tilsynelatende naturlige med forholdet mellom *duodje* og kunst emne for debatt (se kapittel 1). Resultatet var på den ene siden en symbolsk “symbiose” mellom *duodje* og kunst, som ble aktivisert av Irene Snarby i hennes innlegg, der forholdet ikke bare framsto som spennende og fruktbart men som samlende for fellesskapet. Senere, under Maj Britt Utsis innlegg var det motsetningene, posisjonene og stridighetene i forholdet som kom for dagen.

Eksempelet viser at det er lite som skal til for at noe som tas for gitt, kan bli problematisk. Når motsetningene ikke lenger er “naturlige” eller konvensjonene ikke samsvarer med den situasjonelle tematiseringen, sendes fellesskapet inn i grenseforhandlinger og den enkelte tvinges inn i meningsutveksling om ”samisk kunst” og ”samisk kunstner”, både med seg selv og med omgivelsene. Stikkordet er definisjonsmakt. Diskursen om “samisk kunst” er både bred og vital, men den føres på en rekke andre meningsdomener enn bare i samisk kunstverden. Her kan nevnes Sametinget, kunstinstitusjonene, forskere og media. I en samisk samfunnskontekst er det likevel de samiske kunstnerne som i størst grad definerer “samisk kunst”, ved at de forvalter eller har direkte påvirkning på forvaltningen i de ulike posisjonene i diskursen om samisk kunst. Eksternt er situasjonen vanskeligere. Her finnes det en rekke aktører med definisjonsmakt overfor “samisk kunst” og “samisk kunstnere”. Mye av denne makten er i tillegg institusjonalisert, slik at kunstneres møter med norske og vestlige kunst- og kulturinstitusjoner kan resultere i følelse av avmakt og stigmatisering. Her er det dårlige utsikter til implementering av samisk kunstforståelse, og utsiktene blir ikke bedre om de interne uenighetene blant samene selv omkring “samisk kunst” blir utbrodert i det offentlige rom.

Vi har sett at det legges ned betydelige ressurser i å finne løsninger og retningslinjer for en felles forvaltning av “samisk kunst”. Internt foregår de fleste tematiseringene av “samisk kunst” og “samisk kunstner” på tvers av motsetningene og i enkelte tilfeller blir motsetningene tilsynelatende overkommet. De viktigste diskursive løsningsalternativene jeg

har sett på i denne oppgaven kan sammenfattes i symbolene “både-og”, og “*hvordan* samisk kunst”.

”Både og”

De samiske kunstnerne lever i to sammenhenger. Jeg har omtalt dette ved å si at samisk kunstverden blir til mellom en vestlig kunstverden og en samisk livsverden (jf. kapittel 6). Den doble signaturen kan dermed forstås som en ”tokulturell” tilstand, hvor de samiske kunstnerne tematiserer en “både-og” i motsetning til “enten-eller”, en tenkning som er preget 70- og 80-tallets diskurs om samiskhet, og som ifølge Hansen preger logikken i den vestlige forestillingsverden: “du må enten være same eller ikke-same, enten kvinne eller mann, enten samisk kunstner eller samtidskunstner” (Hansen 2005:97). Overflatisk sett inneholder “Både-og”-tilknytningen felles retningslinjer for hvordan samisk kunst skal forvaltes innenfor den doble identitetstilknytningen. Men “både-og”-symbolet er et verktøy med svært variabelt bruksområde. Variantene er mange og skiftende fra situasjon til situasjon. I den grad det finnes en felles “både-og”-løsning, er den situasjonelt betinget. Internt går den ofte på tvers av motsetninger i tematisering av “samisk kunst”, uten å egentlig overkomme dem. Det innebærer at forholdet mellom norsk og samisk fungerer som dikotomier som gjensidig påvirker hverandre i en vedvarende sosial og personlig definisjonsprosess. Jeg vil hevde at motsetningene mellom norsk og samisk, hvit/vestlig verdensanskuelse og samisk sedvane og tradisjon, ”norsk kunst” og ”samisk kunst”, er innebygd i ”både-og”-formen (jf. over). I lys av denne påstanden vil den samiske tilknytningen kunne framstå som primær og essensiell, mens den norske er sekundær og ikke-essensiell. Som vi så under seminaret i Karasjok, foregår tematikken i nær sammenheng med den tredje fasen i diskursen om “samiskhet”-spørsmålet er ikke hvordan man skal forvalte motsetninger mellom det å være norsk kunstner i en samisk modernitet, men hvordan man skal håndtere dobbeltheten i det å være same og kunstner i den moderne verden. Tematiseringer i de to tidligere fasene i diskursen om samiskhet, “Hva er en same” og “hvem er samene”, er med andre ord ikke lenger så relevante tematiseringer, selv om de altså finnes som underliggende påstander.

