

KUNSTHÅNDVERK

ÅRGANG 44 / Nr. 169 / UTGAVE 3, 2024





INNHold

3 Leder

Hilde Sørstrøm innleder årets siste utgave av tidsskriftet, som denne gang fokuserer spesielt på Joar Nangos nomadiske arkitekturbibliotek *Girjegumpi*.

4 Aktuelt

Kunsthåndverk gratulerer prisvinnerne fra Årsutstillingen 2024, Høstutstillingsprisen og vinnerne av Scheiblers design- og kunsthåndverkspris.

10 Girjegumpi: Like fint som rosa crocs

Kunstkritiker Carina Elisabeth Beddari innleder fokusdelen med anmeldelse av *Girjegumpi* – versjon 2024 i Bodø. Ifølge Beddari fremstår Girjegumpi etter alle disse årene fortsatt som et oppsiktsvekkende og fullt ut levende prosjekt.

18 Girjegumpi: Å pakke diamanter i gråpapir

I samtale med Hanne Hammer Stien, professor i kunsthistorie, forteller arkitekt og kunstner Joar Nango om arbeidet med *Girjegumpi* og hvordan dette prosjektet for ham er både stedssensitivt, relasjonsbyggende, risikofylt og ekspanderende.

28 Girjegumpi: Notes on Girjegumpi: Library as method

I et essay om sin opplevelse av *Girjegumpi* ser Sofia Singler, arkitekt og forsker ved University of Cambridge, det nomadiske arkitekturbiblioteket i lys av såkalte «commonplace books» – en praksis hvis popularitet nådde toppen blant opplysningstidens forfattere i Europa.

34 Girjegumpi: Crafting and Architecture of Joy

Hva gjør *Girjegumpi* så radikalt? Det er et av spørsmålene Rafico Ruiz, assisterende forskningsdirektør ved Canadian Center for Architecture (CCA), diskuterer med den samiske arkitekten og doktorgradsforskeren Jenni Hakovirta, som selv er en av bidragsyterne i *Girjegumpi*.

38 Girjegumpi: Konseptuell duodje: En samtale med Katarina Spik Skum

Mathias Danbolt, professor i kunsthistorie, samtaler med duojar og kunstner Katarina Spik Skum, som er en av Joar Nangos mest sentrale samarbeidspartnere i *Girjegumpi*. I samtalen får vi innblikk i Skums tradisjonsutvidende praksis og veien til et helt særegent kunstnerisk formspråk.

48 Girjegumpi: Institusjon eller kunstprosjekt?

Hilde Sørstrøm, redaktør for Kunsthåndverk, avslutter denne utgavens fokus på *Girjegumpi* med en samtale med kunsthistoriker og doktorgradsstipendiat Katrine Rugeldal, som gjennom flere år har vært en av bidragsyterne i *Girjegumpi*. I dag har hun også gjort prosjektet til forskningsmateriale i sitt doktorgradsprosjekt ved UiT Norges arktiske universitet. Hvordan er det å analysere *Girjegumpi* fra «innsiden»?

56 Økser og anekdoter

Journalist Ingrid Fadnes intervjuer kunstner Gabriel Johann Kvendseth, som forteller om egen kunstpraksis og utstillingen sin *HUL / HELLIG* ved Kristiansund Kunsthall, der Kvendseth ankom åpningen padlende i utstillingens hovedverk.

66 Folk og pengers trekk over verden

Kunstkritiker Carina Elisabeth Beddari anmelder Alia Farids *Bneid Al Gar*, som kan oppleves på Henie Onstad Kunstsenter frem til 5. januar 2025. Beddari mener at Farid tilbyr perspektiver på verden som utvider vår forståelse, særlig av områder som ofte reduseres til paradisfortellinger.

72 It's corn!

Kunstkritiker Tuva Mossin har vært innom Kraft i Bergen og anmeldt *Brann* av Irene Nordli og Jenny Mäki. Utstillingen er den syvende i serien *Invitert*, der en kunstner bosatt i Norge får velge en kunstner med base i utlandet å samarbeide med. Mossin fant flere overraskende elementer i utstillingen.

78 Brokete feltrapport

Kunstkritiker Eline Bjerkan anmelder Norske Kunsthåndverkeres *Årsutstillingen 2024*, som i år var å oppleve på K-U-K i Trondheim. Bjerkan mener utstillingen fremstår noe intetsigende, til tross for flere gode verk.

84 Minneord

Minneord for Ingunn Milly Hansen (f. 1952-d. 2024) skrevet av Grethe Winther-Svendsen, for NK Nord-Norge.

KUNSTHÅNDVERK GRATULERER!



Prisvinnerne i Årsutstillingen 2024: Konrad Mehus mottok Kunsthåndverkprisen fra BKH, Tore Magne Gundersen fikk Finn Erik Alsos' minnepris, og NKs debutantpris gikk til Marie Skeie. Foto: Lili Zaneta / NKIM

Hvert år deles det ut en rekke priser til fremragende kunstnere rundt om i landet. Her trekker vi frem noen av kunstnerne som i år har blitt hedret med ulike priser.

Årsutstillingen 2024

I forbindelse med Årsutstillingen deles det hvert år ut tre priser. I år mottok følgende kunstnere pris:

- Konrad Mehus mottok Kunsthåndverksprisen fra Bildende Kunstneres Hjelpesfond (BKH).
- Tore Magne Gundersen mottok Finn Erik Alsos' minnepris.
- Marie Skeie mottok NKs debutantpris.

Juryen for Kunsthåndverksprisen fra BKH besto av Sigurd Bronger (representant fra Årsutstillingsjuryen), Toril Redalen (kunstnerrepresentant) og Sofia Maia Ciel (representant fra Norsk kritikerlag).

Vinnerne av Finn Erik Alsos' minnepris og NKs

debutantpris kåres av Årsutstillingsjuryen, som i år har bestått av Sigurd Bronger (juryleder), Marit Landsend, Elin Igland og Steffen W. Holden (representant for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum).

Under gjengis deler av juryens begrunnelse som kan leses i sin helhet på NKs nettsider.

Konrad Mehus, *Ukjent soldat* (2024). Prisen er på 200 000 kroner. Vinneren mottar også tilbud fra RAM galleri i Oslo om utstillingsplass.

Om vinnerverket skriver juryen følgende: «Årets Kunsthåndverkpris går til et verk som utmerker seg gjennom måten materialet og formen formidler det historiske på. Verket er laget av funnede materialer og hentyder til kirkekunsttradisjonen, mens motivet refererer til politiske hendelser fra fortiden.»

Videre legger juryen vekt på et sterkt og gripende uttrykk og skriver at «...verket gjennomsyret av en naivitet som gir assosias-

sjoner til leketøy. Kunstneren har funnet den hårfine balansen mellom det lekende og livets alvorlige sider.»

Tore Magne Gundersen, *Strandhunden* (2022). Prisen er på 150 000 kroner

I sin omtale av vinneren av årets minnepris legger juryen vekt på at kunstneren har holdt det gående siden 80-tallet med leireskulpturer, maleri, grafikk og tegninger. Videre skriver juryen:

«Kunstnerskapet vitner om et enormt skapende uttrykksbehov og ekstrem produktivitet. Om å være uredde og la ting som vil ut flomme over. Om en dedikasjon som fant sin rette plass med en retning i kunstnerskapet som har fått lov til å eksplodere. Her er et kunstnerskap som man kjenner igjen, men som fornyer seg hele tiden.»

Marie Skeie, *If we go back there are no colours* (2024). Vinneren premieres med 50 000 kroner.

Om årets debutantverk skriver juryen blant annet at det er «et gripende eksempel på styrken i å la materialene komme til orde. Her er verk og innhold en og samme sak»

Plantene verket er farget med kommer fra Gaza og juryen mener derfor at verkets samtidssrelevans er ufravikelig. Videre skriver de: «Det er subtilt og poetisk i uttrykket, men også konfronterende konkret. Her belyses en politisk problemstilling gjennom materialene selv, på en måte som er både sterk og varsom og som treffer en eksistensiell og mellommenneskelig nerve.»



Konrad Mehus, *Ukjent soldat* (2024). Foto: Freia Beer / MIST



Marie Skeie, *If we go back there are no colours* (2024). Foto: Freia Beer / MIST



Tore Magne Gundersen, *Strandhunden* (2022). Foto: Freia Beer / MIST

Høstutstillingsprisen 2024

Årets vinner av Høstutstillingsprisen er **Oscar Eriksson Furunes**, som fikk prisen for verket *night watch* (2023). Prisen er på 200 000 kroner.

