

<https://helda.helsinki.fi>

Øvelser i sameksistens : Kunstneriske felleskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi

Danbolt, Mathias

Fagbokforlaget
2022

Danbolt , M , Kramvig , B , Guttorm , H & Hætta , C 2022 , Øvelser i sameksistens :
Kunstneriske felleskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi . in M Fieldseth , H H Stien
& J Veiteberg (eds) , Kunstskapte felleskap . Fagbokforlaget , pp. 263 . <https://doi.org/10.55669/oa130509>

<http://hdl.handle.net/10138/355932>
<https://doi.org/10.55669/oa130509>

cc_by_nd
publishedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

Øvelser i sameksistens: Kunstneriske fellesskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi

Av Mathias Danbolt, Britt Kramvig, Hannaellen Guttorm og Christina Hætta

I 2008 lanserte den samiske arkitekten og kunstneren Joar Nango en idé til et nytt samisk kunstgalleri i arkitekturfanzinen *Sámi huk-sendáidda: the FANzine #3*. Galleriet *Sámi Viessovovdna* skulle, som prosjektets nordsamiske tittel indikerer, bestå av en «helt streit 80-talls campingvogn [...] strippet tom for innhold» som stadig skulle ha litt av «den folkelige, allemannseie-estetikken en campingvogn har».¹ Visningsrommet skulle ikke være orientert mot «turister og besøkende» i nord, men være et sted «hvor BÅDE samisk OG internasjonal samtidskunst presenteres for et samisk publikum, i Sápmi». *Sámi Viessovovdna* skulle derfor være et «rullende galleri» som reiste rundt «til steder hvor det samiske folket samler seg for å stille ut aktuelle kunstprosjekter/eventer». I fanzinen presenterte Nango en detaljert reisepå plan for galleriet i form av et kart og en kalender over kulturfestivaler i Sápmi.

1 Nango 2008: uten sidetall.

Planlagte stoppesteder på det han kalte «samefæstruta», inkluderte blant annet Vintermarkedet i Jokkmokk, påskefestivalen i Kautokeino og sommerfestivalene Riddu Riddu i Manndalen og Márkomeannu i Skånland. Med *Sámi Viessovodna* ville den visuelle kunsten få mulighet til å utfolde seg på sentrale samiske møteplasser, for som Nango tidligere hadde påpekt, er «'Den samiske festivalen' [...] det mest rettferdige og effektive 'kulturformidlingsorganet' vi har i Sápmi i dag».²

Sámi Viessovodna ble aldri realisert. Men ti år senere, da Nango ble utnevnt til Festspillprofil på 2018-utgaven av Festspillene i Nord-Norge i Harstad, brukte han anledningen til å videreutvikle ideen i en ny form. I tiden opp til og under den ukelange festivalen transformerte Nango en gammel lagerhall på havnen i Harstad til et åpent arbeidsverksted for konstruksjonen av et nomadisk bibliotek for samisk arkitektur. I stedet for en campingvogn tok Nangos festspillprosjekt *Girjegumpi* utgangspunkt i formen til de transportable gjeterhyttene som brukes i reindrifta (*gumpi* på nordsamisk), som her ble innrettet for å huse Nangos voksende samling bøker (*girjiit*) relatert til samisk arkitektur. I løpet av festivaluken inviterte han en rekke samarbeidspartnere til å hjelpe med å bygge rammeverket til og innrede det lille mobile biblioteket mens de i fellesskap omskapte havnelageret til en møteplass og plattform for kunnskapsdeling om samiske byggeskikker og tradisjoner.³ Under festivaluken arrangerte Nango også et heldagsseminar om samisk arkitektur, hvor fremtredende samiske arkitekter og forskere i samisk arkitektur diskuterte hvordan moderne samiske identitetsbilder kan rommes i samtidsarkitekturen. Etter Festspillene i Harstad satte Nango *Girjegumpi* i bevegelse langs «samefæstruta». I juli 2018 flyttet *Girjegumpi* til den samiske kulturfestivalen Márkomeannu noen mil øst for Harstad, hvor biblioteket ble installert på festivalens markeds plass. Noen måneder senere, i februar 2019, ankom

2 Nango 2017: uten sidetall.

3 For en analyse av *Girjegumpi* på Festspillene i Nord-Norge sett gjennom begrepet «sosial skulptur», se Jonvik mfl. 2020: 97–99.

Girjegumpi Vintermarkedet i Jokkmokk på svensk side av Sápmi, hvor biblioteket holdt åpent i den iskalde vinterkulden utenfor Ájtte – Svensk Fjäll- och Samemuseum ved siden av de gamle gammene som inngår i museets utstilling av samisk arkitektur. Siden dette har *Girjegumpi* foldet seg ut på forskjellige steder i og utenfor Sápmi, blant annet på Bergen Kunsthall under Nangos festspillutstilling høsten 2020, på Sámi Dáiddaguovddáš (Samisk senter for samtidskunst) i Karasjok vinteren 2021 og senest tilbake til Festspillene i Nord-Norge i juni 2021.⁴

Prosjekter som *Sámi Viessovovdna* og *Girjegumpi* kan ses som vesentlige bidrag til den pågående diskusjonen om betydningen av og behovet for kunst- og kulturinstitusjoner som sentrerer samisk språk, kultur, tradisjon og levesett. I tillegg til å fungere som modeller for samisk institusjonell selvbestemmelse retter kartet over *Sámi Viessovovdnas* reiserute, som *Girjegumpi* delvis har fulgt, også oppmerksomheten mot kulturfestivalenes viktige rolle i Sápmi. I lys av hvordan koloniseringsprosessene har splittet den samiske befolkningen opp mellom fire nasjonalstater, peker Nangos opptegning av «samefæst-ruta» på at kulturfestivalene fungerer som et translokalt nettverk av sosiale fellesskap som binder Sápmi sammen.

***Searvedoaimma*: kunstneriske fellesskaps(for)handlinger på festivaler i Sápmi**

I forskningsprosjektet «OKTA: Kunst og friksjonsfylte fellesskap i Sápmi» har vi, med inspirasjon fra prosjekter som Nangos, undersøkt

4 *Girjegumpi* har også vært utstilt i en digital utgave produsert av svenske ArkDes våren 2021. Se girjegumpi.space.

kulturfestivalenes rolle som visningssted for samisk kunst⁵ og som bindeledd i den sosiale infrastruktur og kulturelle økologi i Sápmi. I denne artikkelen retter vi blikket mot kulturfestivalenes historiske rolle og funksjon i utviklingen av det samiske kunstfeltet, og ser nærmere på hvordan kulturfestivalene fungerer som steder der kunst bidrar til å forhandle frem nye fellesskapsforståelser. Artikkelen faller i to deler: I første del ser vi nærmere på noen av de kulturpolitiske og kunsthistoriske maktdynamikker som har preget utviklingen av det samiske kunstfeltet, og som er med til å forklare kulturfestivalenes sentrale posisjon i Sápmi. Utover å diskutere nyere forskning om samiske festivaler gjør vi nedslag i historien til Festspillene i Nord-Norge (FINN), som eksemplifiserer noen av de seiglivede utfordringer som oppstår når samisk kunst presenteres på storsamfunnets arenaer.⁶ I artikkelens andre del zoomer vi inn på to kunstprosjekter av den sørsamiske kunstneren Carola Grahn fra henholdsvis Festspillene i Nord-Norge og den samiske festivalen Márkomeannu i Skånland. Først analyserer vi performanceprosjektet *Sami Girl Gang*, som var en del av festspillutstillingen *native@home* som Grahn kuraterte på FINN i 2019. Deretter vender vi oss mot kunstprosjektet *Samisk vrede* som Grahn utviklet til Márkomeannu i 2015, og som senere har blitt presentert i andre former og formater, blant annet på Norsk kulturråds årskonferanse i 2017 som lånte navn fra nettopp dette verket. Når vi har valgt å se nærmere på

5 Begrepet «samisk kunst» har ofte blitt forstått som en kategori som relaterer seg til spesifikke forståelser av etnisitet og/eller identitet. Vi ser samisk kunst som en langt mer dynamisk og friksjonsfylt kategori som i seg selv reiser viktige og vanskelige spørsmål om relasjoner mellom kunst og fellesskap. Denne åpne tilgangen til begrepet deler vi med store deler av nyere kunsthistorisk forskning på samisk kunst og kultur nasjonalt og internasjonalt. Se f.eks. Hammer Stien 2010, Aamold mfl. 2017.

6 FINN har aldri vært en samisk festival, for selv om den finner sted i Sápmi, har festivalens profil fra start vært orientert mot det (nord)norske storsamfunnet. Festivalen har allikevel i perioder fungert som et viktig mulighetsrom for samisk kunstutøvelse og som en vesentlig aktør i synliggjøringen av samisk kunst. Dette gjelder spesielt i de perioder hvor festivalen har hatt ledere med samisk bakgrunn, som i direktørperioden til Arvid Matheussen (1977–1984) og Maria Utsi (2015–2019), som vi vender tilbake til senere i artikkelen.

disse to performance-orienterte prosjektene, er det fordi *Sami Girl Gang* og *Samisk vrede*, i likhet med Nangos *Sámi Viessovovdna* og *Girjegumpi*, eksplisitt adresserer og diskuterer betingelsene for hvordan kunst inngår i og virker på møtesteder der samiske offentligheter skapes og forhandles – ofte i friksjonsfylte møter med norske majoritetsoffentligheter.

I artikkelen introduserer vi begrepet *searvedoaimba* som et analytisk rammeverk for å undersøke prosessene hvor kunst bidrar til skapelsen av nye sosiale fellesskap. Dette nordsamiske begrepet har ingen direkte norsk eller nordisk ekvivalent. På nordsamisk refererer *searvi* til noe man deltar i (så som en forening eller fellesskap), mens *doaimba* betyr en utførelse eller utøvelse. *Searvedoaimba* er med andre ord et aktivt begrep som flytter fokus fra forståelse av fellesskap som substantiv, som noe som *finnes* eller *eksisterer*, til å rette blikket mot det vi kan kalle *fellesskaps(for)handling*. Vi ser dette begrepet som særlig velegnet til å diskutere hvordan sosiale fellesskap *gjøres* og *skapes* gjennom dynamiske og relasjonelle prosesser, og til å analysere hvordan kunstneriske performanser bidrar til og utfordrer disse prosessene. Vi ser *searvedoaimba* som et nyttig redskap for å nyansere og komplisere analyser av den samiske kunstens identitetsbyggende funksjon og de etablerte fortellingene om kulturfestivalene i Sápmi bidrag til kulturell og etnisk revitalisering som har stått sentralt i forskningen på kulturfestivaler i Sápmi så langt.

