

Abstraksjon, relasjon og samisk selvrealisering: Tre malerier av Synnøve Persen

Svein Aamold

Professor, Institutt for språk og kultur, UiT Norges arktiske universitet

Svein Aamold er dr.art. fra Universitetet i Oslo (1998). Siden 2004 har han vært ansatt ved UiT Norges arktiske universitet i Tromsø. I perioden 2009–17 ledet han det internasjonale forskningsprosjektet Samisk kunst (SARP), hvis resultater ble publisert i antologien *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives* (2017). Hans publikasjoner er konsentrert om billedkunsten fra 1800-tallet frem til vår tid, urfolkskunst og kunstteori, diskutert så vel i globale som i regionale perspektiver, herunder spansk kunst og nordområdenes kunst.

svein.aamold@uit.no

Sammendrag:

Basert på analyser av tre malerier av Synnøve Persen utført mellom 1982 og 1993, diskuterer denne teksten forhold som abstraksjon, motiv, representasjon og relasjonelle forbindelser. Hvordan åpner slike undersøkelser for ulike oppfatninger av landskap, skjønnhet og endring, foruten samiske forståelser av natur og liv? Teksten argumenterer for disse maleriens betydning for samisk selvrealisering. I vid forstand kan arbeidene bidra til å utvide vår forståelse av kunstens sosiale dimensjoner og forholdet mellom menneske og natur.

Nøkkelord:

Synnøve Persen, abstrakt maleri, samisk selvrealisering, noaidi, landskap

Abstract:

Based on analyses of three paintings by Synnøve Persen, made between 1982 and 1993, this text discusses concepts of abstraction, motif, representation and relatedness. How do such inquiries relate to different perceptions of landscape, beauty and change, in addition to Sámi understandings of nature and life? The text argues for the significance of these paintings for Sámi self-realisation. In a broad sense, the works can help expand our understanding of the social dimensions of art and the relationship between man and nature.

Keywords:

Synnøve Persen, abstract painting, Sámi self-realisation, noaidi, landscape

Grunnlaget for denne studien er tre malerier av Synnøve Persen: *Glassklokken* (1982), *Noaidelottit* (*Noaide-fugler*, 1983) og triptyket *Roaddi I, II, III* (*Røde landskap I, II, III*, 1993). I likhet med de fleste av hennes malerier har de typisk blitt omtalt som abstrakte. Begrepet abstrakt brukes gjerne om kunstverk som i ulik grad lukker for visuelle henvisninger til noe utenfor seg selv, med nonfigurativ som et absolutt ytterpunkt.¹ Et slikt gradert skille bygger på en formalistisk tilnærming som ikke er fyllestgjørende for Persens billedkunst. Tre hypoteser kan legges til grunn for denne påstanden: For det første knytter disse maleriene an til øvrige verk (noe kunstneren også selv kan legge opp til), i motsetning til tanken om avsondrethet der kunstneren selv kontrollerer det hele. For det andre kan abstrakt kunst i

vid mening forstås som en form for representasjon.² Det abstrakte maleriet viser til forhold utenfor seg selv, ikke lik et «speil», men i overført betydning. Bildets funksjon er en oppfordring til betrakteren om å «se» gjenkjennelige trekk, samtidig som betrakterens forventinger gjerne søker å kunne knytte elementer i bildet til noe utenfor. For det tredje overser formalismen viktige kontekstuelle forutsetninger. Innovasjon knyttes hovedsakelig til kunstnersubjektet og tenderer stundom mot å forklares i lys av et romantisk ideal om geniet som en inspirert, individuell aktør. Dermed nedtones innovasjonens sosiale dimensjon.³ I det følgende vil jeg argumentere for at Persens tre malerier i lys av overskriftens tre begreper abstraksjon, relasjon og samisk selvrealisering i mer konkret forstand knytter an til landskap, symboler og mønstre. Jeg spør hvilke nettverk, forbindelser, identiteter og erfaringer som kan ha betydning for tolkningen av verkene. Hvordan kan de forstås i spennet mellom samisk tilhørighet og vestlige, kunstneriske impulser?

Vi har enn så lenge ingen dekkende oversikt over Persens malerier i tidsrommet som her legges til grunn. Men en analyse av hennes kunst bør ta høyde for det temmelig omfattende tilfanget av skriftlige kilder, som aviser og tidsskrifter. De fleste utstillingsomtaler, intervjuer og omtaler av øvrige aktiviteter er tilgjengelig ved forskningsbiblioteker som ved UiT Norges arktiske universitet.⁴ Fra omkring århundreskiftet av er også et fåtall kunstfaglige eller akademiske studier publisert.⁵

Begynnelser og anerkjennelse

Synnøve Persen (f. 1950) har sjøsamisk familiebakgrunn og vokste opp i Beavgohppi (Bevkop) ved Porsáŋgguvuotna (Porsangerfjorden), der hennes foreldre drev kombinasjonsbruk med fiske, jordbruk og dyrehold. Hennes skolegang foregikk uten kontakt med morsmålet, nordsamisk, som hun først som voksen har studert skriftlig, og som er grunnlaget for hennes poesi.