Prisen deles ut av Bildende Kunstneres Hjelpefond (BKH) og går til den kunstneren som deltar med det verket som juryen finner mest betydningsfullt under årets utgave av *Høstutstillingen*. Årets jury bestod av Renate Rivedal, Nils Eger og Lasse Årikstad.

På nettsiden til BKH kan vi lese at installasjonen består av flere titalls antikke duftlamper utformet som ugler og montert på små hyller. Lampene tennes enkeltvis, og kulminerer til

slutt i et morsesignal. Installasjonen henviser til lamper som ble benyttet i barer for homo-file i Nederland fra 1920- til 1960-tallet for å varsle gjestene når politi, heteroseksuelle eller ukjente var på vei inn.

Juryen la blant annet vekt på måten Furunes med dette verket løfter frem en ukjent historie, samt at selv om varselsignalet det henvises til er historisk, så er dessverre problemstillingen stadig aktuell.

Oscar Eriksson Furunes, *night watch* (2023) Installasjon av duftlamper, MDF og DMX-lyssystem. Foto: Vegard Kleven / NBK



Oscar Eriksson Furunes vant Høstutstillingsprisen 2024. Foto: .Ola Vatn / Norske Billedkunstnere



Elin Hedberg ble tildelt Scheiblers Kunsthåndverkpris 2024. Foto: Nasjonalmuseet / Ina WesenbergS

Scheiblers priser i design, mote og kunsthåndverk 2024

Hvert år deler Stiftelsen Scheibler og Nasjonalmuseet ut Scheiblers priser i design, mote og kunsthåndverk. Nasjonalmuseet har det faglige ansvaret for tildelingen gjennom en jury som består av seniorkurator og juryleder Denise Hagstrømer (design), senior-kurator Knut Astrup Bull (kunsthåndverk) og kurator Hanne Eide (mote).

Scheiblers kunsthåndverkpris ble i år tildelt **Elin Hedberg**. Prisen er på 250 000 kroner.

Juryens skriver følgende om prisvinneren:

«Elin Hedberg arbeider med sentrale temaer innen kunsthåndverk. Hva er et materiales fysiske og visuelle egenskaper, og hvordan påvirker dette vår forventning til gjenstanden? Hvilken erkjennelse ligger i tilvirkningen, og hva kan tingene fortelle oss fra sitt eget liv? Tre og metall er hennes foretrukne materialer. Hun utforsker objekter gjennom form, overflatebehandling og humor. Hedbergs objekter strekker seg mot oss. De oppfordrer oss til å utforske vår kroppslige og mentale omgang med brukstingene. Vår samtale med dem avdekker at vi er uadskillelige venner. Hedbergs

praksis åpner på en unik måte opp tingenes verden for oss.»

Scheiblers designpris ble i år tildelt **Studio Sløyd**. Prisen er på 250 000 kroner.

Om vinneren skriver juryen følgende:

«Studio Sløyd, som består av industri-designerne Herman Ødegaard og Mikkel Jøraandstad, er en design-duo som har markert seg på den norske designscenen.

Det innovative studioets arbeid er forankret i en nordisk formtradisjon og miljøbevissthet. Samtidig utfordrer de etablerte oppfatninger om norsk designkultur og utforsker materialers egenskaper og taktilitet. De eksperimenterer med gjenstandenes konstruksjon, struktur, og farge – ned i minste detalj. Studio Sløyds utforskende og sofistikerte bruk av tre, metall og tekstil i produktene har resultert i samarbeid med ledende norske produsenter. Duoen har fått oppmerksomhet på utstillinger i inn- og utland, samt mottatt utmerkelse for sin særegne formgivning.»



FOKUS: GIRJEGUMPI

Girjegumpi i den nordiske paviljongen i Giardini under
Veneziabiennalen 2023. Foto: Hilde Sørstrøm



Utstilling: *Girjegumpi – Versjon 2024*
Sted: Bådåddjo/Buvvda Musea 2024 (Bymuseet i Bodø, del av Nordlandsmuseet)
Tidsrom: 10. mai–22. september 2024
Kunstner: Joar Nango med samarbeidspartnere
Prosjektleder: Kristoffer Dolmen

LIKE FINT SOM ROSA CROCS

*Seks år etter oppstarten fremstår Girjegumpi
fremdeles som et oppsiktsvekkende og fullt
ut levende prosjekt.*

Tekst av Carina Elisabeth Beddari

En søtlig lukt av treverk og reinskinn, stabler med for meg ukjente bøker som alle liksom vinker mot nord – jeg husker den indre jubelen som fylte meg første gang jeg kom inn i Joar Nangos festspillutstilling i Bergen i 2020. Kunne det være sant at denne drømmeversjonen av en nordnorsk, samisk verden fantes? Da jeg tilfeldigvis så *Girjegumpi* igjen i 2021, sto den lagret i et rom på Sámi Dáiddaguovddáš (SDG) i Karasjok; det var bøker i hyller og en benk med selskinn. Sto det kanskje også en bronsering lent mot veggen et sted? Jeg husker i alle fall et par rosa crocs tilforlatelig spredt og forlatt på gulvet, som om eieren akkurat hadde subbet rundt i rommet, flyttet på noe, åpnet en bok.

Overalt og i alle versjoner er *Girjegumpi* som disse knallrosa skoene: overraskende og iøynefallende, nesten skrikende, men samtidig jordnær i sin form, både hipp og hverdagslig. Jeg må med det samme innrømme at jeg føler på en slags forelskelse hver gang jeg befinner meg i *Girjegumpi*. Den retter seg ikke utelukkende mot kunstneren (selv om han både har snille øyne og kule

øredobber), men mot fellesskapsdannelsen som er dette prosjektets kjerne.

Denne våren og sommeren er *Girjegumpi* igjen på plass på den norske siden av Sápmi, offisielt for første gang siden oppstarten under Festspillene i Nord-Norge i Harstad i 2018. Nå vises arkitekturbiblioteket i Bodø, som en del av det samiske temaåret på bymuseet, for anledningen omdøpt til Bådåddjo/Buvvda Musea 2024. Satsingen er utarbeidet i samarbeid med Árran Lulesamisk Senter og presenterer en rekke ulike utstillinger gjennom året. Som del av Bådåddjo/Buvvda Musea 2024 vises *Girjegumpi* både ute og inne. «Amfiet», konstruksjonen utenfor museet, har en bålgrue i midten og er bygd av improviserte materialer, som europaller. Pallene har også tidligere vært en del av scenekonstruksjonen i *Girjegumpi*, men aldri i slike mengder som her; de store stablene vitner om lastegjennomfarten i en kystby som Bodø. Over oss har vi blant annet «biegga», en gammel sjøsamisk båt. Ordet betyr vind, men her tilbyr skroget ly. »

*Girjegumpi i Bådåddjo/
Buvvda Musea 2024
(Bymuseet i Bodø).
Foto: Dan Mariner*

«Overalt og i alle versjoner er Girjegumpi som disse knallrosa skoene: overraskende og iøynefallende, nesten skrikende, men samtidig jordnær i sin form, både hipp og hverdagslig.»

I museets første etasje er biblioteket installert. Oppsettet er gjenkjennelig fra tidligere versjoner, med en stor potpurri av elementer og gjengangere, som en brukt scooterskjerm, reinskinns og en hengekøye å slenge seg i. Mye er lokalt materiale, men hengekøyen, som er laget av MAKAs hammocks, bringer for eksempel inn tradisjonelt colombiansk håndverk, samtidig som mønsteret har en sammenheng med den grønlandske kolonihistorien. Den globale dimensjonen finnes ikke bare i bøkene, men også i rommet, selv om man ofte må ha spesifikk kunnskap for å faktisk oppdage den. Heller ikke samarbeidet som ligger bak biblioteket er umiddelbart synlig, men det er blitt sagt at det ikke finnes en eneste ting her som er laget av én enkelt person alene.

På en av flere skjermer vises episodene i serien *Post-Capitalist Architecture TV* (2020–2023), et videoprojekt skapt over flere år av Nango i samarbeid med filmskaper Ken Are Bongo. Andre steder kan man sette seg ned for å se opptak fra tidligere seminarer og samtaler som har vært arrangert i *Girjegumpi*. Kunnskap finnes i så mange former i *Girjegumpi*: som muntlig overlevering og samtaler, skjult i materialene og selvfølgelig inne i bøkene.

Her er kunnskap ikke (bare) ferdig utviklet viten som kan leveres videre til andre, men den utvekslingen som oppstår i møter, samarbeid og diskusjoner.