Å lese etter *searvedoaimba* innebærer en lydhørhet og et blikk for de forhandlinger, forskyvninger og åpninger som skapes når forskjellige samiske aktører, språk og uttrykk tar del i kunstneriske fellesskaps(for)handling. Ved å aktivere det nordsamiske begrepet *searvedoaimba* forsøker vi å forstyrre ideen om at det er mulig å foreta direkte oversettelser mellom norske og nordiske majoritetsforståelser og samiske verdensanskuelser, uten at noe går tapt. Ved å undersøke kunstprosjekter gjennom begrepet *searvedoaimba* søker vi dessuten å rette fokus mot kulturfestivaler i Sápmi som et sted der kunsten danner ramme for det Helen Verran kaller «postkoloniale øyeblikk»,

som betegner den friksjon og turbulens som oppstår når ulike verdener, praksiser og verdensanskuelser støter sammen.⁷ I forlengelse av Verran er vi interessert i å se nærmere på hvordan postkoloniale øyeblikk kan forstyrre etablerte kategorier og normative verdier (i denne sammenheng om for eksempel kunst, identitet, kvalitet og fellesskap), og dermed bidra til å utvide verdensanskuelsen til dem som er involvert. Samtidig kan disse sammenstøtene også være så forstyrrende at potensialet lukkes ned og etablerte ordener befestes. Dette finner vi flere eksempler på i historien om hvordan samisk kunst har blitt presentert på blant annet Festspillene i Nord-Norge opp gjennom tiden. I artikkelens første del starter vi med å se nærmere på kulturfestivalens rolle i den kulturelle infrastrukturen i Norge og Sápmi, med spesielt fokus på FINN, for å bedre forstå betydningen av og betingelsene for fellesskaps(for)handlingene i prosjekter som *Sami Girl Gang* og *Samisk vrede*.

Del 1 Kulturfestivalen som samisk møteplass

Oppgjør med strukturell uvitenhet

I 2018 publiserte det norske Kulturdepartementet rapporten «Utredning om samisk kunst og kultur på arenaer i Norge», med status over hvordan statsstøttede kunst- og kulturinstitusjoner har arbeidet med samiske aktører og kunstuttrykk i perioden 2014–2017.⁸ Med utgangspunkt i høringsvar fra 62 av 92 inviterte institusjoner konkluderes det at kun et «mindretall av virksomhetene har inkludert samisk kunst og kultur i programmerings-, personal- og publikumsarbeid», og at det «gjennomgående synes å være mangelfull kunnskap om samisk kultur, tradisjon og historie blant en stor del av

7 Verran 2002.

8 KUD 2018.

virksomhetene i Kultur-Norge».⁹ Rapporten fremstiller kunnskaps-mangelen om samisk kunst og kultur som et strukturelt problem, som bidrar til en vedvarende eksotisering, marginalisering og eksklusjon av samiske kunstuttrykk fra statsstøttede kulturinstitusjoner. Etter-som Norge er det nordiske landet med flest samiske kulturinstitu-sjoner og best utbygde nettverk, påpeker rapporten at den norske stat har et «særlig ansvar for å fremme samarbeid med samisk kunst og kultur i hele Norden».¹⁰ Utover økt kunnskap og forskning om det samiske kunstfeltet fremheves viktigheten av å stille spørsmål til kunstfeltets etablerte begrepsapparat, så som «kunstnerisk kvalitet» fra et urfolksperspektiv: «Først når samisk kunst og kultur forstås på egne premisser, vil samisk kunst og kultur bli en del av fortellingen om Norge.»¹¹

I de seneste årene har oppmerksomheten mot disse strukturelle utfordringene vært stigende i det norske storsamfunnet. Kulturrådets årskonferanse i 2017, «Samisk vrede», er et eksempel på dette. Men selv om samisk kunst har blitt invitert inn i den norske majoritetsoffent-ligheten på nye måter i de seneste årene, er dette ikke ensbetydende med at forholdene for å vise samisk kunst i Sápmi på samiske premisser har blitt styrket.¹² I kunnskapsdialogene vi har avholdt med aktører i det samiske kunstfeltet i de siste to årene som del av forsknings-prosjektet vårt, har deltagere gjentatte ganger påpekt savnet av flere sterke og stabile samiskorienterte kunstinstitusjoner og ikke minst et

9 KUD 2018: 24, 25.

10 KUD 2018: 27.

11 KUD 2018: 26.

12 For en diskusjon av hvordan de siste årenes nasjonale og internasjonale fokus på samisk kunst kun i liten grad synes å ha endret «maktforholdet mellom majoriteten og det samiske kunstfeltet» samt «de strukturelle premissene for anerkjennelse, synlighet og relevans», se Sámiráddi 2022: 3ff.

eget samisk kunstmuseum.¹³ Samtidig har samtalene også pekt på at kulturfestivalene i Sápmi fungerer som en av de viktigste kunstfaglige, sosiale og økonomiske infrastrukturene i det transnasjonale samiske kunstfeltet. Koronapandemiens avlysning av nesten hele festivalsesongen i 2020 har for alvor understreket dette. Det norske Sametingets tilskuddsordning for festivaler har vært essensiell for utviklingen og opprettholdelsen av disse arenaene på norsk side av Sápmi. I 2020 var Sametingets festivalpulje på i underkant av seks millioner som ble fordelt på ti festivaler, blant annet en rekke av stoppene på den norske delen av «samefæstruta».¹⁴

Flere av de toneangivende kulturfestivalene i Sápmi, som Riddu Riđđu og Márkomeannu, vokste frem på 1990-tallet i en tid hvor det ble satset stort på lokalt kulturliv over hele landet. Disse kulturpolitiske endringsprosessene har vært definerende især for kulturutviklingen i bygder og utkantstrøk, og denne såkalte «festivalisering av kulturen»

13 Med bakgrunn i et urfolksmetodologisk fokus på kunnskap som kollektiv praksis har en viktig ramme for både innsamling og formidling av viten i OKTA-prosjektet funnet sted i form av offentlige kunnskapsdialoger både på de tre kulturfestivalene vi har fokusert spesielt på i prosjektet – FINN, Márkomeannu og Vintermarkedet i Jokkmokk – i tillegg til Samisk kunsthøst i Alta i november 2019 og EadnámétMaid-seminaret i Alta i november 2020. I prosjektet har vi således søkt å ikke bare å undersøke festivalene som møtested for dialog og diskusjon, men også aktivt ønsket å bidra til å videreutvikle fora for utveksling og vitensdeling. Ved å invitere kunstnere, arrangører og aktører inn i disse kunnskapsdialogene som aktive vitensprodusenter i prosjektets undersøkelse av kunstens rolle, virkning og betydning, har vi søkt å gi plass til flerstemmighet i prosjektets prosesser så vel som resultater. Kunnskapsdialogene har satt prosjektets problemstillinger, metoder og forskningsresultater i løpende kontakt med forskjellige publikum og sektorer i kunst- og kulturlivet og har dannet et viktig bakteppe for arbeidet med nærværende forskningsartikkel. I forbindelse med denne artikkelen vil vi spesielt takke Carola Grahn, Ellen Berit Dalbakk, Joar Nango, Maria Utsi, Runar Balto Myrnes, Siri Broch Johansen, Emma Margret Skåden, Beatrice Fløystad, samt medlemmene av tenketanken KulturSápmi for deres bidrag.

14 Tilskuddsordningen for støtte til samiske festivaler kan finnes på <https://sametinget.no/kultur/kunst-og-kulturutovelse/festivaler>. For et overblikk over Sametingets budsjett for festivaler i 2020, se <https://samene.no/wp-content/uploads/2019/11/Sametingets-budsjett-2020-sametingradets-forslag-til-innstilling.pdf>

har ofte blitt satt i relasjon til næringsforandringer forbundet med avindustrialisering så vel som større kulturpolitiske vendinger mot opplevelsesøkonomi.¹⁵ Selv om disse økonomiske og kulturpolitiske rammeverkene også har lagt føringer for utviklingen av kulturfestivalene i Sápmi, strekker tradisjonen for samiske møteplasser seg imidlertid lenger tilbake i tid. Under koloniseringen av Sápmi på 1600- og 1700-tallet etablerte både de dansk-norske og svenske myndighetene markedsplasser og faste kirkehelger på strategisk viktige steder i Sápmi for å kunne ha oversikt over og kontrollere utveksling av varer, misjonsvirksomheten, inngåelse av ekteskap og skatteinnkrevningen av den nomadiske befolkningen.¹⁶ Selv om flere av de viktige samlingspunktene i Sápmi, som for eksempel Vintermarkedet i Jokkmokk, har sin historiske bakgrunn i disse koloniale infrastrukturene, har de samiske samfunnene bidratt til å forme disse møteplassene på egne premisser. Påskefestivalen i Kautokeino har for eksempel utviklet seg fra et praktisk tidspunkt for samiske bryllupsfester til å bli en mangfoldig kulturfestival som feiret femtiårsjubileum i 2021. Kunstneren Nils-Aslak Valkeapää var sentral i å etablere dagens festivalramme da han på starten av 1970-tallet videreutviklet tradisjonen for påskehopprenn og reinkappkjøringskonkurranse med joikekonsert og kunstutstillinger. Foruten hopprennet står disse elementene alle fortsatt sentralt i tillegg til populære tilskudd som Sámi Grand Prix og filmfestival.¹⁷ Valkeapää var også initiativtaker til den innflytelsesrike urfolksfestivalen Davvi Šuvva, som ble arrangert i Karesuando på svensk side av Sápmi i 1979 og 1993. Festivalen vokste ut av Valkeapääs arbeid med koordineringen av kulturaktiviteter til The World Council of Indigenous Peoples, som ble etablert i 1974, hvor han ble kjent med urfolk fra andre deler av verden og deres kunstneriske og musikalske særtrekk. På Davvi Šuvva utforsket Valkeapää kunstens politiske mobiliserende kraft ved å bruke festivalformatet til å samle den

15 Agedal mfl. 2009.

16 Hansen & Olsen 2004.

17 Hætta 2003.

samiske befolkningen på tvers av landegrenser og bosetningsområder og skape dialog på tvers av urfolksgrupper globalt.¹⁸

Det er nettopp festivalenes samlede funksjon i det samiske samfunnet som har stått sentralt i den eksisterende forskningen på samiske kulturfestivaler, som primært har funnet sted innenfor fagområder som etnografi, etnomusikologi og turismestudier. I disse forskningstradisjonene har samiske festivaler ofte blitt fremstilt som en sentral «arena for samisk identitetsforvaltning» i krysningspunktet mellom «turistnæring, kulturformidling og stedskonstruksjon».¹⁹ I tillegg har forskere lagt vekt på at festivalene har vært viktige motorer for revitalisering av samisk kulturarv, og hvor individuell og kollektiv identitetsbygging har styrket folks kulturelle og stedlige tilhørighet.²⁰ Spesielt har musikk- og kulturfestivalen Riddu Riddu vært gjenstand for analyser av festivalformatets bidrag til identitetspolitisk bevissthet og etnisk revitalisering i det sjøsamiske samfunnet i Kåfjord i Manndalen.²¹ Identitetsforhandlingene på samiske kulturfestivaler har dog ikke bare hatt en lokal orientering, for som Viken påpeker i sin analyse av Riddu Riddu, har «leting etter en samisk identitet som en gang eksisterte, [blitt] gitt opp og erstattet med etnisk oppfinnsomhet og en sterk internasjonal orientering».²² Mens Riddu Riddu plukket opp tråden fra Davvi Šuvva og har vokst til å bli en global urfolksfestival med fokus på å skape fellesskap på tvers av språk og identiteter,²³ har festivaler som Påskefestivalen i Kautokeino og Márkomeannu utviklet en tydeligere *translokal* profil som primært henvender seg til de forskjellige samiske samfunnene på tvers av landegrensene.²⁴