I løpet av sin karriere har Persen skapt seg et navn som billedkunstner i og utenfor Sápmi. Høsten 1978 var hun en av initiativtakerne til Mázejoavku, Masi-gruppen eller Samisk kunstnergruppe, som etablerte seg med felles verksteder og boliger i Máze (Masi).⁶ Det var et nybrottsarbeid i samiske og norske sammenhenger, også fordi antallet registrerte billedkunstnere i Nord-Norge var lavt.⁷ Senere høydepunkt er hennes deltagelse på documenta 14 i 2017 med Britta Marakatt-Labba, Elle Hánsa (Hans Ragnar Mathisen), Máret Anne Sara og Joar Nango, samt avdøde Iver Jåks. Som lyriker har Persen siden debuten i 1981 to ganger blitt nominert til Nordisk råds litteraturpris fra det samiske språkområdet.⁸

Persen var blant de syv samene som sultestreiket på Eidsvoll's plass foran Stortinget 8.–15. oktober 1979 i protest mot regjeringen Nordlis vedtak om utbygging av Alta-Kautokeinovassdraget. Siden har hun arbeidet aktivt for kunst- og kulturpolitiske saker i og utenfor Sápmi, med fokus på etablering av samiske kunstnerorganisasjoner, et kunstmuseum og en kunstscole i Sápmi. For sitt mangfoldige virke mottok hun i 2018 Norsk kulturråds ærespris. Hun har, sa rådet i sin begrunnelse, «gjennom sitt lange kunstneriske og politiske virke bidratt til å styrke samisk identitet og løfte samisk kunst i nasjonal sammenheng». Arbeidet for å etablere en fungerende, offentlig støttet kunstinstitusjon i Sápmi har paralleller til norske kunstneres kamp for bedre levekår i første halvdel av 1970-tallet. En forskjell består i at de sistnevnte tidligere og i bredere forstand vant støtte i offentlige utredninger og nye statlige støtteordninger.⁹

Som billedkunstner har Synnøve Persen utdannelse fra norske kunstscoler og Statens kunstakademi i tiden 1971–78. Hun viser derfor til at hun som maler bygger på europeisk-vestlige tradisjoner. Hennes lærere og kontakter er malere med bakgrunn i modernismen,

blant dem Ludvig Eikaas og John Anton Risan. Uten å gå inn på en diskusjon av modernisme-begrepet, skal et par trekk nevnes. For det første; tanken om maleriets utvikling over tid mot stadig mer avanserte løsninger. For det andre; hvordan abstrakt kunst i historisk sammenheng åpner, slik kunsthistoriker Briony Fer tolker det, for forestillinger i spennet mellom en ideal verden av former bestemt etter geometriske eller matematiske prinsipper, og en verden av tilfeldigheter og kontingens der fantasier og forestillingen flyter uten at kunstneren selv eller betrakteren kan kontrollere utfallet.¹⁰ For det tredje; vektleggingen av kunstverkets form. Et eksempel er Vasilij Kandinskijs utlegning til sine studenter ved Bauhaus om maleriets formale grunnlag i punkt, linje og flate (*Punkt und Linie zu Fläche*, 1926). En følge var forestillingen om at det abstrakte maleriet som endelig mål, og dermed dets død.¹¹

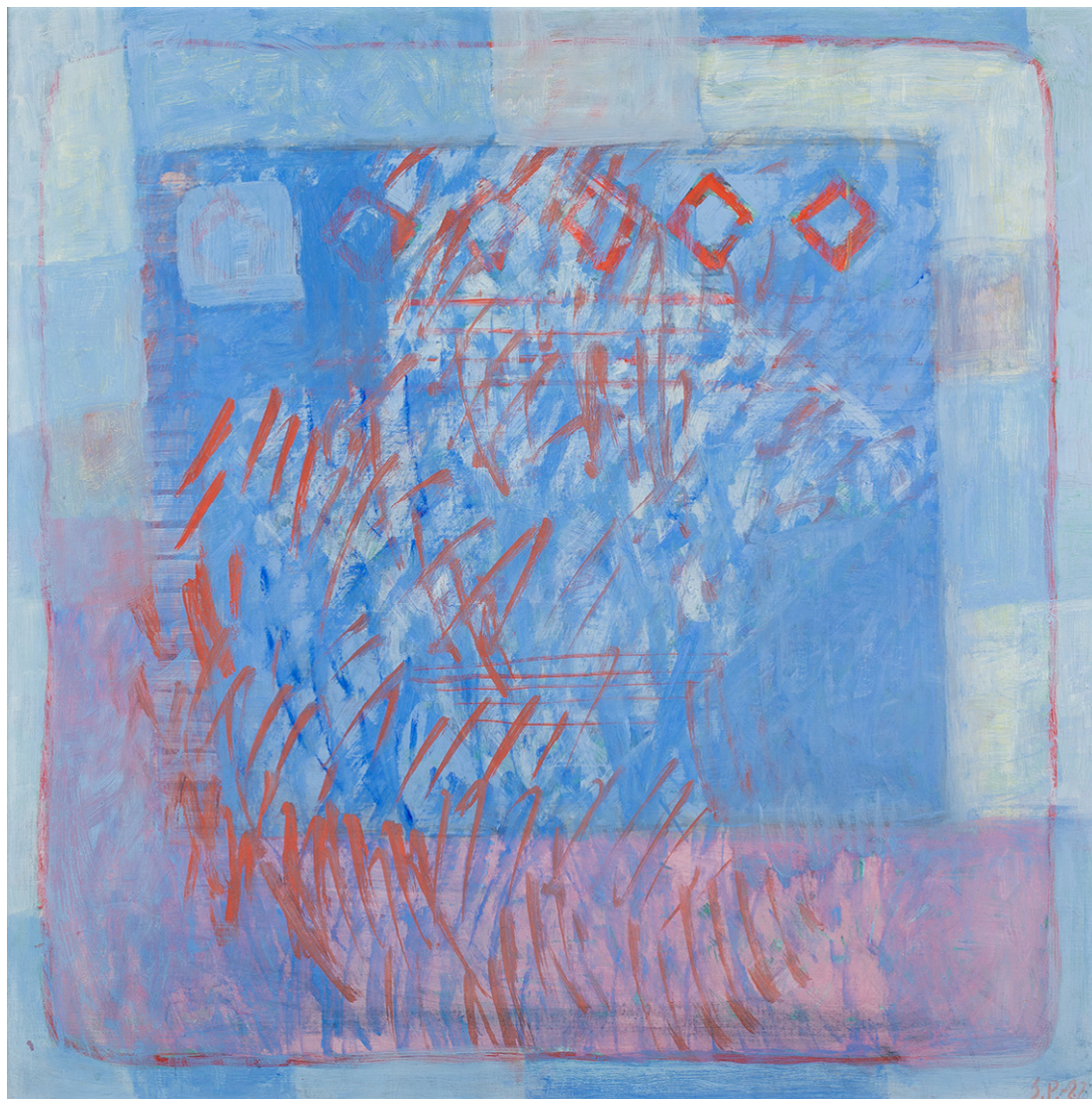
Med postmodernismen i europeisk og amerikansk maleri etter cirka 1970 oppfattes det modernistiske maleriet som avsluttet. Det ble vist til at det modernistiske maleriet nettopp var dets endelikt. Men det fantes motstemmer. Kunsthistorikeren Yve-Alain Bois hevdet i 1986 retorisk at påstanden om «maleriets slutt» rett og slett var naiv. For hvis den var sann, ville det bety at den historiske situasjonen ikke lenger tilhører oss. Han så i stedet for seg en lang fremtid for maleriet – men i en situasjon der reproduserbarhet og fetisering hadde gjennomtrengt alle livets aspekter og blitt vår «naturlige» verden.¹² Tanken om originalitet var lagt død, maleriet blir til i dialoger eller gjentakelser, som simulakra eller konfrontasjoner i forhold til allerede eksisterende kunstneriske løsninger. Jeg ønsker å vise at denne innvingningen er gyldig for tolkninger av Persens tre malerier.