Tydelig formidlende er det pågående prosjektet *Kartén. Mapping of Sámi Architecture* (2021–), som kunsthistoriker Katrine Rugeldal og arkitektene Astrid Fadnes og Jenni Hakovirta står bak. Det som ser ut som hundrevis av tråder, er festet til spesifikke steder på et kart over Norge, Sverige, Finland og deler av Russland; den andre enden av trådene er festet til hvert sitt bilde av samiske bygg som de har kartlagt og samlet på en svær bildevegg. I en tilhørende oversiktsperm er hvert enkelt bygg beskrevet og avbildet. Informasjonen fra permen blir fysisk i installasjonen, som på samme tid fremstår både overveldende og nær. Trådene får meg til å tenke på alle de usynlige trådene *Girjegumpi* har skapt de siste årene, mylderet av mennesker, tanker, bøker og steder som sirlig er sammenvevd. Tenker man seg tilbake til Bergen, er det også slående hvor mye selve biblioteket har vokst; etter besøket i Bodø leser jeg at antall bøker nå ligger på over 600.



Allerede i 2021 skrev Gaute Brochmann i en anmeldelse av *Girjegumpi* på Nasjonalmuseet arkitektur i Morgenbladet¹ at Nango har «hatt så stor suksess at han på en måte har fått mer definisjonsmakt enn han egentlig ønsker seg». Jeg tror Brochmann kan ha rett i at Nango «trenger flere, sterke samiske kunstnerskap som kan utfylle og utfordre ham, om han vil holde den åpne dialogen som er kjernen i kunstnerskapet gående».

Men risikoen for selv å bli en slags kjempelavvo får man tro Nango er klar over. Det som taler imot Brochmanns kritikk er nettopp innsatsen Nango legger i å bringe stadig nye folk inn i *Girjegumpi*. På den ene siden vokser biblioteket, som ikke lenger betegnes utelukkende som «samisk». Samtidig har flere og flere stått med bena plantet her og hørt på eller deltatt i samtaler, i kunnskapsfor- edling så vel som -formidling. Som Ragnhild Gressnes skriver i sin masteroppgave i kunsthistorie om Nango², fungerer *Girjegumpi* som et «mulighetsrom» og et «uenighetsrom». Også Frida Brengesjö og Emma Hammaréns interessante masteroppgave i biblioteksvitenskap tar for seg *Girjegumpi*³, med vekt på hvordan verket fungerer som bibliotek og hvordan det utfordrer biblioteksnormer.

Den perfekte anmelder av *Girjegumpi* måtte være en person som har fulgt med på Nango fra starten av, som kunne si noe om hvordan den etter hvert globale be- rømmelsen har formet prosjektet. I et intervju publisert på Kunstkritikk i 2020 konfronteres Nango med «guttas- temningen» i den uavhengige arkitekturplattformen Fellesskapsprosjektet å Fortette Byen (FFB), som han der også beklager⁴. Hvordan forholder det seg egentlig med *Girjegumpi* – er åpenheten som kjennetegner prosjektet reell, eller finnes det et skjult «innenfor» og «utenfor» også her? I den grad jeg har hørt bister mumling om Nango, er det utsagn som «han vil bare samarbeide med de som er kule nok». Men denne typen tyn rammer nok alle kjente kunstnere som en eller annen gang har sagt nei til noe. For meg, som bor et annet sted og ikke har fullstendig innsikt i samtaler i den nordnorske og sa- miske kunstverdenen, virker det som om rundreisen og berømmelsen bare har gjort *Girjegumpi* mer solid etter som flere perspektiver tilføres.

Bodø må uansett være et av de viktigste nedslagene i *Girjegumpis* historie så langt. Plassert her er ikke bibli- oteket bare en velkommen æresgjest utenfra som nys- »

Girjegumpi i Bådåddjøl
Buvvda Musea 2024
(Bymuseet i Bodø).
Foto: Dan Mariner





gjerrige kan oppsøke for å lære om urfolksarkitektur, slik det for eksempel i større grad må ha fungert i Venezia. I Bodø, en av de største byene i Nord-Norge, med et ambivalent og til dels avvisende forhold til sin samiske historie, kommer *Girjegumpi* til sin rett. Diskursprogrammet som følger med utstillingen består denne gang blant annet av en gammeskole der ungdommer mellom 18 og 25 år i sommer fikk være med på å reise en tradisjonell lulesamisk jordgamme. Bare dette nærværet i seg selv er spesielt i byen; det beviser blant annet medieoppslagene om utstillingens konstruksjon i parken utenfor, som typisk nok forsøker å lage en sak ut av kritikken som det utendørs amfiet har fått i sosiale medier⁵. Når en broket gjeng mennesker finner sammen i utstillingen 17. august, til tredje versjon av Samisk arkitekturseminar, føles det derfor spesielt givende å høre Svein Erik Elveback og Arnstein Brekke fortelle om pitesamisk byggeskikk akkurat her. Jeg blir også overrasket over hvor tilgjengelig seminaret føles for en som har lite faglig kunnskap om arkitektur.

Dagen etter seminaret blar jeg igjen i bøkene inne på museet, og finner flere innstukne ark med varme hilsninger fra de som har donert til *Girjegumpi*. Som Brengesjö og Hammarén skriver i sin oppgave, finnes det ingen fullstendig oversikt over hva som kommer til av bøker her, hvem som har donert bøkene og når hver enkelt bok kom inn i samlingen. De to foreslår at biblioteket bør ha et kartotek som også inneholder en oversikt over hvem som har donert hvilke bøker, siden dette er verdifull informasjon for dagens brukere så vel som for ettertiden. I tråd med den kollektive ånden i Nangos prosjekter, blir de også selv involverte i et slikt påbegynt arbeid. Papirlappene jeg ser viser uansett at biblioteket er levende, at det er smittende, det utvides, det skjer nå. Denne innstillingen – ingenting er avsluttet, alt bør holdes i prosess – er en kjernetanke innenfor verdenssynet Nango

forvalter og arbeider med på alle plan og som kan knyttes til urfolksfilosofi. Men det ligger også en helt enkel mellommenneskelig åpenhet her: Det å være i kontakt er å være i bevegelse.

Selv har jeg snakket med Joar Nango bare én gang, inne på atelieret hans under en utstillingsåpning i Tromsø. Men tror du ikke han viste meg en bok da? Når han hører at jeg bor delvis i Mexico, sier han at han vet om noen jeg bør skrive om og plukker fram en katalog fra Collectivo Cherani, en kunstnergruppe som har sitt utspring i landsbyen Cherán i den narkoødelagte meksikanske staten Michoacán. Evnen til å føye folk, bøker og tanker sammen er en egen kunst, som en stakkars kritiker – som i grunnen lever av å stille seg utenfor – bare kan beundre. Det er faktisk like vakkert som det er viktig. ■

Denne teksten er produsert og publisert i samarbeid med nettstedet hakapik.no

Noter

- (1) Brochmann, Gaute (2021) «Bundet av sin egen jekkestropp», i *Morgenbladet*, 05.11.2021. Hentet 18.09.2024 via: <https://www.morgenbladet.no/kultur/kunst/2021/11/05/bundet-av-sin-egen-jekkestropp/>
- (2) Gressnes, Ragnhild (2022) «Mulighetsrom i Joar Nangos praksiser», masteroppgave, hentet 18.09.2024 via <https://munin.uit.no/handle/10037/25755>
- (3) Brengesjö, Frida og Hammarén, Emma (2024) «Ett nomadisk bibliotek: aktør-nätverksteoretisk fallstudie av *Girjegumpi*, the Sámi Architecture Library», masteroppgave, Hentet 18.09.2024, via <https://uu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1892683&id=7695>
- (4) Breivik, Andreas (2020) «Hva gjør vi nå?», *Kunstkritikk.no*, hentet 18.09.2024 via <https://kunstkritikk.no/hva-gjor-vi-na/>
- (5) Knutsen, Vetle Mathiesen (2024) «Kunstverk skaper reaksjoner – sammenlignes med sankthansbål», *NRK*, hentet 18.09.2024 via <https://www.nrk.no/sapmi/kunstverk-skaper-reaksjoner---sammenlignes-med-sankthansbal-1.16928199>

Forrige oppslag:
Girjegumpi i Bådåddjo/
Buvvda Musea 2024
(Bymuseet i Bodø).
Foto: Dan Mariner

Venstre side:
*Kårten – Mapping of Sámi
Architecture* i *Girjegumpi* på
Bådåddjo / Buvvda Musea
2024. Foto: Dan Mariner

Å PAKKE DIAMANTER I GRÅPAPIR

For arkitekt og kunstner Joar Nango handler mye av suksessen til Girjegumpi om at prosjektet er stedssensitivt, relasjonsbyggende og, som resultat av det, risikofyllt og ekspanderende. Samtidig betegner et materielt overskudd prosjektet, som forenklet kan beskrives som et samisk arkitekturbibliotek.