Mens det har vært stor forskningsinteresse for urfolksfestivalen Riddu Riddu, finnes det foreløpig få analyser av Márkomeannu, som

18 Gaski 2020: 77.

19 Christensen 2007: 10.

20 Müller & Pettersson 2006, Jaeger & Myklebust 2013, Karlsen 2011.

21 Lervoll 2007, Hansen 2015, Henriksen 2017, Hilder 2012 og 2017, Hætta 2021.

22 Viken 2013: 125.

23 Skogvang 2013.

24 Hætta 2021: 285.

siden 1999 har gått av stabelen en langhelg i juli i Skånland, noen mil øst for Harstad. Festivalen ble startet av en gruppe medlemmer av ungdomsforeningen Stuornjårgga Sámenuorak,²⁵ som ledd i den kulturelle revitaliseringen av den markesamiske kulturen i et område sterkt preget av fornorskningspolitikken. Siden 2001 har Márkomeannu blitt arrangert i de kupertede mark- og skogområdene rundt det samiske fri-luftsmuseet Gállogieddi, hvor også den store festivalcampen ligger. På to tiår har festivalen vokst fra å være en lokal samlingsplass for markesamisk ungdom til å bli et sentralt møtested hvor et par tusen primært samiske deltagere fra hele Sápmi samles til «spetakkel i marka», som festivalens nordsamiske navn lyder.

En av dem som har skrevet om festivalen, er etnomusikologen Thomas Hilder, som bruker Márkomeannu som eksempel på hvordan samiske festivaler fungerer som en arena hvor samisk kulturarv fremføres, forhandles og overføres til lokale, nasjonale og internasjonale publikum.²⁶ Hilder fokuserer spesifikt på samisk musikk i sin beskrivelse av hvordan festivalformatet muliggjør at kroppsliggjort kunnskap kan deles og sirkuleres. I forlengelse av Hilder har vi vært interessert i å undersøke hvordan også visuell kunst, performance og duodji kan bidra til det han beskriver som festivalenes produksjon av nye samiske kulturelle offentligheter.²⁷ Mer spesifikt har vi vært interessert i hvordan kulturfestivalene i Sápmi, i kontrast til de etablerte kunstinstitusjonene i det norske storsamfunnet, har vært en viktig plattform for utviklingen av *grenseløsnende* samiske kunstformer og *grenseutvidende* samiske fellesskaper.

25 Stuornjårgga Sámenuorak er Norske Samers Riksforbunds ungdomsforening i Nordre Nordland og Sør-Troms.

26 Hilder 2012: 175. Se også Finbog 2013, Berg 2014 og De Vivo 2019.

27 Hilder 2017.

Festspillene i Nord-Norge: En arena for (samisk?) kunst i nord

På hvilke arenaer er samisk kunst synlig? Og for hvem? Da Joar Nango presenterte *Girjegumpi* på Festspillutstillingen i Bergen Kunsthall i 2020, fikk både kunstneren og prosjektet stor oppmerksomhet i den sørnorske kunstfentligheten. Festspillutstillingen mottok Kunstkritikerprisen i 2020, og utstillingen ble fremhevet som «en milepæl i norsk kunsthistorie».²⁸ I den gjennomgående rosende omtalen av utstillingen vektla flere kritikere at dette var «første gang en samisk kunstner har fått æren av å være festspillutstiller».²⁹ Kritikernes positive, om enn eksepsjonalistiske fortellinger om Nangos utstilling avspeiler ikke bare den kanoniserende funksjonen som Festspillutstillingen i Bergen har i norsk kunsthistorie, den vitner også om at oppmerksomhetsøkonomien i det norske kunstfeltet stadig har en geografisk slagside som prioriterer og privilegerer kunstneriske hendelser i sør. For Nango er naturligvis ikke den første samiske festspillutstiller i Norge, hvis vi regner Festspillene i Nord-Norges over femtiår lange utstillingstradisjon med i historien. Blant FINNs mange samiske festspillutstillere og -profiler finner vi blant annet Iver Jåks (1980), Nils-Aslak Valkeapää (1991), Aage Gaup (1992), Hans Ragnar Mathisen (1993) samt Nango (2018) og Grahn (2019). Men i motsetning til Festspillene i Bergen har FINN aldri fått status som en viktig *nasjonal* arena i det sørnorske kunstfeltet, og festspillprosjektene i Harstad har i de senere årene derfor sjelden blitt omtalt eller anmeldt i landsdekkende aviser og kunsttidsskrifter. Dette gjelder også Nangos festspillprosjekt i Harstad. Hans posisjon som Festspillprofil på FINN i 2018 nevnes ikke i noen av anmeldelsene av Festspillutstillingen i Bergen, og *Girjegumpis* reise langs «samefæst-ruta» frem til ankomsten i Bergen Kunsthall er også nesten skrevet helt ut av kunstkritikernes historier.

28 Bjerke 2020.

29 Meyer 2020.

Den eneste respons vi har funnet på Nangos presentasjon av *Girjegumpi* på FINN i 2018 i et nasjonalt orientert medium, er Amanda Øiestad Nilsens «reisebrev fra Festspillene i Nord-Norge» publisert på *Scenekunst.no*. Her nevnes Nango som ledd i Nilsens skarpe kritikk av den «nordlige kurateringsprofilen» til FINNs daværende festivaldirektør Maria Utsi:

Det er klart at prosjekter som *Girjegumpi* og *Solnatt – Beaveidja* [et bestillingsverk med godnattsanger til barn i midnattsoltiden] gir et blikk på en til nå oversett nordlig kulturarv, men med et så tungtveiende nordlig fokus står også festivalen litt i fare for å skape et ekkokammer for nordlig selvdyrkelse som til slutt kan bli irrelevant for dem utenfor den nordlige sfæren. Tviholdingen på det nordlige står også noen ganger i konflikt med den kunstneriske kvaliteten. Ofte oppleves det som at festivalen er kuratert med fokus på hvem fremfor hva, med større vekt på kunstner enn kunstverk.³⁰

Nilsens fremstiller FINN under Utsis ledelse som en lukket arena som på ekskluderende vis dyrker et regionalt fellesskap på bekostning av både nasjonal relevans og kunstnerisk observans. Nilsen er hurtig til å plassere samiske prosjekter som *Girjegumpi* i kategorien «kulturarv» snarere enn kunst, og som symptom på hvordan FINN kurateres på bakgrunn av kunstnerens identitet snarere enn kvalitet. Nilsens kontante avfeieing av et prosjekt som *Girjegumpi* og Utsis festivalprofil er interessant i denne sammenheng fordi den minner om at fellesskapsforhandlingene på FINN ikke bare aktiverer segmenterte konfliktlinjer og friksjoner mellom det samiske og det norske, men også mellom forskjellige forestillinger om det nordlige og det sørlige, sentrum og periferi, universalitet og partikularitet, kvalitet og identitet, kunst og kulturarv. Samtidig står Nilsens kommentar som et eksempel på hvordan et prosjekt presentert i Harstad hurtig kan fremstå som et

30 Nielsen 2018.



↗ *Girjegumpi* på Márkomeannu i Skánland, 2018. © Joar Nango

«ekkokammer for nordlig selvdyrkelse» sett fra Oslo – mens et møte med en versjon av samme prosjekt i en kunsthall i Bergen kan åpne seg som en «milepæl i norsk kunsthistorie».

Da Maria Utsi overtok ansvaret for FINN i 2016, var hennes mål nettopp «å utfordre den sentrale definisjonsmakten og kvalitetshegemoniet» i kunstfeltet.³¹ I kontrast til enkelte av hennes forgjengere på 2000-tallet som i Utsis formulering fokuserte på å «bringe verden til Nord-Norge», hadde Utsi som mål om å «bringe Nord til verden» ved å «pøse så mye penger og ressurser som mulig inn i det nordnorske kunst- og kulturfeltet, og reetablere Festspillene som et samlende nav og som en pådriver for nye prosjekter, nye samarbeid, nye verktøy,

31 Utsi sitert i Danbolt 2020a: 62.

nye stipendordninger – men hele tiden med utgangspunkt i nord».³² I denne nordlige reorienteringen fikk den samiske kunsten en fremtredende plass, da denne ifølge Utsi inntar «en helt naturlig og integrert del av det nordlige kunstfeltet». En av hovedsatsingene i Utsis første år i var det nyproduserte samarbeidsprosjektet *The Lapp Affair – Unfinished Business* med musikerne Mari Boine, Sofia Jannok, Elle Márvá Eira og kunstnerne Máret Ánne Sara og Anders Sunna, og i de etterfølgende årene var FINNs program spekket med nyproduserte prosjekter av samiske kunst- og kulturutøvere som koreografen Simone Grøtte, spoken word-kunstner Timimie Mäarak, rapperen Slincraze og kunstnere som Nango og Grahn.