Persens første malerier er figurative. Overgangen til abstraksjon kom, forteller hun, som reaksjon på kritikk fra Iver Jåks under utstillinger i Oslo 1978 («Sámi Álbmut / Samene i dag», Norsk folkemuseum, fra 1. juni og i Galleri Alana 17.–30. november). Persen viste i sine bilder motiver av samhandling og samtaler mellom samiske unge og voksne, kledd i gákti, som i *Oktavuohhta (Samhold)* og *Eará áiggi vuostá (Mot en annen tid)*.¹³ Selv om jeg kun har Persens egen versjon å bygge på, er det liten grunn til å tvile på kjernen i historien, Jåks' kritikk. Han var for de unge samiske kunstnerne en nestor. Dommen gikk hardt inn på henne.¹⁴ En tolkning er at Jåks ville avverge at Persens maleri ble tatt til inntekt for en form for «same-eksotisme» eller «sameikonografi», som bilder der samiske forhold oppfattes i tråd med vestlige forestillinger om fremmede, ikke minst urfolk, for eksempel som underlegne og uten sivilisasjon.¹⁵

Abstraksjon, symbol

Glassklokken (ill. 1) og *Noaidelottit* (ill. 2) ble første gang vist på Synnøve Persens debututstilling i Tromsø kunstforening våren 1983. Selv sa hun at utstillingen besto av nye bilder malt «litt annerledes» enn de tidligere figurative. Det særegne ved maleriet selv sto nå sentralt: «Gjennom farge og form vil jeg uttrykke det maleriske», forklarte hun, «å male betyr å undersøke fargens muligheter». Hun forbandt arbeidet med toner og valører med det å «orientere seg i et ukjent landskap en vandrer inn i». Slik ville hun «gjørne formidle skjønnhet», dog ikke «pene bilder».¹⁶ Hun understreket sin samiske tilhørighet, men ville «vise at samisk billedkunst er noe mer enn reindrift og kofte», og i stedet «forsøke å formidle mangfoldigheten i vår kultur, ikke lansere flere myter om mitt folk».¹⁷ Berit Marit Hætta roste i sin kritikk av utstillingen Persens «små fargeeksplosjoner» og hevdet at «det samiske skinner igjennom til tross for at bildene er abstrakte og for et samisk publikum uvant».¹⁸ Slik sett var debututstillingen et gjennombrudd. Denne omtalen er dessverre en av svært få kunstkritiske artikler om Persens utstillinger overhodet. Hættas fokus på koloristiske kvaliteter svarer godt til den

betydningen Persen i 1983 selv tilla fargen og «det maleriske». I videre forstand kan begge deler kanskje tolkes som en søken mot kunstnerisk frihet. De kan føre tanken til modernismens utopiske forestilling om kunstverkets autonomi, dets uavhengighet i forhold til ytre krav til representasjon, narrativitet eller sjanger.



III.1 Synnøve Persen: *Glassklokken*, 1982. Olje på lerret, 100 x 100 cm. Innkjøpt av Norsk kulturråd 1983. Sámiid Vuorká-Dávvirat (SVD), Kárášjohka. Foto: SVD. © Synnøve Persen / BONO 2022.