Tekst av Hanne Hammer Stien



Joar Nango.
Foto: Knut Åserud (2022)
/ ArkDes

– Jeg liker følelsen av å knytte forbindelser til folk jeg ikke kjenner fra før og som jeg ikke vet hva vil bidra med til samtalen om samisk arkitektur, sier Joar Nango.

Jeg møter ham i atelieret hans på Kysten – Troms fylkeskultursenter i Romsa/Tromsø. Det er ikke lenge siden han flyttet inn i atelieret, men det store rommet med fem meter til taket er allerede fylt opp av materialer og gjenstander. Selv om det umiddelbart kan se nokså kaotisk ut, er det en tydelig orden i skinn, trevirke, transportstroppe og verktøy. Rett innenfor døra møter jeg en av Nangos faste samarbeidspartnere, kunstner og tradisjonshåndverker Tobias Aputsiaq Prytz. Han holder på med å bygge en overdimensjonert radnostuolo/grenev som når helt opp til taket.¹ Prytz har vært med på store deler av *Girjegumpis* reise de siste årene, fra Nasjonalmuseet i Oslo til Arkitekturbienalen i Venezia, og nå sist til Bådåddjo/Buvda Musea 2024 i forbindelse med at Bådåddjo/Bodø er europeisk kulturhovedstad. Da Nango ble tildelt Kurt Schwitters pris 2024 tidligere i høst, åpnet han en solo-utstilling på Sprengel Museum i Hannover der elementer fra *Girjegumpi* inngikk. Videre går *Girejgumpis* reise til Tāmaki-makau-rau/Auckland i Aotearoa/New Zealand, og de neste årene står forhåpentligvis grønlandske Nuuk², australske Melbourne og finske Oulu for tur.

Sprengte rammer

For Nango er reiseruta et godt utgangspunkt for å snakke om *Girjegumpi*, fordi det er i møtet med de ulike stedene, institusjonene og menneskene at prosjektet blir til. Han beskriver det som å «lande på stedet og å la den nye geografien føre samtalen». Det var under Festspillene i Nord-Norge i Hårstak/Harstad i 2018 at reisen startet. På det tidspunktet var teaterviter og kunst- og kulturarbeider Maria Utsi direktør for festspillene. Hun er en av de som det siste tiåret har arbeidet strategisk for å skape plass for samiske kunst- og kulturarbeidere innenfor det norske kunst- og kulturfeltet, blant annet i jobben som festspilldirektør (2015–2019) og som nestleder av

Kulturrådet (2020–2023). For Nango er Utsis arbeid eksemplarisk.

– Vi samer må ha en bevissthet for hvordan vi kan bygge hverandre opp. Jeg vil helst slippe å sitte i Kulturrådet, men gjennom mine kunst- og arkitekturprosjekter skaper jeg bevisst et rom der uventede stemmer kan slippe til. I arbeidet med *Girjegumpi* har jeg av og til hoppet bukk over en del navn som det nok var forventet at jeg skulle invitert inn. Jeg har eksempelvis vært opptatt av å lage fellesskap blant samiske arkitekter, det vil si de som ser seg selv som samer og som har arkitektutdannelse, forklarer Nango nærmere.

I Hårstak/Harstad fant *Girjegumpi* sted i en rivningsklar lagerhall i havna der Nango og samarbeidspartnere hans hadde skapt en romlig struktur bestående av europaller. Bak en scene med tilhørende amfi (der det blant annet ble arrangert et heldags symposium om samisk arkitektur) befant det seg et produksjonsrom hvor duojar Katarina Spik Skum i hele arbeidsperioden satt og sydde dipmaduodji/tekstiler til *Girjegumpis* interiør. Nango trekker spesielt frem en slags kollagemetode som oppsto under arbeidet, der Skum tok i bruk alle mulige materialer han hadde med seg fra tidligere prosjekter eller som han fant på stedet, enten det var stoff- og skinnrester eller andre materialer.

– Det hele var spontant, men mulig fordi hun er så sykt rask og effektiv, spesielt når det gjelder det som gjøres for hånd med suotna/senetråd (laget av sener fra rein) og nål, som jo er den gamle samiske way, konstaterer han.³

Parallelt med at Skum blant annet tryllet frem en sovepose og et trekk til et spesiallaget campingbord i sisti (håndgarvet reinskinn), vokste gumpien som har gitt navn til prosjektet frem utendørs.⁴ En *gumpi* er en transportabel struktur på meier som gir husly når man for eksempel er ute og gjeter rein eller fisker på isen. »

«Det er noe med den tilhørigheten,
autentisiteten og autonomien som duodji
skaper som gir meg inspirasjon og retning.»

Girjegumpi var den nordiske paviljongens bidrag på den 18. internasjonale arkitekturutstillingen på Venezia biennalen i 2023. Bordet til venstre laget i samarbeid mellom Joar Nango og duojár og kunstner Katarina Spik Skum som sydde duk av sisti til steinen. Foto: Hilde Sørstrøm

Girje betyr bok på nordsamisk. Satt sammen sikter ordet til arkitekturbibliotekets bevegelighet. Opprinnelig utgjorde samlingen et personlig arkiv fra Nangos den gang 15 år lange undersøkelse av samisk arkitektur. Mye av materialet var kopier fra bøker eller skrevet ut fra internett. I dag består samlingen av over 600 publikasjoner fordelt på 23 kategorier som ifølge Nango selv sier noe om retningen prosjektet har, rent ideologisk.

– Samlingen er ganske eklektisk. Den har en del titler som er spesifikke og smale, for eksempel tematisk knyttet til samisk kultur eller skrevet på samiske språk. Andre titler er internasjonale og mer samtidsorienterte fordi jeg er opptatt av arkitektur i møte med store samtids-spørsmål som dekolonialisering og klima- og naturkrise, utdyper han.

Den innredede gumpien har to nedfellbare vegger som kan bli til et scenegulv. Samtidig fungerer den som en oppbevaringsenhet for boksamlingen den huser og alt annet som følger med. Selv om Nangos gumpi er i største laget, går det fortsatt fint å dra den etter en snøscooter så lenge alt som hører prosjektet til ikke er lagret i gumpien.

– Jeg elsker at gumpien er hjertet i prosjektet, selv om interiøret fullstendig sprenger rammene. Meningen er jo nettopp at *Girjegumpi* hele tiden skal endre karakter – at man kan slite og dra i den. Det reflekterer også foranderligheten i samisk arkitektur, konkluderer Nango.

Taket, deler av veggene og vinduene i gumpien er overmalt av kunstneren Andres Sunna. Ifølge Nango gjør denne maleriske behandlingen, og all kunsten som tilhører prosjektet, *Girjegumpi* særlig verdifull.

– Det er som å pakke diamanter inn i gråpapir, fortsetter han og viser til *vernacular architecture* (lokal arkitektur). Begrepet blir brukt til å beskrive bygde strukturer som ikke forholder seg til en akademisk tradisjon, og som tar i bruk tradisjonelle teknikker og materialer fra stedet der de er bygget. Parallelt trekker han frem den skulpturelle siden ved *Girjegumpi*.

– Det er en motivasjon for prosjektet å ha en eksperimentell tilnærming hvor forseggjort håndverk og funnet materiale plasseres inn i rommet, ikke som kunst eller ferdige objekter, men mer som underordnede deler i en estetisk enhet som betjener den overordnede funksjonen og den helhetlige estetikken.

Autonomi

Det var rundt 2005, mens Nango bodde i Berlin og studerte på skulpturlinjen ved kunsthøyskolen Berlin-Weissensee, at han startet arbeidet med å løfte problemstillinger knyttet til samisk arkitektur i arkitekturfeltet, eller snarere fraværet av denne tematikken. Nango er opptatt av at arkitektur er tett sammenvevd med politikk, men han mener at bevisstheten om den tette relasjonen er liten.

»





– Arkitekter er så jævlige apolitiske av seg. Det er lite selvrefleksjon å spore. De som jobber med de politiske aspektene ved arkitektur, er veldig abstrakte fordi de tilnærmer seg arkitektur på en mer teoretisk måte. Jeg savner arkitektonisk design med idealisme i grunnmuren, sier Nango, som til tross for at han er opptatt av det romlige og skulpturelle mener prosjektene hans gjerne skli ut og blir mer observerende og fotografiske.