Utsi er ikke den første festivaldirektør som har arbeidet for å gi FINN en tydelig profil som et nordlig festspill. Tilbake i 1978 forsøkte daværende direktør Arvid Matheussen en lignende, om enn mer regional reorientering. Noe av det første han gjorde som festspilldirektør, var å utarbeide nye retningslinjer for programmeringen av festivalen for å sikre at «alle opptredende bør bo og virke i landsdelen», og at «eventuelle ensembler utefra samarbeider med nordnorske utøvere».³³ I 1978 ble FINN også den første utstillingsarrangør i Nord-Norge som fikk såkalt poengstatus i kvalifikasjonsprosessen for å bli medlem i en kunstnerorganisasjon, som var helt sentralt når kunstnere skulle søke stipender.³⁴ Festspillenes nye profil møtte kritikk fra flere hold, blant annet fra Alf Isak Keskitalo ved Nordisk Samisk Institutt, som påpekte det paradoksale i at FINN ikke hadde funnet plass til «en eneste samisk kulturytring» på festspillprogrammet i 1978, til tross for at «hensikten med årets arrangement er å presentere landsdelens kulturelle bredde».³⁵ Kritikken synes å ha gått inn på Matheussen, som selv hadde samisk bakgrunn.³⁶ I 1979 annonserte han at FINN ville ha

32 Utsi sitert i Danbolt 2020a: 58.

33 Eilertsen & Hellebust 2014: 42.

34 Endelig godkjent galleri her i nord, 1978: 7.

35 Keskitalo sitert i Gaup 1978: 31.

36 Eilertsen & Hellebust 2014: 42.

«samisk kultur» som markeringstema i 1981-utgaven. Men allerede året etter, i 1980, fikk samisk kunst en tydelig tilstedeværelse i programmet i form av en separatutstilling med Iver Jåks og en konsert med Nils-Aslak Valkeapää. Jåks og Valkeapää var også begge involvert i festspillene året etter som fokuserte på samisk kultur. Jåks laget festspillplaketten det året, en årlig utmerkelse til en debutant på festivalen, og Valkeapää satt både i den samiske kunstnerkomiteen som ga innspill til festspillenes program sammen med Synnøve Persen, John Gustavsen og Nils Utsi, og sto bak det kritikerroste multimedia-showet *Sápmi lottázan* som blandet musikk, fotografi, dikt og joik. Mangfoldet av samiske kulturuttrykk var stort på FINN i 1981 og inneholdt alt fra «joik-rock-musikalen» *Min duodarrat / Våre vidder* med den nyoppstartede teatergruppen Beaivváš, til en grafikkutstilling med John Savio og en stor juryert gruppeutstilling *Sápmi ealla / Sámi Art Today*, organisert av det nystiftede SDS: Sámi Dáiddačehpiid Searvi / Samisk kunstnerforbund. På utstillingen var det flere verk som kommenterte den pågående konflikten om Alta-Kautokeino-vassdraget, blant annet av Elly Mathilde Novvale og Britta Marakatt-Labba, hvis kanoniske verk om politiaksjonen mot aktivistene i Stilla, *Kråkene* (1981), her ble vist for første gang.³⁷

Selv om FINN i 1981 ble beskrevet som «et gjennombrudd for samisk kultur», var det langt fra alle som var enig i festivalens nordlige – og samiske – satsing.³⁸ På den ene siden sto kritikere fra Sør-Norge, som teaterviter Knut Ove Arntzen ved Universitetet i Bergen, som gikk hardt ut mot Matheussens programmering og hevdet at «festspillene nesten er blitt en klisjé som uttrykk for nordnorsk identitet».³⁹ I likhet med Nilsen omtrent førti år senere mente Arntzen at FINN fremsto som et lukket og ekskluderende fellesskap: «En rekke kulturarbeidere nordpå samles i Harstad, men de møter stort sett ikke andre enn seg selv. Hvorfor kan ikke festspillarrangørene formidle impulser utefra av

37 Hætta 2020: 126.

38 Eilertsen & Hellebust 2014: 44.

39 Arntzen sitert i –Har festspillene stivnet i sin egen tradisjon? 1981: 1, 2.

en viss eksperimentell karakter? Impulser som nordnorske kulturarbeidere i sin geografiske isolasjon sårt trenger.»⁴⁰ Mens kritikere fra sør ikke gjenkjente seg selv eller egne kvalitetsforståelser i kunsten på FINN, var festivalens eget styre, på den andre siden, ikke synderlig begeistret for den samiske satsingen til festivaldirektøren. I styreleder Ola Bruuns tekst i festivalprogrammet fra 1981 markeres det klart og tydelig at selv om «festspillene [har] valgt å rette søkelyset mot en landsdelomfattende befolkningsgruppe og dens kultur», betyr dette «ikke at det blir 'samisk festspill', men at samisk kultur stilles i fokus».⁴¹ Kommentaren vitner ikke bare om en nervøsitet for at FINN skulle bli for tett knyttet til den politiske turbulensen rundt Alta-Kautokeino-konflikten, men også om spenningene i en by hvor effektene av for-
norskingspolitikken gjorde at synlig samisk tilstedeværelse forble et sensitivt tema.

Uenighet om festspillenes samiske profilering har blitt fremhevet som en av hovedårsakene til at FINNs styre høsten 1981 forsøkte å sparke den populære festspilldirektøren Matheussen. Styrets plutselige utlysning av direktørstillingen vakte ramaskrik i kunstfeltet, og både nordnorske og samiske kunstnerorganisasjoner ga Matheussen sin uforbeholdne støtte. Etter måneder med opprivende offentlig diskusjoner i det som ble kalt «striden om festspillenes sjel»,⁴² endte det med at flere styremedlemmer trakk seg og en ny styreleder ble innsatt som sikret at Matheussen fikk beholde sin stilling.⁴³ Parallellene mellom konflikten rundt de «samiske» festspillene i 1981 og stormen rundt Nordnorsk Kunstmuseum i Tromsø etter at direktør Jérémie McGowan ble avsatt i 2020, vitner om at spørsmål om den samiske kunstens rolle på storsamfunnets arenaer fortsatt kan føre til konflikter og diskusjoner om makt, kvalitet og relevans. Kritikken av Nangos *Girjegumpi* i

40 Arntzen sitert i –Har festspillene stivnet i sin egen tradisjon? 1981: 1, 2.

41 Bruun sitert i Eilertsen & Hellebust 2014: 42.

42 Festspillene i Nord-Norge 1982: 170.

43 Eilertsen & Hellebust 2014: 47.

Harstad og Utsis festivalprofil viser også at spørsmålet om hvilke sosiale fellesskap som forhandles frem i samiskorienterte kunstprosjekter, langt fra er friksjonsfritt. Dette var også spørsmål som sto sentralt i Carola Grahns festspillutstilling *native@home* på Galleri Nord-Norge på FINN i 2019, ikke minst i prosjektet *Sami Girl Gang*, som vi nå vil vende oss mot.

Del 2 Fellesskaps(for)handlinger i *Sami Girl Gang* og *Samisk Vrede*

native@home: Sami Girl Gang

Hva betyr det å ha et hjem og føle seg hjemme? Når kan man legge krav på tilhørighet til et sted, en identitet eller et fellesskap? Hvem eller når er noen «native»? Spørsmål om «hvordan vi kan leve sammen med hverandre og våre omgivelser» i en «samtidig preget av klimaendringer, flyktningkriser og undergangsscenarier», sto sentralt i Carola Grahns festspillutstilling *native@home* på FINN i 2019.⁴⁴ Med inspirasjon fra Sigbjørn Skådens sciencefictionroman *Fugl* (2019), som inngikk i utstillingen, hadde Grahns invitert kunstnere som Matti Aikio, Tanya Busse, Whess Harman, niilas helander og Merritt Johnsson til å lage nye verk rundt disse spørsmålene. Disse nye prosjektene ble utstilt side om side med nærmere tretti arbeider fra den «hjemløse» kunstsamlingen Sámi Dáiddamágiisiidna (Samisk kunstmagasinet), som oppbevares ved RiddoDuottarMuseat i Karasjok i påvente av et samisk kunstmuseum.

44 Sitatene er fra veggteksten på *native@home* på Galleri Nord-Norge. Mathias Danbolt, en av forfatterne av denne artikkelen, var medprodusent for utstillingen i samarbeid med FINN og Kristoffer Dolmen, leder for Sámi Dáiddaguovddáš. Danbolts bidrag sto primært av å gi feedback på Grahns arbeid og være med til å organisere utstillingens event-program bestående av kunnskapsdialoger, artist talks og panelsamtaler, som inngikk som del i forsknings- og formidlingsarbeidet i forskningsprosjektet «Okta: Kunst og friksjonsfylte fellesskap i Sápmi».

Her var malerier, trykk og skulpturer av FINN-kjenninger som Nils Aslak Valkeapää, Hans Ragnar Mathisen og Elly Mathilde Novvale, sammen med alt fra saltflasker og neverarbeider av duoåret Ellen Kitok Andersson, samt fotografi og assemblager av samtidskunstnere som Marja Helander og Geir Tore Holm. I tillegg utstilte kuratoren selv en ny skulptur, *Väntan* (2019), og var initiativtakeren til det omfattende performanceprosjektet *Sami Girl Gang*.

I utstillingens veggtekst beskrev Grahn *native@home* som «en øvelse i sameksistens», hvor «kunstverk fra forskjellige tider og steder som bærer med seg ulike historier, erfaringer og kunnskapsformer [møtes]». Grahns beskrivelse av sin kuratoriske strategi avspeiler en grenseløsnende impuls som kjennetegner store deler av det samiske kulturfeltet, hvor det er lange tradisjoner for å arbeide på tvers av etablerte roller (som kunstner, kurator, formidler og produsent) og kunstneriske sjangre og formater. I møte med et kunstfelt som det norske, hvor rollefordeling og grensedragning mellom aktører og kunstformer tradisjonelt har stått sterkere enn i det samiske kulturfeltet, kan Grahns idé om *native@homes* friksjonsfylte øvelse i sameksistens forstås på flere måter. Dels rettet utstillingen et tematisk fokus på de flertydige møtepunktene mellom forestillinger om tilhørighet og hjem i en digital tidsalder hvor forståelser av tilknytning til sted, nasjon, identitet og fellesskap forhandles på nye måter og i andre formater. Dels søkte utstillingen å utforske møte mellom forskjellige estetiske tradisjoner og former for det Grahn i veggteksten kalte «overlevelseskunst og overleveringskunst», fra duodji og dáidda til fortellerkunst og performance. Dette var alle aspekter som ble aktualisert i et av *native@homes* sosiale samlingspunkter, performanceprosjektet *Sami Girl Gang*, som bokstavelig talt var hevet opp over resten av utstillingen på Galleri Nord-Norges mezzanin-etasje.

Selve konseptet *Sami Girl Gang* (SGG) ble lansert i 2016 da Grahn sammen med kunstneren Silje Figschou Thoresen opprettet instagramprofilen @samigirlgang for å skape det de beskrev som

«a platform for Sami and indigenous narratives + feminist values».⁴⁵ Som Carola Grahn har uttalt, var prosjektet motivert av et savn etter synlige kvinnelige fellesskap i Sápmi.⁴⁶ *Sami Girl Gang* var derfor opprinnelig tenkt som en performativ åpning som kunne gi plass til et feministisk, kollektivt «vi» som ikke fantes.⁴⁷ Prosjektet fikk sin første fysiske manifestasjon i februar 2017 under feiringen av Tråante, da *SGG* åpnet en pop-up-shop med en egen T-skjortekolleksjon med trykk som «Sámi Girl Gang», «REINDEERS ♥ UNICORNS» og «Elsa Laula for President» på Trøndelag senter for samtidskunst som del av utstillingsprosjektet «Čájjet ivnni: vuostálastte, čuožžil, ovddit» (Show Me Colour: Resist, Stand Up, Advocate) kuratert av Jan-Erik Lundström. Ettersom Grahn og Thoresen ikke hadde mulighet til selv å være i Trondheim, hadde de skrevet en hilsen som ble lest opp på åpningen. I prosjektets kollektivistiske ånd oppfordret de publikum til å delta på et feministisk debattarrangement under Tråante, som blant annet Sámi Nisson Forum (Samisk Kvinneforum) sto bak, og så forklarte Grahn og Thoresen hvordan de med pop-up-shoppen ville «invitere til fellesskap gjennom å selge Sami Girl Gangs spesialdesignede T-skjorter [...] som skal styrke sine bærere og vitne om fellesskap og en lys og fargesprakende fremtid».⁴⁸ I sin hilsen ba Grahn og Thoresen også publikum å bruke emneknaggen #sámigirlgang så «vi kan se og spore hverandre, og reposte inspirerende innhold». Ideen med å produsere klesplagg understreket prosjektets utforskning av kraften i identifikasjon snarere enn identitet. Frem til performansen på FINN i 2019 eksisterte *SGG* primært som et åpent virtuelt fellesskap hvor tilhørighet kunne markeres

45 Sitat fra @samigirlgang sin instagramprofil. <https://www.instagram.com/samigirlgang/>

46 Sitat fra offentlig kunnskapsdialog mellom Mathias Danbolt og Carola Grahn på Galleri Nord-Norge 23.06.2019 som del av FINNs offisielle program.