Blant de yngre samiske kunstnerne er “både-og” et symbol på “ny samiskhet” der det norske og det samiske er likestilt. De opplever seg like mye norske som samiske. Vi har for eksempel

sett at samisk-delen i noen tilfeller er en inngangsbillett og en fordel, selv i det norske kunstfeltet. Andre ganger er det utelukkende den norske “kulturelle kompetansen” som gir uttelling. Kunstnerne er i dette perspektivet ekstraordinære refleksive individer som ikke bare navigerer i et etnisk rom, men som både kan og må skifte mellom ulike ”verdener”. De må for eksempel kunne skifte mellom å være bare kunstner, norsk kunstner, same og kunstner, bare same, urfolkskunstner og så videre. De må reartikulere og forme seg selv på nye måter, i nye situasjoner. Dette er langt på vei i tråd med fokuset på individet, den enkelte og personlig identitet som et trekk ved tiden vi lever i (jf. Giddens 1991). I tilfeller der individualisme, mangfold og diversitet blir tematisert framfor etnisk inkorporasjon, blir “både-og” et symbol på den positive ressursen som ligger i den doble tilknytningen. Symbolet blir åpent for utprøving, analyse og dekonstruksjon, samt tematiseringer av de “vanskelige” spørsmålene, som “hvem” som kan være samiske kunstner, “hva” samisk kunst er og skal være, samt utforsking av “hvordan” samisk kunst.

For å oppsummere: Samtidig med heterogenisering, mangfold og diversitet, foregår det en forsterket konvergens i samisk kunstverden. Store sosiale forskjeller og ulikheter i den samiske selvforståelsen forsterker behovet, eller *nødvendigheten* med et felles grunnlag for forvaltning av “samisk kunst” og “samisk kunstner”. Konsekvensen er at fellesskapet konvergerer, det vil si deltakerne samler seg rundt noen få felles multiplum. De er “samer” og “kunstnere”, de lager “samisk kunst” og er medlemmer i et samisk kunstnerfellesskap. I dette perspektivet blir “både-og”-tilknytningen svakere som en ressurs, og fungerer mer som en personlig referanse i identitetsutformingen der balansen er preget av usikkerhet, sosial risiko og ambivalens, heller enn et ressursgrunnlag i den felles forvaltningen av samisk kunst.

“Hvordan samisk kunst”

Det foregår også en tematisk endring i diskursen om samisk kunst fra “hva er samisk kunst” til “hvordan samisk kunst”. Den nye måten å snakke om “samisk kunst” gir retningslinjer, eller løsningsalternativer for å unngå stereotype oppfatninger og essensielle påstander om at symbolet “samisk kunst” viser til en serie diskontinuerlige kunstverk. Samtidig artikulere det en mer praksisorientert og direkte kobling mellom “samisk kunst” og den som lager kunsten, det vil si “samisk kunstner”.

Hvordan-aspektet inneholder samtidig påstander om at ”samisk kunst” er noe forskjellig, eller annerledes enn for eksempel ”norsk kunst”. Eksemplene på det er tallrike, og må ses i lys av at samebevegelsen bygde opp et ikke så rent uvesentlig kunnskapsgrunnlag, som selv i dag, i disse postkoloniale tider, er så vanskelig å bryte med.

Svært forenklet kan vi oppsummere de ulike prosjektene slik: For å unngå essensialisering og stereotyp kategorisering av ”samisk kunst”, må den enten frikobles fra de etniske bindingene, eller framstå som en egen og likeverdig størrelse. Strategien i begge alternativene er å etablere egne institusjoner og egne begreper for kunst i samisk sammenheng. Både Hansens minoritære perspektiver og SDS sin særskilte inndeling av det samiske kunstbegrepet, som Hansen kritiserer, må ses som uttrykk for denne prosessen. Arbeidet med å rekodifisere ”samisk kunst” gjennom dekonstruksjon og kritikk av vestlig kunsthistorie er fortsatt bare i startgropen, og *hvordan*-perspektivet er mer eller mindre ukjent utenfor det samiske kunstnerfellesskapet. For eksempel er norsk-samisk diskursen, som har stor betydning for forholdet mellom aktører i det norske kunstlivet og samiske kunstnere, fortsatt preget av spørsmål om hva ”samiske kunst” egentlig *er*. Hvem er en samisk kunstner? Og hva er hensikten med å operere med en egen samisk kunst?