Glassklokken og *Noaidelottit* iverksetter spenninger og konfrontasjoner som mellom figur og grunn, strøk og flate, opake og transparente farger. En firkantet, tilnærmet kvadratisk, kraftig form trer frem som en indre ramme, i sistnevnte knyttet til det som kan minne om en krukke eller vase. Malerienes overflater preges av kaotiske, tilsynelatende hurtig påførte, skråstilte skraveringer i rosa og rødt. Noen av dem aktiverer rommet foran lerretet, mens andre trer frem i romlige sjikt i dybden. Kontraster mellom det opake og det transparente bidrar til bildenes kompleksitet.

I *Glassklokken* anes et lett skråstilt, likearmet kors i hele bildets bredde og høyde. Det stabiliserer mot verkets ytre avgrensinger, skaper kompositorisk spenning som bikkende mot

venstre og i antydninger til bevegelser ut over lerretets sider. I komposisjonens sentrum opptrer et vell av hvite strøk som en nær likesidet firkant stilt på høykant, med hjørner oppe og til høyre mot rammeformens innsider. Firkanten balanserer på et hjørne, som i en potensiell dreining. Mot den malte rammen til venstre sees korte, horisontale bånd som kan gi assosiasjoner til en trapp, kanskje en oppstigning mot et skjult rom?

Glassklokken kan som tittel vise til «en kuppel av glass (for å beskytte mot damp e.l.)», slik ordet defineres i Det norske akademis ordbok. Uttrykket er også tittelen på den norske oversettelsen av Sylvia Plaths roman *The Bell Jar*.¹⁹ Plaths hovedperson stenges inne i 1950-tallets kvinnerolle og passivitet, på avstand til det pulserende samfunnslivet i storbyen New York der hun vil studere og arbeide. I ettertid forteller Synnøve Persen at hun ikke kan huske hvordan hun kom på maleriets tittel, ei heller om hun leste boken, men at tiden frem mot debututstillingen var utfordrende, med en syk datter som krevde at de flyttet fra Masi til



III. 2 Synnøve Persen: *Noaidelottit / Noaide-fugler*, 1983. Olje på lerret, 120 x 108 cm. Innkjøpt av Norsk kulturråd 1983. Ukjent eier. Foto: Ola Røe. © Synnøve Persen / BONO 2022.

Trondheim for en livbergende operasjon. Nærheten til sykehuset var en viktig grunn til at de to ble boende i Trondheim til 1989.²⁰

Både *Glassklokken* og *Noaidelottit* ble slik til i en tid med store utfordringer etter oppløsningen av *Mázejoavku* og det gruppen ville bygge opp, hensynet til datteren, flyttingen til Trondheim og arbeidet frem mot separatutstillingen: «Jeg var desperat, jeg hadde takket ja til invitasjon fra Tromsø kunstforening til min første separatutstilling, alle maleriene til utstillingen var søk etter nye veier», de er «malt i lag på lag, under leting».²¹ «*Glassklokken* overskygget alle [de andre verkene på debututstillingen]», hevder hun, «maleriet var på en måte en åpning mot noe ukjent og udefinert, alle ukjente rom man skulle vandre inn i, fra det maleriet av har denne følelsen fulgt meg og blitt del av min arbeidsmetode».²²

Det tar tid å bli kjent med alle variasjonene *Glassklokken* fremviser. Former brer seg, glir over i hverandre, brytes ned, aktiverer rom eller synes å ville fortsette utenfor bildets fysiske avgrensninger. Her opptrer motsetninger mellom stabilitet, tilsynekomst og forsvinning, flimrende uro og kraftige bevegelser. Dominansen av hvite og blålige farger gir verket preg av noe kjølig, distansert (vinterlig?) i kontrast til varmen i de rødlige aksentene. *Glassklokken* kan oppleves som frustrasjoner i spennet mellom kontroll og kaos, stabilitet og spontanitet, orden og frihet.

Også i *Noaidelottit* agerer overflatelagene i et mylder av uvørne røde og rosa strøk, samt fiolett, blått og hvitt, her og der avgrenset i firkanter med konturer eller med glidende overganger mot bildets kanter og antyder fortsettelse ut til sidene og opp. Igjen åpner tittelen for språk og metafor. Noen mindre former med kraftige omriss kan minne om fugler i flukt. For Persen handler maleriet «om de som henter hjelp». En *noaidi* (noaide, en sjaman og religiøs leder) kunne i tradisjonell samisk religion gi svar på utfordringer og helbrede syke. Under helbredelsen ba noaiden sin «noaideloddi [sjamanfugl] hente sine medhjelpere, noaidegáccit», usynlige skikkelser som bidro med «råd om tiltak».²³ Ved deres hjelp kom noaiden i ekstase og, som i Knud Leems historiske fremstilling, «saae i en Syn, ligesom paa en underjordisk Reyse» til «hellige Bierge, samt Beboere i Biergene», uten at dette var synlig «for de andre nærværende».²⁴ Ved hjelp av et symbol, fuglen, *noaideloddi*, kan noaidien komme i kontakt med rådgivere, *noaidegáccit*, og helbrede.