47 Oppfølgende samtale med Carola Grahn over Zoom 05.03.2021.

48 Sitat fra Carola Grahn og Silje Figenschou Thoresens upubliserte tekst «Sámi Girl Gang» som ble opplest på Trøndelag senter for samtidskunst ved åpningen av pop-up-shoppen 09.02.2017.

ved bruk av klesplagg eller emneknagger på sosiale medier. I forbindelse med *native@home* tok Grahn denne feministiske urfolksplattformen et skritt ut av det virtuelle rommet hun hadde skapt med Thoresen ved å invitere en gruppe unge samiske duojárat til å kroppsliggjøre *Sami Girl Gang* som performance i utstillingen. Ellen Berit Dalbakk og Merethe Kuhmunen, duojárat fra henholdsvis norsk og svensk side av Sápmi, kjent blant annet for sin eksperimenterende og feministiske duodji-praksis, fikk ansvaret for å sette sammen en mangfoldig gruppe av duojárat fra forskjellige deler av Sápmi, som ville vise egne nyskapende duodji-arbeider og selv være til stede og arbeide med duodji i utstillingen.⁴⁹

Et eget (samisk) rom

«SAMI GIRL GANG / SÁMIE GIRL GANG / SÁMI GIRL GANG / SÁME GIRL GANG / SÁMIEN GIRL GANG / SEAMIEN GIRL GANG // Duojárat er i arbeid, ikke forstyrret. Fotografering er tillatt». Teksten var det første man møtte når man kom opp til toppen av den lange trappen til mezzanin-etasje på Galleri Nord-Norge. Midt i det store hvite rommet sto det et stort sybord med bunker av stoff og symaskiner. Ved siden av tronet en stor vevstol og garnvinne, flankert av et strykebrett og en stor blomstrete sofa. På veggene rundt bordet var det sirlig hengt opp en titalls forskjellige *gávttiid* (kofter) i fargerike stoffer og utforminger, samt noen votter, ryggsekker, luer og smykker, alle med plaketter med årstall og navn på duojárat som sto bak. Som veggteksten påpekte, var dette ikke (bare) et utstillingsrom, men et arbeidsverksted hvor publikum var

49 Ikke alle duojárat som medvirket i SGG, hadde mulighet til å være fysisk til stede under performansen, men stilte ut arbeider i galleriet. Utover Dalbakk og Kuhmunen besto SGGs bidragsytere av Naomi Aira, Inger Julianne Eira, Katarina Kielatis, Anne-Maret Labba, Jenni Laiti, Susanne Amalie Langstrand-Andersen, Karolina Pokka, Magdalena Sandström, Ina-Theres Sparrok, Jannie Staffansson, Anniina Turunen med flere. Kuhmunen og Kielatis hadde selv brukt emneknaggen #samigirlgang på sosiale medier før Grahn og Figenschou Thoresen startet sin instagram-profil i 2016.

invitert til å se, men ikke forstyrre de mange duoárat som under hele utstillingsperioden satt rundt sybordet og arbeidet. Noe av det første *Sami Girl Gang*-performerne gjorde på utstillingens første dag, var å sy to samiske flagg – ett tradisjonelt og ett i pride-fargene – som de hang opp som erstatning av de to norske flaggene utenfor inngangen til Galleri Nord-Norge. Denne lille territorielle markeringen av at Galleri Nord-Norge nå var et samisk, queerfeministisk rom, ble i likhet med andre av gruppens aktiviteter lagt ut på instagramprofilen @samigirlgang som performerne administrerte under festspillene.

Vi besøkte SGG daglig i løpet av utstillingens åtte dager og møtte nesten alltid en håndfull unge duoárat konsentrert med prosjekter rundt sybordet. Vi kunne høre lyden av symaskiner som kjørte, og sakser som klippet seg gjennom bløte og harde stoffer. En dag satt en å sydde en *hearvabáttit*, et tynt pyntebånd, på en dongerijakke. En annen arbeidet med tintrådsbroderi. En tredje sydde en regnbuefarget vulva i filt på en ryggsekk. Kanner med kaffe sto alltid klar med hvite kopper i stabel, og det var ledige stoler rundt bordet. Selv om veggteksten trakk en grense mellom de arbeidende duoárat og oss betraktere, var rammene for publikums deltagelse langt fra klar. Kunne man egentlig sette seg ned ved bordet? Kunne man ta en kopp kaffe? Eller var kaffen kun til de medvirkende? Ville en «performance» starte på et tidspunkt, eller var den allerede i gang? Under våre besøk syntes de fleste besøkende å følge veggtekstens oppfordring om å la duoárat arbeide i fred. Publikummere gikk rundt i rommet og studerte de ulike *gávttiid* på veggene som om det var et showroom, samtidig som de forsiktig kikket på hva kvinnene arbeidet med. Men både Grahn og Dalbakk fortalte etterpå at mange besøkende ikke holdt seg tilbake for å henvende seg til SGG-performerne med spørsmål og kommentarer, så vel av praktisk som kunstfaglig og personlig karakter.⁵⁰

Hva var det egentlig SGG performet? Hvem performet de for? Og hvilke former for *searvedoaima* – fellesskaps(for)handlinger – ble

50 Oppfølgende samtaler med Carola Grahn og Ellen Berit Dalbakk 05.03.2021.



➤ *Sami Girl Gang* på Festspillene i Nord-Norge i Harstad, 2019. Performanceprosjektet ble initiert av Carola Grahn. Foto: Naomi Aira.

aktivert i performansen? I utvidelsen av *SGGs* digitale fellesskaps-handling på Instagram til den fysiske manifestasjonen i gallerirommet endret prosjektets måte å skape offentligheter på.⁵¹ På Instagram handlet *SGG* frem et virtuelt samisk fellesskap hvor alle som identifiserte seg med ideen om en *Sami Girl Gang*, kunne være med. Denne åpenheten ble utfordret i kunstgalleriet. I den hvite kuben var *Sami Girl Gang* bokstavelig talt på utstilling, og publikum møtte ikke lenger *SGG*

51 For en diskusjon av forskjellen mellom offentlighet og publikum og en forståelse av hvordan offentligheter konstitueres gjennom henvendelse, se Warner 2002. Se også Danbolt 2019 for en diskusjon om henvendelsens funksjon i etableringen av offentligheter i utstillinger.

som en idé eller et åpent *brand*, men en gruppe høyst levende duojårat som arbeidet i fellesskap med å skape moderne *gávttit* som utvidet og utfordret tradisjoner og normer. De medvirkende i SGG-performansen sto på sin side også overfor et mangefasettert publikum med radikalt forskjellige forventninger til, forståelser av og forutsetninger for å ta del i prosjektets estetiske og politiske fellesskaps(for)handlinger. Dette grenseløsnende rommet la med andre ord opp til det Helen Verran kaller «postkoloniale øyeblikk» – friksjonsfylte situasjoner hvor forskjellige verdensbilder og forståelsesformer støter sammen på måter som åpner for nye samhandlinger og forståelser av forskjellighet.⁵²

Veggtekstens invitasjon til at publikum måtte se på – og til og med fotografere – SGGs arbeid rundt sybordet, kunne lett gi assosiasjoner til den lange kulturhistoriske tradisjonen for at samer og andre urfolk ble satt på utstilling hvor de ble betalt for å utføre hverdagslige aktiviteter i «autentiske» iscenesettelser for et majoritetspublikum.⁵³ Men performernes kollektive manifestasjon av et samisk queerfeministisk rom motsatte seg samtidig denne historiske fortolkningsrammen og de fastlagte koloniale maktdynamikker den trakk med seg. Dette friksjonsfylte rommet stilte også på mange måter ut publikums forskjellige utgangspunkter og posisjoner. I vårt tilfelle hadde det for eksempel den konsekvens at den ikke-samiske mannen i forskningsgruppen holdt seg litt i bakgrunnen for ikke å ta for mye plass og forstyrre stemningen, mens forskergruppens samiske kvinner i en annen grad opplevde performansen som et åpent og inviterende rom hvor det var lett å tre inn i samtalene rundt sybordet. Som performance pendlet SGG med andre ord «mellom å fremstå som en representasjon og en (selv)presentasjon», for å låne Cathrine Baglo og Hanne Hammer Stiens beskrivelse av Joar Nangos prosjekt *European Everything* (2017) fra Documenta 14 i Athen og Kassel, og hvor fordelingen mellom makt, agens og synlighet

52 Verran 2012.

53 Baglo 2017.

ikke var avgjort på forhånd.⁵⁴ Deltagerne i *SGG* brukte performative strategier og romlige koreograferinger for å ta eierskap over gallerirommet, og de skapte på den måten en plattform hvor de kunne vise frem sin nyskapende og tradisjonsutvidende dipmaduodji-praksis så vel som en manifestasjon av et samisk feministisk fellesskap. Ved å ta plass på denne måten i den majoritetsorienterte hvite kubemiljøet kom også risikoen for annetgjørende blikk og logikker. Ellen Berit Dalbakk fortalte at flere besøkende henvendte seg til de arbeidende duoárat, som om de var «levende leksikon som forventes å skulle forklare alt om den samiske kultur».⁵⁵ For å unngå at performansen skulle ende opp som «et ukelengt opplysningskontor for samisk samfunn og kultur», som Dalbakk formulerte det, hadde Grahn lagt opp til at deltagerne gjerne måtte bruke de friheter som performance-formatet åpnet opp for av fiksjonalisering og rollespill i møte med publikum. Hvis deltagerne opplevde publikums intervensjoner som ubehagelig, kunne de også påpeke at de var med i en performance, og at eventuelle spørsmål måtte rettes til kuratoren – en strategi flere benyttet seg av i møte med enkelte besøkendes nysgjerrighet og påtrengende uvitenhet.

På tross av at de medvirkende i *SGG* utviklet strategier for å verne seg selv og hverandre mot nærgående betraktere, arrangerte de flere pedagogiske arrangementer som ga plass til samtaler med det forskjellige festivalpublikummet, blant annet en åpen workshop hvor deltagerne kunne få hjelp til å «sy kick ass cool egen merch[andise]», samt en kollektiv «samtale rundt sybordet» om «kunst, kunsthåndverk og duodji i samtida». Selv om relasjonen til festivalpublikummet tok mye fokus, utspilte nok performansens mest betydningsfulle fellesskaps(for) handling seg mellom deltagerne internt i *Sami Girl Gang*. I løpet av den åtte dager lange performansen realiserte de medvirkende duoárat den

54 Baglo & Hammer Stien 2018: 183. Baglo og Hammer Stiens observasjon om at den ideologiske og politiske kritikken av «levende utstillinger» har «bidratt til å videreføre et syn på utstillingsdeltagerne som passive subjekter uten egen agenda og vilje», er relevant også i denne sammenhengen. Se Baglo & Hammer Stien 2018: 178.