9. Postkolonialisme, urfolk og kunstdiskurs

Selv om opplevelsen av *urfolk* for lengst har blitt et spørsmål om personlig refleksitet blant samene, er det tydelig at den relativt omfattende tematisering av *urfolk* i materialet mitt henger sammen med politisk, sosial og kulturell legitimitet. Svært forenklet kan situasjonen forklares slik: Mens den vestlige kunstverdenen befinner seg i en senmoderne, eller som aktørene selv kanskje vil hevde, en postmoderne virkelighet, er "samisk kunst" i tillegg situert innenfor en postkolonial fortolkningsramme. Stikkord er forholdet mellom samene som minoritet og den norske majoriteten, dekonstruksjon av vestlige konstruksjoner av "samisk kunst", tematisering av grunnleggende forskjeller i en vi/dem-relasjon og mer overordnet, orientalistiske prosesser.

Samenes status som *urfolk* er en av de viktigste ressursene i den pågående konsolideringen av "samisk kunst" i det samiske samfunnet. Urfolksanerkjennelsen fungerer kort sagt som en moralsk autoritet i samenes forvaltning av en egen, likeverdig "samisk" kunst. I koblingen til urfolksdiskursen blir for eksempelet *urfolkskunst*, *urfolkskunstdiskurs* og *urfolkskunstner*, tematisert som potensielle og aktive alternativer til den vestlige kunstdiskursens objekter. Bakgrunnen er at kombinasjonen av kunst utenfor den vestlige kunstinstitusjonen, som i en urfolks- eller 4. verdenskontekst, og postkolonial metode og teori, har et ikke så uvesentlig (re)definisjonspotensial. Hansens "dekonstruksjon" av vestlige fortolkningsrammer for "samisk kunst", og hennes bruk av postkolonial teori for å plassere kunsten i en mer likeverdig fortolkningsramme, er et godt eksempel på bruk av dette potensialet (se Hansen 2004).

Anti-Essensialisme

Et framtrødende aspekt ved den postkoloniale virkeligheten som de samiske kunstnerne veves inn i, er det anti-essensialistiske perspektivet. Selv har jeg gjennom min diskursive tilnærming til samisk kunst måttet innta et anti-essensialistisk blikk på hvordan diskursene formes og avgrenses. Mer interessant er det imidlertid at det i materialet kommer til uttrykk tydelige

uttrykk for anti-essensialistiske strategier innenfor samisk kunstverden. Før jeg kommer til dette, vil jeg kort beskrive det anti-essensialistiske standpunktet.

Innenfor cultural studies handler anti-essensialisme kort sagt om at man i stedet for å forstå kulturell identitet som en refleksjon av en statisk, naturlig tilstand, er opptatt av hvordan identiteten er organisert rundt forskjeller. Med fokus på prosess, variasjon, bevegelighet og endring, er identitet og sosiale formasjoner kontinuerlige skapelsesprosesser:

Cultural identity is not an essens but a continually shifting position [...] it points us to the political nature of identity as a 'production' and to the possibility of multiple, shifting and fragmented identities which can be articulated together in a variety of ways.

(Barker 2000:176)