– Jeg elsket Christiania og Svartlamoen som tenåring. Allerede før jeg begynte å studere arkitektur, mens jeg gikk på forberedende kunsthøgskoler (1999–2002), fotograferte jeg *built environments* (bygde miljøer). Etter hvert startet jeg å dokumentere nomadiske strukturer og utenfor-arkitektur uten at jeg kategoriserte det som samisk eller knyttet det til etnisitet. Da jeg ble bevisst de kulturelle aspekter ved de bygde miljøene, fikk jeg et mer antropologisk blikk. Jeg fotograferte for eksempel hundehus i Kalaallit Nunaat/Grønland eller *roadside gardens* (hager langs veier) i Newfoundland. Som student fotograferte jeg gateboder i Colombia og selvbygde hytteløsninger i Kenya uten at jeg gjorde så mye ut av disse dokumentasjonene fordi jeg var bevisst på å ikke bli favelaarkitekturpornograf eller lage slumfetisjistiske prosjekter.

I tillegg til arkitektur ligger duodji Nangos hjerte nært.

– I min 20 år lange undersøkelse av samisk arkitektur, har duodji hele tiden vært et ledebilde. Duodji er uoversettelig. Begrepet er blitt til gjennom det samiske, og man må derfor kjenne samisk kultur og historie for å forstå det, forklarer Nango. Han mener at uoverseteligheten skaper et autonomt rom som gjør at det er mulig for samer å definere ting selv.

– Det er noe med den tilhørigheten, autenticiteten og autonomien som duodji skaper som gir meg inspirasjon og retning. Noen av de samiske kunstnerne jeg ser opp til, sånn som Aage Gaup (1943–2021) og Iver Jåks (1932–2007), var for eksempel eksperter på skalering. Jåks' monumentale utendørsskulptur i furu som fremstiller hammeren til en goavddis/samisk tromme, *Runebom-*

me-hammeren (1983), plassert utenfor den videregående skolen i Kárášjohka/Karasjok, er slik jeg ser det både en gårbbis/nordlandsbåt og en bealljegoahti-konstruksjon/en form for gammekonstruksjon. Ved å oppskalere duodji viser Jåks på denne måten både til samiske byggetradisjoner og til materialenes egenskaper og muligheter. Vi kan snakke om samisk arkitektur, men vi trenger også et rom for å kunne definere ting selv, og det gir duodji oss, fastslår Nango.

Han fremhever også at han gjennom å jobbe tett med duojärer og håndverkere er i en pågående læringsprosess. Det betyr likevel ikke at Nango mener at han må kunne alle ting selv.

– Samarbeidet med Katarina Spik Skum har vært sinnsykt lærerikt. Vi har sammen arbeidet med å løse ting gjennom tekstil. I forbindelse med Veneziabiennalen sydde vi en invertert duk av sisti som fungerte som et trekk til en stein jeg hadde funnet nedgravd bak paviljongen. Det viste seg at steinen opprinnelig var en del av de svarte granittblokkene som arkitekt Sverre Fehn hadde designet til gulvet i paviljongen (det lyse marmorgulvet kom senere). Vi vasket og fraktet steinen inn i bygget og fikk laget trekket som en kjærlighetsfull gest til historien. Trekket hadde et stort, rundt hull i midten og rammet inn den mørke steinen som ble et kosmologisk midtpunkt i rommet. I situasjonen var materialene, håndverkskunnskapen og designet til stede i en intim skala. Prinsipielt er det sånn en arkitekt bør jobbe, i tett dialog med de som utfører arbeidet. Jeg er så heldig at jeg jobber med folk som har et høyt kunnskapsnivå, sånn som Katarina og båtbygger Arne-Terje Sæther. De kan ta de kontekstbaserte utfordringene som til enhver tid oppstår, tilfører Nango ettertenksomt.

Kunnskapsbank

Selv om Nango egentlig er litt overrasket over hvor raskt reisen fra Hårstták/Harstad til arkitektubiennalen i Venezia gikk, mener han det skyldes at verden vil ha *Girjegumpi*.

»

Taket, deler av veggene og vinduene i gumpien er overmalt av kunstneren Andres Sunna. Her ser vi taket utstilt på Bergen Kunsthall i 2020 da Joar Nango var Festsjillkunstner. Foto: Thor Brødreskift / Bergen Kunsthall

– På samme måte som på 1970-tallet, tror jeg folk i dag er opptatt av læring og ønsker å styrke hverandres perspektiver. Jeg vil jo at *Girjegumpi* skal være en kunnskapsbank som folk kan bruke til hva de vil.

Som et eksempel på at noe *Girjegumpi* har satt i gang tas opp av andre, trekker Nango frem boken som Nasjonalmuseet tok initiativ til, *Huksendáidda - Arkitektuvra Sámis/Arkitektur i Sápmi/Architecture in Sápmi* (2022), redigert av museets kurator, Bente Aass Solbakken. Solbakken var også pådriver for et seminar som ble avholdt da *Girjegumpi* besøkte Bådáddjo/Bodø tidligere i år. Nå jobber hun videre med nasjonalmuseene for arkitektur i Finland og Sverige om en samnordisk produksjon som diskuterer samisk arkitektur i en nordisk kontekst. For Nango er det i denne sammenhengen viktig å påpeke at den læringen som foregår i institusjonene han samarbeider med, er avhengig av enkeltpersoner.

– Institusjoner er mennesker. Snakker man om dekolonialisering, så forventes det at man tar ansvar. Det skjer likevel ikke alltid, konkluderer han ettertenksomt, og trekker frem utfordringene som kommer med at *Girjegumpi* nærmest har blitt en uåndterlig størrelse – en fulltidsjobb.

– Jeg trenger å etablere noen rammer som muliggjør drift og produksjon av prosjektet. For eksempel undersøker jeg muligheten for å ansette en produsent på permanent basis, sier han.

Andre løsninger er det også mulig å finne.

– Mye av *Girjegumpi* ligger jo egentlig i dialogen og nettverksbyggingen. Så lenge diskusjonen er ekte og bidrar til autonomi for samisk arkitektur, kan prosjektet leve videre i andre former, mener han. TV-serieformatet som han utarbeidet sammen Ken Are Bongo i *Post-Capitalist Architecture-TV* er et eksempel på det.

– Å splitte *Girjegumpi* opp i mindre og mer mobile enheter er noe jeg for tiden undersøker. Når jeg skal til

Aotearoa/New Zealand i november, tar jeg med meg utvalgte tekstile elementer og ting som finnes digitalt. Jeg kommer til å bygge en helt enkel struktur med lokale naturmaterialer, og så blir det en samling med søkelys på maoriarkitektur innenfor denne strukturen, forklarer Nango.

På mitt avsluttende spørsmål om han mener hans 20-årige arbeid med samisk arkitektur har bidratt til større bevissthet om tematikken i arkitekturfeltet, må han tenke seg litt om. Etter en kort tenkepause trekker Nango frem samarbeidet han har hatt med Snøhetta og Gisle Løkken i arkitektkontoret 70°N arkitektur om bygget som huser det samiske nasjonalteateret Beaivváš og Sámi joatkkaskuvla ja boazodoalloskuvla/Samisk videregående skole og reindriftsskole i Guovdageaidnu/Kautokeino, som ble åpnet med brask og bram tidligere i høst.

– Det er klart at bevisstheten om samisk arkitektur og samisk forankring har vokst de siste årene. Gisle, som er basert i Romsa/Tromsø, har vært til stede i mange av diskusjonene som har funnet sted. Han var også en pådriver for å sikre samisk forankring når dette svært viktige bygget skulle realiseres. Hadde bygget blitt realisert for 20 år siden, er jeg ikke sikker på at en samisk arkitekt hadde vært med i teamet, avslutter Nango overbevisende. ■

Noter

- (1) Veven, som også kjennes under navnet oppstadvev, er en bestilling fra en annen Romsa-/Tromsø-kunstner, Marita Isobel Solberg.
- (2) Når Girjegumpi planlegger å reise til Nuuk i 2025 er det som en del av forskningsprosjektet Urbant Transformation in a Warming Arctic (UrbTrans), ledet av Tone Huse ved UiT Norges arktiske universitet. Som forsker og kurator i UrbTrans er jeg involvert arbeidet med å realisere Girjegumpis reise til Nuuk.
- (3) I dag fremstilles suotna også syntetisk.
- (4) Skum sydde i tillegg puter, gardiner og et sengetrekk til en spesiallaget seng sammensatt av en gammel lenestol og et snøscooterbelte.