55 Oppfølgende samtale med Ellen Berit Dalbakk 05.03.2021.

virtuelle samiske feministiske offentlighet som Grahn og Figenschou hadde startet med sin instagramkonto flere år tidligere. Arbeidsrommet i galleriet ble med andre ord en arena for *searvedoaibma* som åpnet opp en kollektiv læringsprosess og kunnskapsdeling om duodji, som best kan beskrives med det nordsamiske ordet *árbediehtu*, et begrep for relasjonelle overføringsprosesser av tradisjonell kunnskap som binder fortid, nåtid og fremtid sammen.⁵⁶ Som den samiske museolog og duojár Liisa-Rávná Finbog har påpekt, er duodji ikke bare et håndverk, men et kunnskapssystem og en måte å fortelle og bringe videre historier, perspektiver og verdenssyn på.⁵⁷ Det er disse aspektene som synes å ligge under Dalbakks beskrivelse av den energien som oppsto i *SGG*-performansen da de satt sammen og arbeidet med duodji – en energi som vekket minner til tiden på duodji-utdannelsen på Sámiij áhpadusguovdásj (Samernes utbildningscentrum) i Jokkmokk, hvor flere av deltagerne hadde gått tidligere.

Disse interne fellesskaps(for)handlingene i *SGG* var ikke nødvendigvis tilgjengelig eller synlig for publikum, dels fordi mange besøkende ikke hadde kunnskapsgrunnlaget til å gjenkjenne *SGG*s tradisjonsutvidende *árbediehtu*, dels fordi viktige deler av denne gjensidige utvekslingen fant sted på de daglige debrief-samlingene med de medvirkende performere som Grahn organiserte etter galleriets lukketid. I dette trygge rommet fikk alle *SGG*-deltagerne mulighet til å dele og bearbeide dagens mer eller mindre gode møter med publikum, og til å diskutere både kunstneriske, politiske og personlige problemstillinger. Ifølge Grahn var debrief-forumet ikke bare en nødvendig foranstaltning for at hun selv kunne stå inne for å utsette deltagerne for synlighetens bakside i en majoritetskontekst som Harstad. Hun beskriver også disse refleksjons- og feedbacksamtalene som prosjektets «største gevinst» idet de både utfordret og utvidet hennes egen feministiske forestilling om *SGG* som konsept og performance, og ga

56 Porsanger & Guttorm 2011: 18. Se også Finbog 2021: 125ff.

57 Finbog 2021.

tid og rom for at deltagerne kunne dele sine forskjellige tilganger til og forståelser av posisjoner som «Sami», «Girl» og «Gang».⁵⁸ Når Dalbakk skal oppsummere opplevelsen av å delta på SGG, er det følelsen av samhold som står sterkest igjen. Etter *native@home* har SGG også begynt å få et eget liv løsrevet fra Carola Grahn og Silje Figenschou Thoresens opprinnelige konsept og initiativ, og Dalbakk og Kuhmunen har mottatt forespørsler om SGG kan delta på forskjellige utstillinger og prosjekter, som om de alltid har vært en fast definert gruppe. Selv om covid-19-pandemien foreløpig har satt disse planene på pause, står fremtiden til SGG åpen – både som konsept, idé og kollektiv praksis.

Samisk vrede på Márkomeannu

Under FINN i 2019 omskapte *Sami Girl Gang* Galleri Nord-Norge til en samisk møteplass. Transformasjonen var betinget av at performansen ble ivarettatt av en kurator med kunnskap om duodji som praksis og forståelse av arbeidet som kreves for at samiske kunstnere og duojárat kan føle seg «native@home» på storsamfunnets arenaer. Når man hele tiden skal «bruke så ekstremt mye tid på å vise seg frem og skape inkluderende arenaer, trenger vi plasser hvor vi ikke må drive og forklare hva det samiske er og være på jobb», forklarer lederen for NSR: Norske Samers Riksforbund, Runar Myrnes Balto, i samtale med oss på Márkomeannu i 2019 – en festival han var leder for mellom 2010 og 2013.⁵⁹ For Balto utgjør samiske festivaler som Márkomeannu et livsviktig fristed: «Mange av oss er samiske veivisere i hverdagen, så vi trenger disse pusterommene.» Balto er langt fra den eneste vi har snakket med, som beskriver Márkomeannu på denne måten.

Da en gruppe ungdommer fra Stuornjårgga Sámenuorak startet festivalen i 1999, var motivasjonen nettopp å skape en arena hvor de

58 Oppfølgende samtale med Carola Grahn 05.03.2021.

59 Kunnskapsdialog med Runar Myrnes Balto på Márkomeannu 26.07.2019.

markesamiske ungdommene kunne være synlige uten kamp og skam, og hvor det samiske var både normalt og naturlig. I kontrast til FINN har Márkomeannu ikke vært brukt som et utstillingsvindu for samiske kulturuttrykk eller en kampplass for aksept eller berømmelse fra det norske storsamfunnet. Selv om festivalen alltid har vært åpen for alle, foregår festivalen på samiske premisser: I festivalens kommunikasjon står det samiske språket alltid før det norske, og staben har aldri prioritert å rette markedsføring mot storsamfunnet. Mens Riddu Riđđu har prioritert transkulturell dialog og allianser ved å bringe internasjonale urfolkskunstnere til Sápmi, har Márkomeannu fra start hatt en translokale profil med et prinsipp om utelukkende å booke samiske kunstnere og artister for å sikre at alle støtte kroner kan gå direkte tilbake til det samiske kunstfeltet.⁶⁰ I forhold til Riddu Riđđu er Márkomeannu «lillesøsteren som kan gjøre merkelige sprell», som tidligere stabsmedlem Emma Margaret Skåden beskriver det – et sted hvor det er lov å ta risiko og som har plass til det nye og uprøvde. Mang en stor artist i Sápmi har hatt sine første store konserter på festivalen, og selv om det ofte er musikk som har stått øverst på festivalplakatene, har Márkomeannu også fungert som et prøverom for eksperimenterende billedkunst- og performancepraksiser, på tross av, eller kanskje nettopp på grunn av, mangelen på ordentlige visningssteder på festivalområdet. Alt som ikke kan utstilles i friluftsmuseet gamle trekkfulle låve, må ta plass i det fri.

«Vi har ingen penger, men alt er mulig», var beskjeden Carola Grahn husker hun fikk da hun ble invitert til å lage et bestillingsverk til Márkomeannu i 2015.⁶¹ Grahn utviklet en idé til et nytt skulpturelt verk, *Sieidivárre*, i form av en oppblåsbar hoppeborg for voksne. Som den nordsamiske tittelen indikerer, skulle det skulpturelle verket representere et hellig fjell. Denne mobile og sammenleggbare offerplassen som

60 Kunnskapsdialog med Emma Margaret Skåden og Beatrice Fløystad på Márkomeannu 22.06.2019.

61 Samtale med Carola Grahn på Zoom 05.03.2021.

var avhengig av en motor for å fungere, var tenkt som en lekende og sorgfull kommentar til den samiske kulturens tap av kunnskap om og kontakt til den usynlige verden. Selv om Márkomeannu søkte penger for å produsere *Sieidivárre* til festivalen i 2015, fikk de ikke svar på søknadene i tide, så verket fikk først sin debut på festivalen i 2016. Til festivalen i 2015 endte Grahn derfor opp med å utvikle et annet delta-gerorientert verk, *Samisk vrede*.

Allerede på vei opp de bratte bakkene til festivalområdet på Gáalogieddi møtte de besøkende på Márkomeannu i 2015 noen store vimpler i et kamuflasjemønstrert stoff i fargene til det samiske flagget – rødt, blått, gult og grønt – festet til store bjerkestammer. Alle som ville inn på festivalen dette året, fikk også et festivalarmbånd i dette stoffet. For å delta på festivalen var man med andre ord nødt til å ikle seg et kunstverk av Grahn med militære konnotasjoner i gjenkjennelige samiske fargetoner med den slagkraftige tittelen *Samisk vrede*. Grahns subtile uniformering av Márkomeannus deltagere i en nasjonalt kodet kampestetikk reiste unektelig spørsmål til festivalens rolle og funksjon i produksjonen av samiske fellesskap: Var tittelen *Samisk vrede* en ironisk kommentar til Márkomeannus profil som et frirom fra den evinnelige samepolitiske kampen? Eller var det nettopp en invitasjon eller oppfordring til å tørre og kjenne på raseriet over de koloniale prosessene, rasismen og den systematiske undertrykkelsen som samer har vært utsatt for? Henviste kamuflasjeestetikken til fornorskningens effekter i Skånland, som hadde gjort at det samiske lenge var nærmest usynlig i offentligheten, men overlevde gjennom kodete former og fellesskaps(for)handlinger, hvor kun de som visste hva de skulle se etter, kunne gjenkjenne samisk tilhørighet?

Ifølge Grahn selv var tittelen *Samisk vrede* en referanse til begrepet «black rage» som de afrikansk-amerikanske psykiaterne William H. Grier og Price M. Cobbs lanserte i den banebrytende boken av samme navn fra 1968, hvor de diskuterte de psykisk ødeleggende effektene av å leve i et samfunn basert på dehumaniserende slavegjøring og strukturell undertrykkelse av den svarte befolkningen. Grahns invitasjon til

å undersøke møtepunkter og forskjeller mellom antisvart rasisme og antisamiske holdninger ble også tatt opp i Márkomeannus festivalplakat i 2015, som approprierte det kjente bildet fra medaljeseremonien under Sommer-OL i Mexico by i 1968, hvor de afrikansk-amerikanske atletene Tommie Smith og John Carlos holdt en knyttet neve hevet under den amerikanske nasjonalsangen i støtte til Black Power-bevegelsen. På festivalplakaten i 2015 var silhuetten til de svarte aktivistene erstattet av to menn i kofte. I likhet med Nils Aslak Valkeapääs forsøk på å la den samiske og den svarte motstandskampen møtes i sin diskusjon av James Baldwins tekster i essaysamlingen *Helsing frå sameland* (1979), forsøkte Grahns appropriasjon av begrepet «svart vrede» å introdusere en alternativ historiepolitisk forklaringsmodell for problemene med psykisk uheld i Sápmi.⁶²