Dette standpunktet genererer noen viktige problemstillinger i forhold til den generelle etnisitetsforskningen. Hvis identitet og sosiale grupper kan sies å være produserte, hvem og hvordan produserer man dem? Vil man som forsker ved å "avgrense" og beskrive gruppa, folket, eller som jeg har gjort samisk kunstverden, samtidig også bekrefte dem? For å gjøre en lang diskusjon kort: På den ene siden finnes det, spesielt innenfor antropologien og den etnologiske delen av cultural studies, en utbredt oppfatning av at man som forsker på sett og vis konstituerer gruppa eller folket som man studerer. Selv om formålet er å drive objektiv forskning og perspektivet er anti-essensialistisk, kan "avgrensning" og synliggjøring bli det som får betydning i praksis overfor gruppa eller folket. Denne vekselvirkningen mellom instrument og primordialitet, essens og invensjon har blitt fanget opp av både de "utforskede" og de forskende. "Dekonstruksjon" og påfølgende "rekonstruksjon" har etter hvert blitt velkjente *strategier* for å henge seg på, løfte fram, bidra til, eller å utvikle en etnisk gruppes politiske ideer og visjoner på gruppas egne premisser. Vi er med andre ord tilbake til en orientalistisk prosess (Said 1978), eventuelt en moderne modifisert variant av den.

Via den blotte og observerbare eksistens av det mangfoldet samisk kunstverden utgjør, og det de gjør for å formidle diversitet, bekrefte "same" som en kulturelt konstruert kategori, som ikke kan defineres ved noen fasttømrede kategorier, og som derfor heller ikke kan tas for gitt. Moderne kunstnere er utdannet innenfor den postmoderne, globaliserings- og hybriditetsdiskursen, der det ikke finnes essensielle størrelser. I den verdenen har verken

kunstverket eller for den del ”same” noen essens. Fraværet av tradisjoner, innføring av livsstil, og (valg)frihet fra tradisjon, representerer en poststrukturalistisk kritikk mot essens. I teorien er alt tekst (se Derrida 1976), og de samiske kunstnerne har blitt smertelig klar over at et verks verdi ikke kan legitimeres ved å henvise til tilhørighet, et bestemt prosjekt eller en bestemt bevegelse, som det samiske. Her er det ingenting som kan hete ”samisk kunst” – ikke engang ”same og kunstner” kan tas for gitt. Kunstverket er løsrevet fra sin tradisjonelle forbindelse med sitt kunstneriske opphav og sin referanse til verden (jf. L. Fr. Svendsen 2000:108) og består utelukkende i et intertekstuel spill (f.eks. kunsthistorie).

Mens Hovland mener at det er mye som tyder på at essensialisering nettopp er det folk driver med (Hovland 1999b:15), er det like mye som tyder på at anti-essensialisering nettopp er det folk driver med i samisk kunstverden. De samiske kunstnerne kjemper ikke bare mot grunnleggende essensialisering av samisk kunst og ”samiskhet” blant sine egne, fordi samebevegelsens kategorier fortsatt er for trange. De kjemper eksternt i forhold til det generelle norske kulturlivet og kunstinstitusjonen som sådan, som aldri helt har kommet ut av den kulturelle essensialiseringen og essensialismen i kunsthistorien. Men kampen foregår ikke som på 80-tallet, med polariserte symboler, politiske aksjoner og en liten men eksklusiv Masigruppe. Nå foregår den i form av forhandlinger som den enkelte samiske kunstner blir ført inn i, uansett hvor i diskursen man befinner seg.

This implies that what I here for analytical purposes have called negotiations not only generate integration of diversity and, in the long term, also the conventionalization of knowledge, but that they also articulate and create preconditions for cultural insecurity, personal frustrations and thus, for new categories of social winners and losers

(Eidheim 1992:27)

Forhandlingene kan med andre ord forstås som en ”essensialismens pris”. Da snakker vi om den nødvendige og politiserte forhandlingen som oppstår når den omfattende essensialisering av *samiskhet*, *samisk kunst* og *samisk kultur*, gjør det umulig å bevege seg som kunstner i det norske kunstfeltet uten å bli kategorisert som sjangerkunstner, usynliggjort, ufarliggjort og stigmatisert. Det er også essensialisering som er bakgrunnen for at det blir umulig å ”bare-være-kunstner” når man sitter blant 20-30 andre samiske kunstnere og snakker om premisser for deltakelse i en samisk samfunnskontekst (jf. seminaret, kapittel 1).

Argumentet er da at heterogenisering og konvergens ikke er to motstridende prosesser, men i samisk kunstverden to sider av en dualistisk prosess. Samisk kunstverden befinner seg kulturelt sett imellom et århundregammelt vestlig kunsthistorisk hegemoni og et samisk kulturelt hegemoni som ble skapt på 70-tallet, og som forststatt er gjenkjennelig i dagens samfunn. Det språklige symbolet “samisk kunst” blir både de andres blick på samisk kultur, samens egen realisering av det kulturelle potensialet i det nye paradigmet, et uttrykk for en autonom, moderne og interkulturell størrelse, og et essensielt samisk kulturuttrykk. Men ikke minst blir det et symbol på samenes evne og vilje til å skape egne kulturelle domener.