Glassklokken og *Noaidelottit* viser malerisk energi og vilje til å eksperimentere, men også tidstypiske, *heftige* penselstrøk i konfrontasjon mot det faste og stabile. Det knytter verkene i en viss forstand an til det Yve-Alain Bois kalte pendelsvingninger i (intenasjonalt) maleri mellom «style» og «shout», stilisering og vræl, klassisk orden og neoekspresjonisme.²⁵ Vi finner tilsvarende visuelt motstridende innslag også hos kunstnere Persen hadde kontakt med, som i John Anton Risans *Maleri* (1970).²⁶ Den tidligere tradisjonelle inndelingen i norsk maleri mellom geometrisk og lyrisk abstraksjon, inspirert ikke minst fra fransk kunst, var hos Risan (og andre) erstattet av kontraster som ikke syntes å gi bildet noen form for ro eller forløsning. *Maleri* pendler motivisk mellom tilnærmet geometriske detaljer, løsere strøk og antydninger til gjenkjennelige figurer. *Glassklokken* og *Noaidelottit* iverksetter også noe av det abstrakte og konstruktive komposisjonsgrunnlaget som medlemmene av den Trondheims-baserte Gruppe 5 utviklet i 1960-årene, som Lars Tillers hovedverk *Blå utsikt* (1966).²⁷ Men Tillers bruk av rammemotiver, dominante nyanser i blått med overlappinger, transparens og spill mellom flate, form, rom og volum bidrar til at *Blå utsikt* fremstår med en annen og fastere karakter, en visuelt roligere «temperatur», enn Persens vibrerende overflater *Glassklokken* og *Noaidelottit*. I metaforisk forstand handler de to sistnevnte om en intens søken i spennet mellom aktivering av kompositoriske, formalt abstraherte, koloristiske og fysisk-konkrete virkninger på den ene siden, og titlenes mulige henvisninger til både noe truende og til håp på den andre, ytterpunkter av frustrasjon og håp.

Mangfoldige rom

Triptykonet *Roaddi I, II, III* (ill. 3) er et hovedverk fra Persens separatutstilling i 1993, også den i Tromsø kunstforening. Selv fremhevet hun igjen fargens og formens betydning for maleriene, men også deres forbindelser til lys og landskap:

«Jeg har ikke tenkt litterært, bare farge og form. ... Selv om formen er abstrakt, er det for meg ganske konkrete bilder. Landskapet i Finnmark, både fysisk og abstrakt. Et dramatisk, klart landskap. ... Det voldsomme lyset som jeg [har] valgt å uttrykke i en ren rødfarge». ²⁸

Utsagnet viser både til den sanselige erfaringen i opplevelsen av landskapet og malerens fysiske bearbeidelse på lerretet, naturopplevelse og abstraksjonsprosesser ser ut til å være i berøring med hverandre på et mentalt plan. Maleriene viser et frapperende samvirke mellom asymmetriske former, subtile koloristiske nyanser, dekorativ eleganse i de buede grensefeltene og en samlet kompositorisk virkning. Samtidig påkalles et tidsaspekt der forventninger om og erindringer av landskap, kroppslige, så vel som mentale og kognitive prosesser, også er med.



III. 3 Synnøve Persen: *Roaddi I, II, III / Røde landskap I, II, III*, 1993. Olje på lerret, hvert 150 x 100 cm. Nr. 1 i serien eies av Troms fylkeskommune; nr. II og II av Sámiid Vuorká-Dávvirat, Kárášjohka. Foto: Kjell Ove Storvik. © Synnøve Persen / BONO 2022.

Roaddi oppviser en, den gang for Persen, ny malerisk økonomi – også i forhold til enkelte tidlige komposisjoner der hun også arbeidet med formal forenkling. ²⁹ Borte er de frenetisk springende penselstrøkene, de mange overlappende formene og transparente fargelagene fra *Glassklokken* og *Noaidelottit*. De store, nedre feltene i *Roaddi* er malt med mørkt kadmium, en kraftig rødfarge som tenderer mot det blå, avgrenset av et vagt buet, svart «belte» som på oversiden ligger mot et smalere område malt med lyst kadmium, en rødoransje farge. De tre komposisjonene griper over i hverandre, særlig slik det mørke beltet «beveger seg» lett skrånende i horisontalretningen og vertikalt i en nedadvendt spiss. Når vi betrakter bildet nært, finner vi tilfeldige brudd, svarte «flekker» som skygger over det rødlige og oransje, og omvendt i det svarte. Men det oppstår ingen uro som i *Glassklokken* eller *Noaidelottit*.

I ettertid påpeker Synnøve Persen at *Roadđi* var inspirert av verk av den tyske maleren Bernd Koberling. En annen mulig sammenligning er Anna-Eva Bergmans kunst. Bergman ble dypt fascinert av Nord-Norge fra sitt første besøk i 1950, mens Koberling siden 1959 har tilbragt tid i Island, det nordlige Skandinavia og Finland. Det dreier seg hos alle tre om abstrakte og monumentale komposisjoner med visuell og fysisk intensitet i strengt avgrensede former og variert, «stofflig» behandling i billedflaten.