Selv om *Samisk vrede* bokstavelig talt søkte å flagge utfordringene med psykiske problemer og selvmord i Sápmi, var disse betydningslagene ikke nødvendigvis åpenlyse for alle deltagerne på festivalen. På tross av at Grahn holdt en peptalk ved åpningen av Márkomeannu hvor hun delte sine tanker bak prosjektet, tilbød verkets abstraherte formspråk en åpning for å kamuflere disse traumatiske spørsmålene for dem som ikke ønsket eller ville forholde seg til dem. Det fargerike mønsteret kunne tross alt også bare ses som et subkulturelt moteuttrykk. På denne måten tilbød prosjektet en mer ambivalent tilgang til politiske følelser og følelsenes politikk enn de mer slagkraftige kolonialismekritiske propagandaplakatene som den anonyme samiske kunstner- og aktivistgruppen Suohpanterror viste på festivalutstillingen *A Fighting Spirit* i låven det året. Akkompagnert av de andre kunstneriske artikulasjonene av kolonialismens psykiske effekter på festivalen inviterte *Samisk vrede* festivaldeltagerne til å handle frem et fellesskap hvor man kunne «bære vreden sammen», som Grahn formulerte det i samtalen med oss; «vreden over kunnskapstapet, utenforskapet og

62 Valkeapää 1979.

tapet av områder, språk, mennesker og relasjoner».⁶³ *Samisk vrede* skapte en ramme for postkoloniale øyeblikk, der personlige og politiske fortellinger om effektene av usynliggjøring, assimilasjon og både psykiske og fysiske overgrep ble delt og bearbeidet i et samisk (fri)rom på avstand fra storsamfunnets forklaringsmodeller. Selv om verkets *searvedoaima* søkte å kollektivisere ansvaret for å gjøre opp med både den koloniale arven og den smertefulle tausheten som lenge har rådet ved disse problemstillingene i Sápmi, ga verket også plass til at folk kunne bære vreden på forskjellige måter. Som en integrert del av festivalens rammeverk både videreførte – og utvidet – *Samisk vrede Márkomeannus* overordnede prosjekt om å understøtte de samiske samfunnene til å ta eierskap over egen historie og etablere nye normer som ikke bare anerkjenner urfolks tilstedeværelse, men aktivt støtter opp under forskjellige måter å være i verden på.

Samisk vrede mellom kolonialismekritikk og 'indigenization'

Da Kulturrådet i 2017 henvendte seg til Carola Grahn med spørsmål om å bruke *Samisk vrede* som ramme for institusjonens årskonferanse, hadde samtalen om psykisk uhelse i Sápmi allerede flyttet seg markant. Det var flere anledninger til dette. I juni 2016 publiserte *VG* en artikkelserie om «Den mørke hemmeligheten i Tysfjord», som blant annet de to journaliststudentene Kenneth Hætta og Harald Amdal sto bak, som satte ord på voldsomme historier om seksuelle overgrep, vold i nære relasjoner, selvmord og en traumatiserende taushetskultur blant både nordmenn og samer i den lille fjordkommunen i Ofoten.⁶⁴ Tysfjord-saken endret ikke bare det offentlige ordskiftet, men fungerte også som en pådriver for gjennomføringen av politiske, sosiale og

63 Samtale med Carola Grahn på Zoom 05.03.2021.

64 Berglund mfl. 2016.

kulturelle tiltak om psykisk helse i Sápmi.⁶⁵ Grahn hadde også arbeidet videre med tematikken i mellomtiden, blant annet som medredaktør av kulturtidsskriftet *Hjärnstorms* temanummer om «samisk vrede» sammen med den samiske forfatteren og Márkomeannu-medstifteren Sigbjørn Skåden. Som redaktørene påpekte i forordet, fremviste tema-nummerets mange kunstneriske og akademiske bidrag «hur samisk konst, kultur och berättande osar av vrede och skildringar av psykisk ohälsa och missförhållanden».⁶⁶

På Kulturrådets årskonferanse på Det Norske Teatret i Oslo fikk *Samisk vrede* noen helt andre betydningslag. Her innrammet verket et friksjonsfylt møte mellom det samiske kunst- og kulturfeltet og representanter fra den norske kulturelle og politiske makteliten – så vel som forskjelligartede andre aktører i det norske kunstfeltet. Utover å gi navn til årskonferansen fungerte *Samisk vredes* kamouflasjemønster som en allestedsnærværende estetisk ramme for møtet – fra bannerne på scenen og bakgrunnen på digitale flater til designet på den spesiallagede stoffposen som alle deltagerne mottok da de kom til teateret. Verket fungerte som et paradoksalt blikkfang hvor den distinkte fargepaletten fra det samiske flagget var lett å identifisere, samtidig som kamouflasjemønsteret, med sin maskerende funksjon som motarbeider gjenkjen-nelse av former og konturer, indikerte at ingen på forhånd kunne vite hva slags «samisk vrede» man her ville møte. Dynamikken mellom det innbydende og fremmedgjørende ble understreket av den lille, kamu-flasjemønstrede pilleesken som deltagerne kunne finne i stoffposen som inneholdt en «medisin» med navnet «Árajehtedh (Nohkkadit) 175 mg», et sørsamisk ord (med nordsamisk oversettelse i parentes) for det å falle i søvn. Pillene, som det sto på esken, kunne brukes til å «treat Sami Rage, anxiety, violent outbreaks, and depression».⁶⁷ Pak-ningsvedlegget, som var trykt på baksiden av pakken, advarte om de

65 Se for eksempel Hansen & Skaar 2021.

66 Grahn & Skåden 2017: uten sidetall.

67 Vår oversettelse fra engelsk.

sukkersøte pillenes bivirkninger, slik som «staggering, blurred vision, impaired perception of time and space» og «complete assimilation». Ved inntak av store doser over lang tid, fortsatte advarselen, ville det også være risiko for at «the body will develop tolerance, and larger doses will be required to achieve the same initial effects of Scandinavian superiority».

Pilleesken understreket med all tydelighet hvordan *Samisk vrede* aktiverte en annen fellesskaps(for)handling på Kulturrådets årskonferanse i Oslo enn på Márkomeannu. Den ironiske «medisinen» mot samisk vrede ga en stikkpille til konferansens både norske og samiske publikum. Fra et samisk perspektiv kunne pilleesken ses i forlengelse av den interne kritikken som Grahns reiste på Márkomeannu, om hvordan de samiske samfunnene altfor lenge ikke har turt å forholde seg til kolonialismens psykiske effekter, men pakket vreden, skammen og andre såkalt «negative» følelser vekk ved hjelp av alt fra piller og alkohol og til vilje til assimilasjon. For det norske publikum kunne pilleesken derimot ses som en påminnelse om hvor lett det har vært for storsamfunnet å overse eller ignorere de koloniale logikkene og dynamikkene som gjorde årskonferansens tema så nødvendig og viktig. Grahns servering av et kunstverk som medisin mot samisk vrede kunne også leses som en påpeking av at interesse og ignoranse ofte kan gå hånd i hånd, og at storsamfunnets plutselige vilje til å «anerkjenne» samisk kunst også kan brukes som en effektiv lynavleder for behovet for reelle strukturelle endringer.⁶⁸

Ved å tydeliggjøre den politiske og følelsesmessige friksjonen og turbulensen som betinget møte mellom det samiske og norske kunstfeltet på Kulturrådets årskonferanse, åpnet *Samisk vrede* opp et postkolonialt øyeblikk som forstyrret etablerte posisjoner og maktbalanser, slik at nye perspektiver kom til syne. På konferansen var vreden over taushetens eksistens, som sto så sentralt på Márkomeannu, vendt ut

68 For en diskusjon av anerkjennelsens begrensninger i synligheten av samisk kunst etter feiringen av Tráante i 2017, se Danbolt 2020b.

mot storsamfunnets medvirkende rolle i det vedvarende tapet av land-områder, tradisjoner, rettigheter og selvbestemmelse. Ved å innhulle Kulturrådets årskonferanse i *Samisk vrede* bidro Grahn's verk til å sette scenen for de samiske kunstnerne og kulturaktørenes artikuleringer av problemer, utfordringer og krav om forandring. Men utover å ramme-sette disse kolonialismekritiske henvendelsene til storsamfunnet var verket også med på å understøtte etableringen av et temporært samisk rom midt i alt det norske, hvor forskjellige samisk språk, kunstneriske uttrykk og politiske posisjoner fikk plass til å møtes og brytes. Verket bidro med andre ord til å understøtte etableringen av en midlertidig autonom sone hvor de koloniale kontekstene ikke styrte eller bestemte samtalen – en prosess som i urfolksstudier kalles *indigenization*.⁶⁹ «*Samisk vrede* fikk oss til å føle at det var vårt rom», som Christina Hætta, leder for Samerådets kulturavdeling og medlem av prosjekt-gruppen vår, formulerte det i vår samtale med Grahn om sin opplevelse av Kulturrådets årskonferanse: «Vi følte oss modige til å snakke fritt, på samme måte som verket på Márkomeannu gjorde oss modige til å dele sorgen og sinnet som mange av oss bar på».⁷⁰ Også Grahn fortalte oss hvordan hun med *Samisk vrede* formådde å innta – og på sitt vis nærmest overta – årskonferansen både fysisk og konseptuelt: «Kulturrådet skrev i utgangspunktet og sa de hadde døpt konferansen sin 'Samisk vrede', og spurte om de kunne få bruke et bilde av mitt design. Det var som om de ikke forsto at de var ved å ta hele mitt verk og konsept. Det ga jeg klar beskjed om ikke var greit. Men jeg valgte allikevel å være positivt innstilt og takket ja til å samarbeide hvis jeg kunne lage nye verk til konferansen. Jeg ser derfor egentlig hele den konferansen som mitt kunstverk nå – ikke bare pilleesken eller stoffposen men alle innleggene, hele organiseringen. Jeg claimer gjerne alt som del av *Samisk vrede*».⁷¹

69 For en diskusjon av begrepet «indigenization», se Todd 2015.

70 Christina Hætta under samtale med Carola Grahn på Zoom 05.03.2021.

71 Samtale med Carola Grahn på Zoom 05.03.2021.

Kunsten å samles rundt *árran*

Prosjekter som Joar Nangos *Girjegumpi* og Carola Grahns *Samisk vrede* er langt fra de eneste kunstverkene som har blitt utformet og utprøvd på festivaler og andre stoppesteder på «samefæstruta», men som først for alvor har oppnådd anerkjennelse når de er blitt synlige på storsamfunnets kanoniserte arenaer i Sør-Norge. I denne artikkelen har vi søkt å vise at en av effektene av denne geografiske slagsiden i det norske kunstfeltets oppmerksomhetsøkonomi er at kunsten på kulturfestivaler i Sápmi ofte har blitt skrevet ut av både kunsthistorikere og kunstkritikeres fortellinger. Selv om det allerede er førti år siden den sterke samiske representasjonen på Festspillene i Nord-Norge i 1981 ble omtalt som et «gjennombrudd for samisk kultur», vitner de mange eksepsjonalistiske mediehistoriene om alt fra den samiske representasjonen på documenta 14-utstillingen i 2017 til Joar Nangos festspillutstilling i 2020 om at storsamfunnets fortellinger om de mange «vendepunkt» for samisk kunst ikke er ensbetydende med en vending i vilkårene for å skape og vise samisk kunst på samiske premisser både i og utenfor Sápmi.⁷²