Joar Nango sammen med noen av sine samarbeidspartnere da *Girjegumpi* var utstilt i den nordiske paviljongen under Veneziabiennalen 2023. Avbildet er: Tobias Aputsiaq Prytz, Katrine Rugeldal, Luba Kuzovnikova, Carlos Minguez Carrasco, Arne-Terje Sæther, Mariann Mathisen, Jenni Hakovirta, Astrid Fadnes, Anders Sunna, Anders Rimpi, Eystein Talleraas, Robert Julian Badenhope Hvistendahl, Katarina Spik Skum, James Taylor-Foster, Tom Sottinen, Pirita Näkkäljärvi, Ken Are Bongo, Joar Nango, Wimme Sarri, Aslak Holmberg. Foto: Laurian Ghinițoiu (2023) CC BY-SA 4.0.

NOTES ON *GIRJEGUMPI*: LIBRARY AS METHOD

How does a library on skis compare to a commonplace book? Reflecting on how the joys of collecting and curating fuel both Girjegumpi and longstanding traditions of commonplace books—yet recognising their inherent, and valuable, differences as forms of artistic and intellectual practice—Dr Sofia Singler, Assistant Professor of Architecture at the University of Cambridge, gives us something to chew on.

Written by Sofia Singler

Efforts to define or translate into other languages the English adjective “commonplace” centre around notions of averageness, typicalness, and ordinariness. Something is commonplace when it is expected, familiar, and frequent—or, less flatteringly, uninteresting, impersonal, and hackneyed.

Yet “commonplace”, in English, is also a noun and verb. From the *Latin locus communis*, it refers to shared knowledge—what one might call received, collective, and proverbial wisdom—and the accumulation of that knowledge. More specifically, the word also denotes a physical thing (product) and its creation (process): the commonplace book and practices of commonplacing. Effectively a collection of quotations and excerpts drawn from multiple sources, sometimes mixed in with personal reflections, the commonplace book might be thought of as a personalised scrapbook-diary. Popular particularly from the early modern period up to the nineteenth or even twentieth century, it both records and orders crumbs of material which leave an imprint on one’s mind. “A collection of scraps and shards of knowledge” pulled from myriad sources and media, the commonplace

book satiates the “magpie mind” with its proclivity for hoarding, to use Katherine Rundell’s term. It draws from an encounter with the world “as a limitless resource; a kind of ever-ongoing harvesting.”¹

It would be remiss to consider Joar Nango’s *Girjegumpi* a 21st-century “update” to the tradition of commonplacing, not least due to the vagaries and inconsistencies of historical and cultural context. To consider a 21st-century nomadic library either a corrective, counterpoint or successor to a practice whose popularity peaked among Enlightenment writers in Europe would be simplistically naïve at best. Collecting, after all, was not invented by the poets and scholars whose commonplaces survive in archives today, and which have defined our understanding of the genre. If anything, the omnipresence of practices of collecting (from archiving to indexing) across temporal and geographical bounds, far before commonplacing emerged as a practice, points to a primordial universality of kind. People have always collected.

Still, a “library on skis,” *Girjegumpi* may be considered



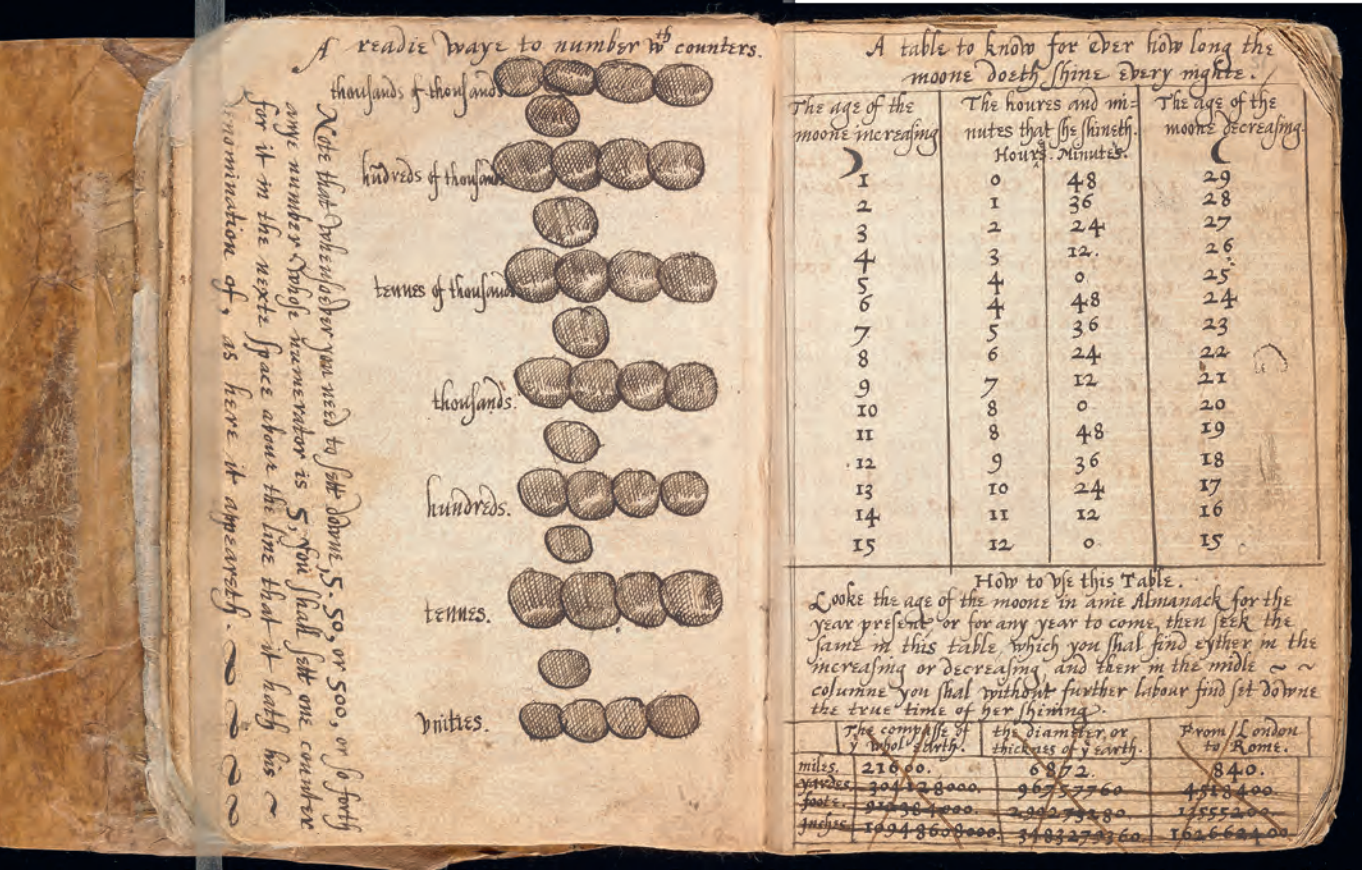
in light of commonplacing. Not as a follow-up or contravention as much as a reflective surface which reveals and unravels both provocative similarities and crucial differences. Both testify to the library as method. Not unlike commonplacing, *Girjegumpi* is a practice of acquiring, collecting, gathering together, extracting and excerpting, establishing relationships, and accumulating and producing knowledge—as well as the tangible, spatial form that such acts result in. (My Norwegian is too poor to imagine what “girjegumpi-ing” might be as a verb). Rooted in mechanisms of curatorial accumulation, both are ever-changing and indeterminate in nature, never ready, never still, and never ossified by labels of completeness. Collecting never stops.

Building a library is not the same thing as copying quotations into a notebook, however. Both result in collections, but inherent differences in physical size and use—a place to visit versus a thing to pick up—distinguish one from the other. Nonetheless, both spatialise knowledge. “Reducing vast amounts of knowledge to a manageable form,” commonplace books “instantiated a special relationship between the accumulation of knowledge

and the organisation of space.”² If commonplace books’ spatiality is about pulling together variant sources into a shared physical site (the object), *Girjegumpi* arguably pushes spatiality even further: as a library, it is a space to inhabit, and as a mobile library, it is a space in constant movement. Its refusal of sedentariness endows it with a hyper-spatial quality, as it knowingly ignores territorial boundaries of plot, municipality, and even country. Its Venetian manifestation at the Biennale stands as a case in point. *Girjegumpi* may take pride in its rootedness in the lichenous tundra and taiga of the Arctic, yet, ever the cosmopolitan, participates with nonchalant ease in a global mega-event staged in an Adriatic lagoon. It zig-zags across lands whose nomadic ancestries it delights in just as fluently as territories whose limits are politicised, commodified and controlled.