Etiketten «samisk» har gjentatte ganger blitt brukt om Synnøve Persens maleri. I 1991 skrev hun at «både det samiske samfunnet og storsamfunnet forventer at kunsten skal definere samiskhet», den «skal gi svar på noe man ikke vet hva er, orakelets svar». Slik blir kunstneren «en pendler mellom to kulturer, det samiske samfunnet har ingen selvstendig økonomi til å brødfø sine kunstnere eller: de samiske kunstnerne må ut på storsamfunnets markeder for å kunne leve av sin kunst». Dette kan føre kunstneren ut i det hun kalte «det samiske dilemma», for utenfor Sápmi å «bli oppfattet som eksotisk, enkel og primitiv» og innenfor betraktet «som del av eliten, de som bærer håpet, som holder flammen levende». Det siste er grunnlaget for hennes håp, for samene er «del av et større fellesskap av gjemte folkeslag og nasjoner».³⁰ Dette kan leses som et svar til Jåks' kritikk av hennes tidlige, figurative malerier. Teksten er også et uttrykk for at et globalt urfolksperspektiv står sentralt i hennes tegning og virksomhet. Etter flyttingen til Beavgohppi (1989) ser det ut til at hun fant arbeidsro etter en mer omskiftelige tilværelse i årene i Trondheim.

Roadđi formidler verdier av immateriell art, i min opplevelse knyttet til fargene og til kryssende, horisontal og vertikal bevegelse antydning i svart. Uten å ville ende i det spekulative, virker de intense fargene og dynamikken på oss i en estetisk erfaring av noe opphøyd, men her ikke knyttet til et bestemt sted.³¹ I metaforisk forstand kan verket forstås som en åpning mot en særlig måte å se naturen på, slik Persen senere uttrykte det: «Steiner, fjell og innsjøer kan ha en veldig spesiell betydning, og de kan også ha krefter som vi mennesker er nødt til å gjøre oss kjent med.»³² Religionshistoriker Håkan Rydving beskriver grunnlaget for samisk naturforståelse blant annet som knyttet til hellige steder. Det gjelder både boplassen (*šillju*) og synlige trekk i landskapet som offersteiner eller bergformasjoner, stundom menneskeskapte konstruksjoner som markører av slike steder, samt om usynlige krefter.³³ Samisk estetikk er også med i dette. *Duojár* og kunsthistoriker Gunvor Guttorm viser til det nordsamiske begrepet *árbediehtu* (tradisjonell kunnskap), der sosiale ferdigheter og verdier knyttet til en gruppe eller samfunn inngår i det vidtfavnende, samiske begrepet for håndverk, *duodji*. Vår bruk av naturen må baseres på traderte kunnskaper og ferdigheter om hvordan vi kan leve av og med – og samtidig kommunisere, finne frem, observere og tolke den.³⁴ Forfatter og kunstner Johan Turi brukte den nordsamiske termen *hávski* om opplevelsen av behag, eksemplifisert med velværet reindriftssamene opplever i samhold og nærhet til dyr og landskap når ingen farer truer og flokken har tilgang til føde.³⁵ Estetikk knyttes til et holistisk syn på menneske og natur. Det dreier seg om respektfull adferd som i samisk tradisjon også omfatter metafysiske verdier, skjulte potensialer.

Kan vi også finne paralleller til dette i den filosofiske estetikken? Filosofen Brian Massumi viser til et eksempel basert på dekorativ kunst hos sin eldre fagfelle Susanne Langer, et motiv av slyngende planter. Når vi betrakter det, ser vi også ting som faktisk ikke inngår i formene som sådan, ikke kun spiraler, men *spiraldreininger* (*spiraling*). Vi ser bevegelse selv om formene ikke flytter seg fysisk, for eksempel «bevegelsene» i strøkene i overflaten i *Glassklokken* og *Noaidelottit*, eller det svarte båndet som «bøyer og bukter seg» i *Roadđi*. Den samme umiddelbare opplevelsen ligger bak når vi ser objekter i et maleri som tredimensjonale, som volumer, for eksempel rammen i *Glassklokken*, rammen og vasen i *Noaidelottit*. Gjenstandens form er grunnlag for den abstrakte erfaringen av volum. På tilsvarende vis kan vi også

registrere tyngde, for eksempel via overflatens tekstur og den mettede kadmiumrøde fargen i de store formene som kan assosieres til landskapet i *Roadđi*. De er alle supplementer til hva vi faktisk ser i motivene, tillegg Massumi kaller abstrakte.³⁶ Vi erfarer mer enn det som faktisk befinner seg foran øynene våre, kvaliteter som ikke direkte skyldes sansningen, som fremstår som potensialer: «we implicitly see a life dynamic, we virtually live relation».³⁷ Vi erfarer oss selv som liv.

Hvordan kan forståelsen av abstraksjon skissert innledningsvis bidra til slike diskusjoner av spørsmål om estetikk? Et utgangspunkt kan være filosofen Graham Harmans oppfatning av kunstverket som en særegen gjenstand forstått i lys av et dynamisk forhold mellom verket og dets betraktere. I denne relasjonen fristes eller lokkes vi i spenningen mellom, i vårt tilfelle, maleriet slik det fremstår for oss og de faktisk-reelle kvalitetene som gjør det til det det er, en tankegang som følger Langers og Massumis analyser. Dette spenningsforholdet, av Massumi og av blant andre Walter Benjamin også kalt *skinn*, legger Harman til grunn for forståelsen av skjønnhet som kunstens domene.³⁸ Kan vi på grunnlag av dette formulere som hypotese om Synnøve Persens tre verk at skjønnhet oppstår i splittelsen mellom den virkelige gjenstanden (maleriet) og dets sansbare kvaliteter? Persepsjonen finner så å si opp seg selv fordi den er iboende. Når vi ser gjenstanden «der ute», ser vi noe på linje med forløpet i vårt eget liv.