Konsekvensen er at innforståtte kategorier som *same*, *samisk kunst*, *samisk kunstner*, *urfolk* og *urfolkskunstner* blir for trange til å definere mangfoldet av medlemmer i fellesskapet og diversiteten av kunstneriske uttrykk- og uttrykksmåter. For den enkelte blir ”risikoen” for stor og friheten og handlingsrommet som kunstner for lite. Konklusjonen her må bli at det står for mye på spill om de essensielle størrelsene *ikke* tematiseres, men også om man går for langt i tematisering. På den ene siden er kunstnerne nødt til å tematisere det å være same i den moderne verden, på den andre siden fører dette til en forsterking av skjebnefellesskapet. For å sette det på spissen: Uansett mangfold og diversitet havner de i samme båt. De er samer og de er kunstnere og vil måtte leve med dilemmaer, motsigelser - og hverandre.

Litteraturliste

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities – reflections on the origin and spread of nationalism*. (revised edition). London: Verso
- Barker, C. (2000). *Cultural studies – Theory and Practice*. London: Sage Publications.
- Barth, F. (1969). *Ethnic groups and boundaries – the social organization of cultural differences*. Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget.
- Barth, F. (1994). *Manifestasjon og prosess*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. California: University of California Press
- Berger, P.L., Berger, B., Kellner, H. (1974). *The homeless mind – modernization and consciousness*. New York: Vintage Books, A Division of Random House.
- Bjørklund, I. m.fl. (2000). *Sápmi - En nasjon blir til*. Tromsø: Tromsø Museum, Universitetet i Tromsø
- Bull, T. (2002). Kunnskapspolitikk, forskningsetikk og det samiske samfunnet. I: *Samisk forskning og forskningsetikk / Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora (NESH)*. Oslo: De nasjonale forskningsetiske komiteer nr 2, 2002.
- Bø, M. (2006). *Norsk skole og den etterlengtede helhet : en studie i et læreplanverks forsøk på å skape helhet i et differensiert samfunn og religionens tildelte oppgave i dette forehavende*. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Det historisk-filosofiske fakultet, Institutt for arkeologi og religionsvitenskap.
- Cohen, A. P. (1985). *The symbolic construction of community*. London, Routledge
- Danbolt, G. (2001). *Norsk kunsthistorie - bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 2.utg. Oslo: Samlaget
- Dunfjeld, M. (2001a). *Tjaalehtjimmie - form og innhold i sørsamisk ornamentikk*. Tromsø: Universitetet i Troms, institutt for kunsthistorie.
- Dunfjeld, M. (2001b) *Institusjonalisering av duodji / dáidda*. I: Svendsen, M.J. (ans.red). *Samisk kulturråds innkjøp av billedkunst ogkunsthåndverk 1993-2000*. (Utstillingsbrosjyre). Karasjok: De Samiske Samlinger.
- Eidheim, H. (1971). *Aspects of the Lappish Minority Situation*. Oslo: Universitetsforlaget
- Eidheim, H. (1992). *Stages in the development of Sami selfhood*. Working Papers in Social Anthropology no. 7, Oslo: Institutt for sosialantropologi.

Eidheim, H. (2000). En nasjon veks fram. I: Eidheim, H., Storm, D. (red). *En nasjon blir til*. Ottar nr. 4/2000. Tromsø: Tromsø museum.

Foucault M. (1999). *Diskursens orden*. Oslo: Spartacus.

Featherstone, M. (1990) Global culture, An introduction. I: Featherstone, M. (red.) *Global culture: Nationalism, Globalization and modernity*. (1990). London: Sage publications.

Featherstone, M. (1991) *Consumer culture and postmodernism* (s.1-12 og 83:94). London: Sage publications

Fossbakk, B. (1984). *Sámiid Duodji – næringsutøvelse og identitetsforvaltning*. Hovedfag i samiske studier. Tromsø: Universitetet i Tromsø

Fossbakk, B. (1985). *Oppblomstringen av samiske kulturytringer – generering av metaforer som et aspekt ved folklore*. Nordnytt 25/1985. Lyngby: Nordisk Etnologisk Folkloristisk Arbejdsgruppe.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Harper Basic Books.

Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity – Self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press association with Blackwell Publishers.

Glaser B.G, Strauss, A.L. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine Publishing Company.

Guttorm, G. (2001). *Duoji Bálgát - en studie i duodji*. Tromsø: Institutt for kunsthistorie, Univeristetet i Tromsø

Grossberg, L. (1996). On postmodernism and articulation. An interview with Stuart Hall. I: Morley, Chen (red.) *Stuart hall, critical dialogues in cultural studies*.

Hansen, H. H. (2001). *Samisk samtidskunst*, I: B. Eilertsen, D. Storm, H. Olaussen, N. Jernsletten, S. Nettet (Red.) *Ofelaš - Iver Jåhks Veiviseren*, Tromsø: Ravnetrykk. s. 137-148.

Hansen, H. H. (2004). *Fortellinger om samisk samtidskunst*. Tromsø: Institutt for kunstvitenskap. Universitetet i Tromsø.

Holm, G. T. (2000) Hva er det som står på spill? I: Holm, G. T. (kurator) *River Deep, Mountain High*. (Utstillingsbrosjyre). Oslo: Riksutstillinger.

Holm, G. T. (2001). *Over-blikk*. I: Svendsen, M.J. (ans.red). *Samisk kulturråds innkjøp av billedkunst og kunsthåndverk 1993-2000*. (Utstillingsbrosjyre). Karasjok: De Samiske Samlinger.

Hovland, A. (1996a). *Moderne urfolk – samisk ungdom i bevegelse*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag as.

Hovland, A. (1996b). *Fellesdiskurs og tveegget sverd*. Norsk antropologisk tidsskrift nr. 1/1996. Oslo: Universitetsforlaget.

Hovland, A. (1999a). *Moderne urfolk– lokal og etnisk tilhørighet blant samisk ungdom*. NOVA Rapport nr. 11/1999. Oslo: NOVA

Hovland, A. (1999b). *The place, or misplacement, of essentialism in anthropology*. Oppgitt prøveforelesning til dr. Polit. graden. Sosialantropologisk institutt. Oslo: Universitetet i Oslo.

Hovland, A. (1999c). *Antropologier om urfolk*. Selvvalgt prøveforelesning til Dr. Polit. graden. Sosialantropologisk institutt. Oslo: Universitetet i Oslo.

Høydalsnes, E. (2003). *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*. Oslo: Bonytt.

Kjørup, S. (1996). *Menneskevidenskapene – problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori*. Fredriksberg: Universitetsforlag

Komissar, M. (2001) *Men hvem er den Andre?* I: SAMORA magasin 2/2001. Oslo.

Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet. (1996). *Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen (L97)*. Oslo: Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet.

Kultur- og Kirkedepartementet. (12.09.2003). *St.prp. nr. 1 (2003–2004)*. Oslo: Kultur- og Kirkedepartementet.

Lasko, L.-N. (1992). *Definisjoner av samisk forskning*. Dieđut 5.

Lundmark, A.-L. (2004) I: Lundmark, A.-L., Lundström J.-E. (red). *Same Same But Different*. (Utstillingsbrosjyre). Umeå: Bildmuseet, Umeå Universitet.

Lundström, J.-E. (2004a). *Vara same*. I: Lundmark, A.-L Lundström J.-E. (red). *Same Same But Different*. (Utstillingsbrosjyre). Umeå: Bildmuseet, Umeå Universitet.

Lundström, J.-E. (2004b) *Perspektiver på samisk samtidskunst* I: Duoddaris rapportserie (23/2004). *Samisk nutidskunst – Anföranden och debatt vid konferens*. Jokkmokk: Ájtte.

Mangset, P. (2004). *Mange er kalt, men få er utvalgt - Kunstnerroller i endring*. Rapport nr. 215. Bø: Telemarksforskning-Bø.

Marcus G., Myers F.R. (1995). *The Traffic in Art and Culture: An Introduction*. I: Marcus G., Myers F. (red). *The traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. University of California Press.

Myers F.R. (1995). *Representing culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings*. I: Marcus G., Myers F. (red): *The traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. University of California Press.