Constant movement makes *Girjegumpi*’s operation nimble, which in turn augments the diversity and scale of its audience. (In contrast, the readership of commonplace books was more selective.) The knowledge comprised in *Girjegumpi* does not sit on its throne waiting to be consulted in a permanent location, but proactively offers »

Fra da *Girjegumpi* var i den nordiske paviljongen under Veneziabiennalen 2023. Foto: Hilde Sørstrøm



itself to anyone along its route willing to accept its invitation to explore. Wherever it does choose to moor itself, *Girjegumpi* takes on a subtly variant character, responding and adapting to its context like a chameleon. In the summer of 2024 in Bådåddjo/Buvvda/Bodø, *Girjegumpi* claimed an obviously meaningful plot in the heart of the town: timber-frame houses to one side, a county museum to another, and a Lutheran Cathedral and war memorial to the third. “I’m here, and I see that you are here,” it says to its neighbours. The visitor must listen closely to determine whether its tone is judgmental, or whether it speaks in registers of pity, defiance, or disinterestedness instead.

Girjegumpi’s adaptability extends from location to content. Unlike the commonplace book, which is limited to paper sheets bound together by a spine, and whatever can be inscribed on them or attached to them, *Girjegumpi* claims a vast range of forms and formats for itself. Some of its contents inject themselves inside extant spaces (as when its exhibits were set on display in Bådåddjo/Buvvda Musea/Bodø City Museum) whereas others stand as autonomous realms of their own, extending or complementing whatever they abut (as the *lávvu*-esque canopy that occupied the grounds of the City Museum, crafted of the upturned keel of a boat, pallets, and other miscellanea of “indigenuity”).³ Multisensory and multimedia in nature, *Girjegumpi* assumes space in the digital realm through its Internet incarnation, and involves oral histories, debates, lectures, and discussion as part of its programming *in situ*, reaching far beyond the ivory towers of printed, and published, material.

Thanks to the role it played in recording and regurgitating information deemed correct and valuable, the commonplace book engendered (if not canonised) set modes of thinking, reading, and writing amongst European educated élites. It limited what and how people read, urging them to curate strict suites of topics deemed worthy of study, and emphasising the utility rather than pleasure of engaging with text and image.⁴ Arguably, the commonplace book “constituted the primary intellectual tool for organising knowledge and thought among the intelligentsia.”⁵ In effect, a limited set of references was

filtered and distilled into an even more limited collection of ideas by limited groups of individuals.

Notwithstanding its entanglement in upholding hierarchies of intellectual power, the commonplace book served as an instrument of destabilisation, too. For one, it animated segmental rather sequential reading.⁶ Non-linear and non-narrative in nature, the commonplace book draws its powers of persuasion from selection, fragmentation, analogue, precedent, quotation, and nearness. Just as constellations make comprehensible otherwise invisible connections between stars in the sky, patterns between previously unrelated texts become detectable when they are bunched up in close proximity in the spreads of a commonplace.

It is precisely the subversive character of commonplaceing which echoes in *Girjegumpi*. A crucial facet of its practice is the conscious inclusion of mutually contradictory materials. Most of the various items that *Girjegumpi* contains belong to a shared thematic family of Sámi culture. They relate to various “scales” at which Sámi living—and in particular, making—may be studied. For instance, Sámi architecture is addressed from the scale of the *goahti* as a dwelling type to Sápmi as ancestral land, and from the Arctic as a geocultural territory to Indigeneity as a global network and condition of activism. Yet the materials collected and put on display are not otherwise curated to be “of the same voice,” to reinforce predetermined arguments, to cohere with the most recent findings of published scholarship, or to harmonise with each other aesthetically let alone ethically. In fact, the anachronism of some pieces only heightens the contemporariness of others.

The accumulative and sometimes contradictory nature of *Girjegumpi*—due to which some items appear to fight against others—only reinforces its credibility. Commonplace books were criticised, even in their heyday, for forcing together unrelated elements into contrived, cacophonous bundles (“*Discordia concors* [...] the most heterogeneous ideas are yoked by violence together,” lamented Samuel Butler in his critique of John Donne and others’ metaphysical poetry, which drew heavily

Venstre side, øverst:
William Hill, Commonplace book, early 17th century. 16 x 13 cm, 1 v., 352 p (pp. 50–51). Courtesy of the James Marshall and Marie-Louise Osborn Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Copyright status: public domain, confirmed by Yale University via email on 11.11.2024.

Nederst:
Fra utstillingen *Girjegumpi*. Samisk arkitekturbibliotek på Nasjonalmuseet - Arkitektur i 2021. Foto: Nasjonalmuseet / Ina Wesenberg



En av bokhyllene da *Girjegumpi* var i Jokkmokk. Foto: Astrid Fadnes

Høyre side: *Girjegumpi* i Bådådjo/ Buuvda Musea 2024 (Bymuseet i Bodø). Foto: Dan Mariner.

from manic commonplacing habits.7) But sometimes that cacophony was precisely the point. Natural philosophers such as Francis Bacon intentionally pulled together contradictory facts about nature into their commonplace books in order to identify fault lines in extant knowledge and thereby advance scientific understanding of the world.⁸ A critical mass of counterarguments erodes away untruths. In this sense, *Girjegumpi*'s inclusion even of titles that many would be quick to condemn as outdated or clichéd is an act of subtle radicalism. The rotten whiff of outdatedness becomes easy to pick out from an abundance of freshness.

Perhaps the most significant difference between the typical commonplace book and *Girjegumpi* is the way in which they approach systematisation. In commonplacing, collecting was necessarily coupled with indexing; the practice was as much about preserving information as about establishing hierarchies and labels to structure it.⁹ Some commonplacers opted for alphabetical lists, others for thematic or chronological divisions. Whatever the method chosen, discernment and judgment of value were of the essence. In contrast, *Girjegumpi*'s contents change

place and order all the time, *in situ* and online. Considering that the commonplace book emerged as an effort to respond to—or even control—the “uncontrollable explosion” of information in a Gutenbergian literary age, one might presume that the urge to systematise the information comprised in *Girjegumpi* would be ever more pressing in the twenty-first century.¹⁰ Since there is infinitely more information available today, are labels, categories, lists, and registers even more necessary than before? Should a library serve as a sieve of some kind, helping us to sift through for what is true and relevant?

Girjegumpi resists an easy answer, and urges us to question whether categories might be seen as temporary scaffolding rather than fixed tools of ordering, or indeed whether they are needed at all. *Girjegumpi* partakes in the joy of collecting and curating in the same manner that commonplace books do, yet its refusal to accept hierarchical ordering as a central ethos or necessary consequence of collecting sets it apart from historical precedents of commonplacing. Its contents benefit from an ambiguous nearness, loosely and fluidly indicative of some kind of shared formal or thematic lineage—In-

digenous theory books here, newspaper clippings there, woollen jumpers on the hangers and maps on the wall—but it dismisses organising its contents in a stable, systematic ordering scheme. This is a library on the move, whose contents are on the move; to find what you are looking for, you must surrender to exploration rather than predetermine which shelf you extend your hand to. Whereas many keepers of commonplace books were lured to the practice thinking that its core ethic of ordering would help order “their minds and thus turn them into better people”, invitees to *Girjegumpi* are reminded, subtly but potently, that ordering has long served as a mechanism of subjugation.¹¹ It is a library that draws from multiplicity rather than forces clarity. It provides its visitors a feast of information on a rich platter, but does not chew it up for them. Chew for yourself. ■

Noter

- (1) Katherine Rundell, *Super-Infinite: The Transformations of John Donne* (London: Faber, 2022), pp. 36–37.
- (2) Lucia Dacome, “Noting the Mind: Commonplace Books and the Pursuit of the Self in Eighteenth-Century Britain,” *Journal of the History of Ideas* 65, no. 4 (2004), pp. 603–04.
- (3) Joar Nango and Silje Figenschou Thoresen, ed., *The Indigenuity Project* (Geneva: Motto Books SA, 2013).
- (4) Ann Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford: Clarendon, 1996; Eugene R. Kintgen, *Reading in Tudor England* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1996).
- (5) Peter Beal, “Notions in Garrison: The Seventeenth-Century Commonplace Book,” in *New Ways of Looking at Old Texts: Papers of the Renaissance English Text Society*, 1985–1991, ed. W. Speed Hill (Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1993), p. 134.
- (6) Robert Darnton, “Extraordinary Commonplaces,” *New York Review of Books* 47 (2000): 82–87.
- (7) Samuel Johnson, *Lives of the Most Eminent English Poets, with Critical Observations on Their Works*, Vol. 1, ed. Peter Cunningham (London: John Murray, 1854), p. 20.
- (8) Ann Blair, “Humanist Methods in Natural Philosophy: The Commonplace Book,” *Journal of the History of Ideas* 53, no. 4 (1992): 541–51.
- (9) Dacome, “Noting the Mind,” pp. 614–20.
- (10) Ann Blair, “Annotating and Indexing Natural Philosophy,” in *Books and the Sciences in History*, ed. Marina Frasca-Spada and Nicholas Jardine (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 69–89.
- (11) Dacome, “Noting the Mind,” p. 604.