Disse generelle betraktningene tar imidlertid ikke høyde for forskjellene mellom Persens tre malerier. Vi har sett hvordan *Roadđi* skiller seg vesentlig fra *Glassklokken* og *Noaidelottit*. De viltre formene som møter oss i de to sistnevnte trekker også med seg dissonanser av uro, men også endring, hvilket kan inngi håp. *Roadđi* representerer med sine gjennomgående store fargeflater og det mykt «bølgende» mørke båndet, en stabilitet som kobler bildet til den klassiske siden i ytterpunktene knyttet til 1980-årenes maleri i internasjonal forstand. Kontinuiteten mellom de tre lerretene fremhever verkets uttrykk for tyngde, men også følelse av liv og bevegelse. Dette kan, vil jeg hevde, knyttes til de tre innledende hypotesene om malerienes relasjoner til andre, eksisterende kunstverk, om hvordan de også aktiverer representasjon idet formene inviterer oss til å se noe gjenkjennelig som symboler og mønstre som forbinder verket til en verden utenfor; og for det tredje at verket må forstås i lys av sosiale dimensjoner uttrykt i relasjoner mellom folk og landskap i nordområdene, Sápmi og i vid forstand forholdet mellom menneske og natur.

Oppsummert åpner de tre maleriene på hver sin måte for veier inn i det Synnøve Persen omtalte som ukjente rom. Sett i lys av kontekstuelle forhold, kommer også komplekse muligheter frem om grunnlag i personlig engasjement og erfaring, samt forhold som kan knyttes til samiske forestillinger om, og samhörighet med, landskap og natur. Alt i alt vil jeg konkludere med å peke på tre forhold: For det første åpner tolkningene av de tre verkene for det abstrakte maleriets relevans i samiske kontekster. I forlengelsen av dette bidrar de til å gi kunsten i Sápmi flere valgmuligheter, virkefelt og potensialer av mening. Og for det tredje tilfører verkene nye dimensjoner i arbeidet for samisk selvforståelse og selvbestemmelse.

En særskilt takk til Synnøve Persen og til forskningsgruppen WONA.

Noter

- 1 I studier av norsk billedkunst i tiden etter andre verdenskrig brukes begrepene abstrakt og nonfigurativ, der sistnevnte gjelder motiver uten visuelle referanser til mennesker, natur eller gjenstander utenfor verket selv. Gunnar Danbolt påpeker i sitt oversiktsverk, at begrepet nonfigurativ kunst i Norge betød «at det var sjølv det *konkrete* bildet med sine linjer og fargar som var det vesentlege – ikkje kva desse linjene og fargane eventuelt måtte stå for eller vise til *utanfor* bildet». Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 3. utgave (Oslo: Samlaget, 2009), 314.
- 2 Pepe Karmel, *Abstract Art: A Global History* (London: Thames & Hudson, 2020), 29.
- 3 Leah Dickerman, «Inventing Abstraction», i *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art* (New York: The Museum of Modern Art, 2. opplag, 2013), 18.
- 4 Se databasen Atekst retriever og publiserte tekster og utstillingskataloger i Nasjonalmuseets bibliotek og dokumentasjonsarkiv, Oslo.
- 5 Synnøve Persens virke og billedkunst er behandlet av kunsthistorikere bl.a. i *Norsk kunstnerleksikon* (Oslo: Universitetsforlaget, 1984), 3:191; Gunnar Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære* (Oslo: Det Norske Samlaget, 2014); enkelte artikler og katalogforord, bl.a. undertegnede essay «Landskap, bevegelse, frihet: agenser i Synnøve Persens maleri», *Synnøve Persen: bieggá savkala / vinden hvisker* (Porsanngu musea, 2020), 34–43; Hanna Horsberg Hansen, «Fluktlinjer: Forståelser av samisk samtidskunst» (ph.d-avhandling, Universitetet i Tromsø, 2010); Monica Grini, *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser* (Stockholm: Stockholm University Press, 2021).
- 6 Synnøve Persen og Aage Gaup flyttet da til Máze, der Trygve Lund Guttormsen var bosatt. I 1979 ankom Josef Halse, Berit Marit Hætta, Hans Ragnar Mathisen og Rannveig Persen, i 1980 Britta Marakatt Labba.
- 7 I 1970 var kun 10 billedkunstnere bosatt i landsdelen, se NOU 1973: 2 «Kunstnerstipend», 47. Synnøve Persen hevdet at da Mázejoavku etablerte seg «eksisterte tre eller fire profesjonelle kunstnere i Finnmark fylke. Det var Eevahenna [Aalto], det var Iver [Jåks], det var Kåre Kivijärvi og Arvid Sveen». Samtale med forfatteren 29. juni 2019.
- 8 I 1993 for *biekkakeahtes bálggis* (*Vindløs sti*), og i 2005 for *meahci šuvas bohciidit ságat* (*av skogens sus spirer nytt*), begge gjendiktet av Persen selv til norsk.
- 9 Se den første statlige Kulturmeldingen, St.meld. nr. 8 (1973–74) *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, samt tillegget fra 1974, St.meld. nr. 52 (1973–74) *Ny kulturpolitikk*, som legger til grunn et utvidet kulturbegrep. Kunstnermeldingen, St.meld. 41 (1975–76), innfridde kunstnerens krav om formell forhandlingsrett.
- 10 Briony Fer, *On Abstract Art* (New Haven og London: Yale University Press, 1997), 3–5.
- 11 Se bl.a. Dickerman, «Inventing Abstraction», 30.
- 12 Yve-Alain Bois, «Painting: The Task of Mourning» [1986], i *Painting as Model* (Cambridge: The MIT Press, 1990), 242. Bois skrev: «To claim that the ‘end of painting’ is finished is to claim that this historical situation is no longer ours, and who would be naive enough to make this claim when it appears that reproducibility and fetishization have permeated all aspects of life: have become our ‘natural’ world?»
- 13 Begge olje på lerret, hhv. i Sámi giella- ja kulturguovddáš, Leavdnja (Samisk Språk- og kultursenter, Lakselv, deponert av kunstneren) og Diehtosiida, Guovdageaidnu (Kautokeino).
- 14 Synnøve Persen har i flere samtaler med undertegnede omtalt dette, bl.a. 23. august 2014: «Så var det en stor utstilling av samisk kunst på Folkemuseet i Oslo. Jeg viste figurative malerier. Da kom Iver Jåks bort til meg og skjelte meg ut! Jeg kunne ikke male slike bilder. Det gikk hardt inn på meg. Iver Jåks! Hvem kunne si imot ham? Dagen etter, helt umiddelbart, begynte jeg å male abstrakt.»
- 15 Eli Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge* (Oslo: Bonytt, 2003), spesielt kapittel 2, 101–122. Se også Grini, *Samisk kunst og norsk kunsthistorie*, 11, 151–152.
- 16 Persen sitert i Ellen Pollestad, «Maleren Synnøve Persen med separatutstilling», *Nordlys*, 28. mai 1983.
- 17 Persen sitert i Jens-Harald Eilertsen, «Uten myter og romantikk», *Klassekampen* 11. juni 1983.
- 18 Berit Marit Hætta, «Synnøve Persens [sic]. Med sin første separatutstilling», *Nord-norsk magasin*, nr. 5 (1983).
- 19 Sylvia Plath, *Glassklokken*, overs. Mona Lange (Oslo: Gyldendal, 1974).
- 20 Synnøve Persen i epost til forfatteren, 6. juni 2020.
- 21 Synnøve Persen i epost til forfatteren, 1. august 2021.
- 22 Synnøve Persen i epost til forfatteren, 6. juni 2020.