Norges Forskningsråd (1998). *Samisk forskning. Forskningsrådets utredning*. Oslo: Norges Forskningsråd.

- Norges Forskningsråd, (2000). *Forskningsrådets satsing på samisk forskning – handlingsplan*. Oslo: Norges Forskningsråd.
- Persen, S. (2000). Tendenser i samisk kunst og kultur. I: Eidheim, H., Storm, D. (red). *En nasjon blir til*. Ottar nr. 4/2000. Tromsø: Tromsø museum
- Persen, S. (2004). *Hva er samisk kunst?* I: Holm, G. T. (kurator) *River Deep, Mountain High*. (Utstillingsbrosjyre). Oslo: Riksutstillinger.
- Robertson, R. (1992). *Globalization – Social Theory and Global Culture*. London: Sage Publications.
- Said, E. (1978). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. Pantheon.
- Sametinget. (2002). *De nye samene*. Agenda Utredning og Utvikling AS for Sametinget Statskonsul og KRD.
- Sametinget. (2004) *Retningslinjer for samisk kulturråds innkjøp av samisk samtidskunst og kunsthåndverk 20.11.1995*. Karasjok: Sametinget.
- Sametinget. (2004). *Retningslinjer for samiske kunstnerstipend 01.01.04*. Karasjok: Sametinget.
- Sametinget. (2004). *Sametingets melding om samiske museer*. Karasjok: Sametinget.
- Sametinget. (2005). *Sametingsrådets melding om samisk kunst*. Karasjok. Sametinget.
- Sametinget. (2005). *Hovedavtale for duodjinæringen*. Inngått 29.04.2005 Karasjok: Sametinget
- Sametinget. (2005). *Samarbeidsavtale mellom Sametinget og samiske kunstnerorganisasjoner ved Samisk Kunstnerråd*. Inngått 19.08.2004. Karasjok: Sametinget
- Snarby, I. (1996). *Samisk kultur og historie sett gjennom tresnittserien "Homo Sapiens" av Iver Jåhks*. Oslo: Hovedfag i kunsthistorie, Universitetet i Oslo
- Stordahl, V. (1982). *"Samer sier nei til Kongen?" : en analyse av Norske Samers Riksforbunds utvikling og vilkår som etnopolitisk organisasjon*. Tromsø : Hovedfagsoppgave i samfunnsvitenskap, Universitetet i Tromsø
- Stordahl, V. (1994). *Same i den moderne verden. Endring og kontinuitet i et samisk lokalsamfunn*. Karasjok: Davvi Girji O.S
- Stordahl, V. (2000). Et samisk alternativ. I: Eidheim, H., Storm, D. (red.). *En Nasjon blir til*. Ottar nr. 4/2000. Tromsø: Tromsø museum
- Svendsen, L. Fr. H (2000). *Kunst*. Oslo: Universitetsforlaget.

Svendsen M.J. (2001a). Momenter til en samisk kunsthistorie, I: *Kunst og kultur nr. 2/2002*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 81-93

Svendsen M.J. (2001b). *Prosjekt samisk kunst, sluttrapport 2001*. Karasjok: De Samiske Samlinger.

Utvalget for å utrede samisk forskningsplan. (1995). *Utredning om samisk forskning. Avgitt Sametinget 5. desember 1996*.

Utvalget for å utrede opprettelsen av Samisk Kunstmuseum. (1995). *Utredning om samisk kunstmuseum. Avlevert 31.03.1995*.

Øvrig litteratur som er benyttet:

Aviser: Tromsøflaket, VG, Dagbladet, Nordlys, Finnmark Dagblad, Ságat.

Dokumenter fra Sámi Dáiddačehpiid Searvi/Samisk Kunstneres Forbund (SDS)

Dokumenter fra Sámi Dáiddaguovdáš/Samisk Kunstnersenter (SDG)

Dokumenter fra Sámi Vuorká-Davvirat/De Samiske Samlinger (SVD)

Dokumenter fra Sametinget.

Møteprotokoll og seminarinnlegg fra seminaret *Institusjonenes rolle i samisk samtidskunst*, Karasjok 2004.

Dokumentasjon, brosjyrer og tekster i forbindelse med kunstutstillinger.

Omslag : “Nattveier” av Asbjørn Forsøget.
Innkjøpt av De Samiske Samlinger, Karasjok.