Siden samiske kunstnere på slutten av 1970-tallet reiste krav om retten til å bli sett og hørt på egne premisser i eget land, har kulturfestivalene i Sápmi fungert som en av de mest sentrale kunstneriske, økonomiske og sosiale infrastrukturene i det samiske kunstfeltet. Festivaler som FINN, Riddu Riđđu og Márkomeannu har med forskjellige forutsetninger og på forskjellige måter fungert som viktige visningsplattformer og eksperimenterende inkubatorer og prøverom for grenseutvidende og grenseløsnende kunstneriske praksiser. Festivalprosjektene til Carola Grahns, som vi har diskutert i denne artikkelen, vitner ikke bare om at kunsten på kulturfestivalene langs «samefæstruta» både utfordrer og utvider forståelsen av relasjonen mellom kunst

72 Se Helsvig 2018, Bjerke 2020, Meyer 2020. For en kritikk av denne «vendepunkt»-diskursen, se for eksempel Hilde Schanke Pedersen i Danbolt 2018.

og sosiale fellesskap. *Sami Girl Gang* og *Samisk vrede* viser også hvordan kulturfestivalene i Sápmi kan fungere som et samlingssted for estetiske, konseptuelle og filosofiske utprøvinger av hvordan samisk selvbestemmelse og sosiale fellesskap kan artikuleres og forhandles på nye måter. Prosjektene demonstrerer med andre ord at kunst på kulturfestivalene i Sápmi ofte fungerer som en form for *árran* (et ildsted, kilde) i den betydningen Iver Jåks foreslo i sin sammenligning av kunst med bålstedet hvor man samler seg etter endt arbeidsdag i fjellet for å «drøfte dagens hendelser og diskutere seg varme».⁷³ På FINN og Márkomeannu har *Sami Girl Gang* og *Samisk vrede* skapt rom for diskusjon, friksjon og fellesskaps(for)handling. Drøftelsene av disse hendelsene fortjener å holdes varme så prosjektene kan fortsette arbeidet med å gjøre koloniale dynamikker og forsoningsarbeid tilstedeværende som potensielle problemstillinger og erfaringer i andre og nye offentligheter.

Referanser

- Baglo, C. (2017). *På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika*. Orkana akademisk.
- Baglo, C. & Hammer Stien, H. (2018). Alt eller ingenting: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter. *Kunst og Kultur*, 101(3), 166–185.
- Berglund, E., Henriksen, T. H., Amdal, H. & Hætta, K. (2016, 22. juni). Den mørke hemmeligheten. *VG*. <https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/3A5gX/denmoerke-hemmeligheten>.
- Bjerke, M. P. (2020, 5. september). En milepæl i norsk kunsthistorie. *Nrk.no*. https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-_festspillutstillingen-2020_-av-joar-nango-1.15137260.

73 Jåks sitert i Gustavsen 1992: 76.

- Christensen, C. (2007). *Samisk identitetsforvaltning og global urfolksspiritualitet*. Paper presentert på CEPIN. docplayer.me/23576553-Samisk-identitetsforvaltning-og-global-urfolksspiritualitet.html
- Danbolt, M. (2018). Et grenseløst arbeid. Samtaler om ignoransen av samisk kunst i Norge. *Billedkunst*, 4, 80–89.
- Danbolt, M. (2019). Exhibition addresses: the production of publics in exhibitions on colonial history. I M. V. Hansen, A. F. Henningsen & A. Gregersen (red.), *Curatorial challenges: Interdisciplinary perspectives on contemporary curating* (s. 65–78). Routledge.
- Danbolt, M. (2020a). Å ta historien i egne hender: Intervju med Maria Utsi. *Norsk Shakespeareidsskrift*, (1), 56–63.
- Danbolt, M. (2020b). *Addet Ándagassii / Apology and the Unfinished History of Norwegian Colonialism*. I M. Holmen (red.), *Siri Hermansen: Apology* (s. 64–73). Black Snow Press.
- De Vivo, E. (2019). Where on Earth is Gállogieddi? Márkomeannu and the practices of decoloniation in the Markasami area. *The Annual Kurultai of the Endangered Cultural Heritage – AKECH*, 2, 63–90.
- Eilertsen, J. H. & Hellebust, K. (2014). *Den store kulturen*. Margbok. Festspillene i Nord-Norge (1982). *Kultur-Kontakt*, 18(4), 176–178.
- Finbog, L.-R. (2013). *Med nav og eiker. En museologisk analyse av hvordan markesamisk identitet skapes, reforhandles, vedlikeholdes og utvikler seg ved Várdobáiki samisk senter* [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo.
- Finbog, L.-R. (2021). *It speaks to you: Making Kin of people, duodji and stories in Sámi Museums* [Ph.d.-avhandling]. Universitetet i Oslo.
- Gaski, H. (2020). The arctic highway – Some congenial thoughts on Nils-Aslak Valkeapää's artwork and endeavors. I L. M. Finborud & G. T. Holm (red.) *Nils-Aslak Valkeapää / Áillohaš* (s. 63–70). Henie Onstad Kunstsenter.
- Gaup, A. (1978, 21. juni). Ufullstendig festspillprogram: Samekulturen utelatt. *VG*, s. 31.
- Grahn, C. & Skåden, S. (2017). Hjærkontor. *Hjærstorm* (Samisk vrede), nr. 128.
- Gustavsen, J. (1992). Tåler ikke samene kritikk, Iver Jåks? *Samtiden* (5), 73–77.

- Hansen, K. (2015). *Being Sami: An ethnography of identity through the lens of the Riddu Riddu Festival* [Ph.d-avhandling]. National University of Australia, Canberra.
- Hansen, K. & Skaar, S. W. (2021). Unge samers psykiske helse. *Rapport Sametinget*. UiT Norges arktiske universitet og Universitetet i Oslo.
- Hansen, L. I. & Olsen, B. (2004). *Samenes historie fram til 1750*. Cappelen Damm Akademisk.
- Helsvig, S. J. (2018, 17. oktober), Vendepunktet. *Kunstkritikk.no*.
<http://www.kunstkritikk.no/vendepunktet>.
- Hilder, T. (2012). Repatriation, revival and transmission: The politics of a Sámi musical heritage repatriation. *Ethnomusicology Forum*, 21(2), 161-179.
- Hilder, T. (2017). Sámi Festivals and Indigenous Sovereignty. I F. Holt & A.-V. Kärjä (red.), *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*. Oxford University Press.
- Hætta, O. M. (2003). *Samiske påsketradisjoner i Kautokeino*. Høgskolen i Finnmark.
- Hætta, S. (red.) (2021). *Riddu Riddu 30 år jagi år years*. Orkana.
- Hætta, S. & García-Anton, K. (red.) (2020). *Mázejoavku: Indigenous collectivity and art*. OCA – Office for Contemporary Art og DAT.
- Jonvik, M., Røssaak, E., Stien, H. H. & Sunnanå, A. (2020). *Kunst som deling, delingens kunst*. Fagbokforlaget.
- Jaeger, K. & Mykletun, R. J. (2013). Festivals, identity and belonging. *Event Management*, 17(3), 213-226.
- Karlsen, S. (2011). Music festivals in the Lapland region: constructing identities through musical events. I L. Green (red.), *Learning, teaching, and musical identity: Voices Across Cultures* (s. 184-196). Indiana University Press.
- KUD (2018). *Utredning om samisk kunst og kultur på arenaer i Norge*. Kulturdepartementet.
- Lervoll, A. (2007). *Vi e små, men vi e mange. Oppdagelsen av egen samisk fortid blant 'Riddu Riddu generasjonen' i Gåivuotna-Kåfjord* [Masteroppgave]. Universitetet i Tromsø.
- Meyer, S. (2020, 10. september). Nøysomhetens estetikk. *Kunstavisen.no*.
<https://kunstavisen.no/noysomhetens-estetikk>

- Müller, D. & Pettersson, R. (2006). Sámi heritage at the Winter Festival in Jokkmokk, Sweden. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 6(1), 54–69.
- Nango, J. (2007). Sámi huksendáidda: the FANzine drikker kaffe med onkel Isak. *Sámi huksendáidda: the FANzine #1*.
- Nango, J. (2008). Sámi huksendáidda: the FANzine presenterer: Viessovovdna / campingvogn. *Sámi huksendáidda: the FANzine #3*.
- Nielsen, A.N. (2018, 11. juli). Et lunkent tønnebål – et reisebrev fra Festspillene i Nord-Norge. *Scenekunst.no*. <http://www.scenekunst.no/sak/et-lunkent-tonnebal>
- Nordlands Fremtid. (1978, 20. juni). *Endelig godkjent galleri her i nord*, s. 7.
- Porsanger, J. & Guttorm, G. (2011). Building up the field of study and research on Sami traditional knowledge (*árbediehtu*). I J. Porsanger og G. Guttorm (red.), *Diedut 1/2011: Working with traditional knowledge: Communities, institutions, information systems, law and ethics* (s. 13–58). Sámi Allaskuvla.
- Sámiráddi (2022). *Kultur-Sápmi Tenketank rapport 2021–2022: Om det samiske kulturfeltet i dag og tanker omkring en styrket selvbestemmelse for det fremtidige samiske kunst- og kulturfeltet*. Sámiráddi. <https://www.saamicouncil.net/news-archive/smiri-almustahtt-oo-raportta-kultur-smi-dili-birra-x79x8>
- Skogvang, B. (2013). Identitet og fellesskap gjennom bevegelsesaktivitet på Riddu Riddu. I A. Tjora (red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 129–155). Cappelen Damm Akademisk.
- Stien, H.H. (2010). Innledning: Samisk kunst, *Ottar*, (4), 2.
- Sundberg, J. (2014). Decolonizing posthumanist geographies. *Cultural Geographies*, 21(1), 33–47.
- Todd, Z. (2015). Indigenizing the Anthropocene. I I. H. Davis & E. Turpin (red.), *Art in the anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environment and epistemology* (s. 241–254). Open Humanities Press.
- Valkeapää, N. (1979). *Helsing frå Sameland* (L. Hatle, Overs.). Pax.

- Verran, H. (2002). A postcolonial moment in science studies: Alternative firing regimes of environmental scientists and aboriginal landowners. *Social Studies of Science*, 32(5–6), 729–762.
- Viken, A. (2013). Festivalkraft i etnisk spenningsfelt. I A. Tjora (red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 109–127). Cappelen Damm Akademisk.
- Warner, M. (2002). *Publics and counterpublics*. Zone Books.
- Aagedal, O., Egeland, H. & Villa, M. (2009). *Lokalt kulturliv i endring*. Norsk kulturråd og Fagbokforlaget.
- Aamold, S., Haugdal, E. & Jørgensen, U.A. (red.) (2017). *Sámi art and aesthetics: Contemporary perspectives*. Aarhus Universitetsforlag.