- 23 Synnøve Persen i epost til forfatteren, 1. august 2021.
- 24 Synnøve Persen viser selv til Leem i denne sammenhengen. Knud Leem, *Beskrivelse over Finnmarkens Lapper* (København: 1767), kap. 21.
- 25 Bois, «Painting: The Task of Mourning», 242.
- 26 John Anton Risan, *Maleri*, 1970. PVA på lerret, 101x135 cm. Nasjonalmuseet, MS-01811-1988.
- 27 Lars Tiller: *Blå utsikt*, 1966. Olje og PVA på lerret, 100,5x151 cm. Nasjonalmuseet, MS-02832-1988.
- 28 Synnøve Persen sitert i Ellen Pollestad, «Livets syklus på utstilling», *Nordlys*, 12. mars 1993.
- 29 Et par tidlige eksempler er hennes bidrag til utsmykningen av Láhpoluoppal skuvla, Guovdageaidnu (1978), strektegninger innrisset i Leca-blokker; og *Uten tittel*, 1981, et oljemaleri i stort format utført til Sámi joatkkaskuvla Kárášjogas (Samisk videregående skole, Karasjok).
- 30 Synnøve Persen, «Fra en samisk kunstner», *Ottar*, nr. 5 (1991): 34.
- 31 En oppfølging av temaet naturen som hellig, men nå stedsbestemt, finner vi i Persens nye video-prosjekter som viser labyrinter på Nordkinn og i Varanger utført sammen med fotografen Kjell Ove Storvik, vist i utstillingen Bassibáikkit (Hellige steder), 2020–21 i Sámi Dáiddaguovddáš, Kárášjohka.
- 32 Synnøve Persen sitert i Sara Hegna Hammer, «Fremhever fortiet fortelling», *Klassekampen*, 30. november 2020.
- 33 Håkan Rydving, «Tradisjonell nordsamisk religion omkring år 1700», i *Mytisk landskap: Ved dansende skog og susende fjell*, red. Arvid Sveen (Stamsund: Orkana, 2003), 9–15.
- 34 Gunvor Guttorm, «Árbediehtu (Sami traditional knowledge) – as a concept and a practice», *Dieđut*, nr. 1 (2011): 68.
- 35 Thomas A. DuBois, «‘The Same Natue as the Reindeer’: Johan Turi’s Portrayal of Sámi Knowledge», *Scandinavian Studies* 83, nr. 4 (2011): 540; samt Svein Aamold, «Unstable Categories of Art and People» og «Representing the Hidden and the Perceptivle: Johan Turi’s Images of Sápmi», i *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, red. Svein Aamold, Elin Haugdal og Ulla Angkjær Jørgensen (Aarhus: Aarhus University Press, 2017), 16, 20, 189.
- 36 Brian Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts* (Cambridge: The MIT Press, 2011), 41, med henvisning til Susanne Langer, *Feeling and Form* (New York: Scribner’s, 1953).
- 37 Massumi, *Semblance and Event*, 43.
- 38 Graham Harman, *Art and Objects* (Medford, MA: Polity Press, 2020), 24, 32. Graham ser unntak fra dette i deler av samtidskunsten, for eksempel aksjonisme.