CRAFTING AN ARCHITECTURE OF JOY

What makes Girjegumpi so radical? Is it a decolonising project and how so? Sámi architect and PhD researcher Jenni Hakovirta and Rafico Ruiz, associate director of research at the Canadian Centre for Architecture, address Girjegumpi by discussing what kind of space it offers and the exciting relationship between architecture and duodji.

Text by Jenni Hakovirta and Rafico Ruiz

Rafico Ruiz: Jenni, it is wonderful to be writing to you after we both had the privilege of spending time together in this iteration of Joar Nango's Girjegumpi and to see and feel the event *Soptsestimmie: Baajh vaeride árrodh* = *Land back!*¹ by Elsa Laula Renbergen Instituhte (ELRI) that took place this past June in Bådåddjo/Buvvda/Bodø. I'm hoping we can engage in this brief textual dialogue so that we can share thoughts on how *Girjegumpi* creates relationships with architecture as both a normative and liberatory cultural practice, both in Sápmi and elsewhere. To begin, I'd like to ask about how (or maybe if at all?) you see decolonisation coming to the foreground through Joar's installation and its activation by collective programming such as *Soptsestimmie*? I know 'decolonisation' is often put forward as an exhausted and exhausting

process that often falls on the shoulders of the colonised, but maybe it is still worth holding onto here?

Jenni Hakovirta: Often it is said that decolonisation starts from oneself. It is work a person does within themselves to understand how the reality one lives in has been shaped. Decolonisation can be found in the smallest of truths. It can be hidden in the idea that it is normal to eat fresh food from a refrigerator or it can be present in how one reimagines beauty. Yet it is also embedded in the bigger fabric of life. Decolonising is held together in what we think is knowledge, it lies quietly in questions about where and who knowledge belongs to. It becomes visible in how this life we all share, creates truth. People are brought face to face, not just with a reality they »

Performance by Camilla Therese Karlsen in *Girjegumpi* in Bådåddjo/Buvvda/Bodø, 2024. The performance was part of the seminar *Soptsestimmie: Baajh vaeride árrodh* = *Land back!*, that was arranged by Elsa Laula Renbergen Instituhte (ELRI) and hosted by Girjegumpi. Photo: Joar Nango

think is true, but with all the other realities and truths that overlap and mingle with theirs. It is a messy, chaotic and sometimes painful way to examine the world. I think *Girjegumpi* in its indigeneity gracefully offers a place for decolonising. Moving and sifting through complex, almost alien institutional environments it has been steadily traveling a path, molded by the people who work on it. Always, it fits comfortably in its surroundings, growing to every new situation as a fresh version of itself, wiser and more daring. Perhaps Joar has been lucky enough to inherit skill and knowledge from the ones before him and know how, where and when to build because *Girjegumpi* does not aim to destroy things that exist. It builds new ones, wide awake and aware of what was before.

RR: There is so much beauty, hope and future-facing truth in what you're writing. *Girjegumpi* does seem to hold its own orbit of place-making. In Bådåddjo/Buvvda/Bodø it struck me that it lived on this very public street corner, a kind of promontory looking out over the city as an oceanic expanse of the everyday colonial – bland and unremarkable, but persistent and present. The deep-set stage within this iteration of *Girjegumpi* held storytellers, poets, activists and all the speakers in a carefully crafted valley of care and attention. I so agree with your observation that *Girjegumpi* has a 'constructive' relationship to the places it inhabits and, in a way, inherits through each iteration. On this street corner, to me, this meant marking a break with a colonial architectural past that extends rather seamlessly into the present.

JH: Generally speaking, architecture is not here to make people think. In the last 100 years, it has taken a bath of milk and honey. It has rinsed itself free of anything unnecessary – of experience and often if you dare to say it, joy. Architecture's current purpose is to bring order into the world. It is not always clear who architecture, in its bath-soaked, celebrated glory belongs to and for Sámi architecture this is doubly true. On the other hand, Sámi architecture has not been drawn out, like architecture generally needs to be drawn out in order to exist. In the common conversation, architecture does not belong to the Sámi. Architecture seldom belongs to the other. In the architectural field Joar shares with us his place of sovereignty. *Girjegumpi* belongs to the unknown, the radical and the collective. It boldly flirts with chaos. This was somewhat blatant when *Girjegumpi* was part of the Nordic Countries Pavilion in the *18th International Venice*

Architecture Exhibition. Being able to witness how many of the exhibitions went up, printed and hung out with no one noticing, was a high contrast to experiencing the crafting that went into *Girjegumpi* and how people reacted to this process. The countering experiences were surfacing also in the other pavilions in the Biennale. 'The other' was being shaped out by the Indigenous, the cultural, the rural and the active – 'the non-architectural' that so confused and even offended many. Often it feels that without 'the other' counterpart architecture in this time has very little to say.

RR: I entirely agree with your assessment of the 'muteness' of so much of contemporary architectural practice. I also find 'crafting' such an important term in engaging with the horizons opened up by *Girjegumpi* – what do you see as the continuities between architecture and duodji?

JH: In Bådåddjo/Buvvda/Bodø, *Girjegumpi* is not out of place sharing a space in Bådåddjo/Buvvda Musea 2024 with the exhibitions *Bååstede – tilbakeføring av pitesamiske gjenstander* and *Sápmi Triennale*. From a Sámi perspective, it is pretty straightforward to say, at least in its indigeneity, Sámi architecture is Duodji. It is but one part of a living practice that has its birthplace at home in the hands of its people. This gets witnessed time and time again in how the true recognition in *Girjegumpi* happens in people who see their home in it. Through the experience, it is clear *Girjegumpi* comes from a different place. Depending on who you are, where you come from and what your relationship is to the context it is presented in – depending on your position – *Girjegumpi* can be offensive or comforting in its smell. It may look unfinished or familiar to you. Perhaps it gives you anxiety or perhaps you are finally able to take a calm nap. It does not sign to one experience as a truth others will have to abide by. Like a mirror it reflects the strains of control that the colonised mind and architecture many times chokes itself in. This is why *Girjegumpi* is radical. In architecture, craft belongs to the practice of architecture. It is a readily used tool that serves a master, if needed. There is relevance in how architecture is situated in relation to its origins. One has to wonder, especially in the time and climate we are facing, why so many architectures are rendered in the muddy pits of their origins, talked about in different words than what they deserve. Without recognition for what they are worth.



Girjegumpi hosting Elsa Laula Renberg Institutt's seminar
Soptsestimmie: Baajh vaeride árrrodh – Land back!
in Bådåddjo/ Buvvda Musea 2024. Photo: Joar Nango.

RR: It does have a quiet, embodied radicality to it – even the 'grand' stair that leads into the installation is set on a very low, almost horizontal angle that flattens how the audience can feel welcomed into its central hearth. I wonder what it would take, as you put it, to 'draw out' Sámi architecture? What does the action of extending, building, caring for, and crafting, maybe above the others in its investment of community and time, consist of for you?

JH: Craft in architecture is far removed from its Sámi birthplace and in this it is vital to consider how different worldviews also play into architecture. In its most gentle, polite tone, *Girjegumpi* offers a space when a space is needed to ponder on the truth. Yet there is an edge to it, sort of a promise to its home and the people who visit it that *Girjegumpi* knows where it comes from. In this Joar

has kept hold on something important. He has created a movement, an act of nation building within architecture. *Girjegumpi* is tracing out a journey. A trail has been formed – a path that can be readily followed back to its birthplace. ■

Noter
(1) Elsa Laula Renberg Institutt (ELRI) is run by Eva Maria Fjellheim, Mikkel Berg-Nordlie and Henrikke Sathre Ellingsen. The full program for the event hosted by *Girjegumpi* can be found at <https://elsaulaularenbergeninstitutte.jimdofree.com/>

KONSEPTUELL DUODJE: EN SAMTALE MED KATARINA SPIK SKUM

Det å ta seg friheter har blitt en viktig del av Katarina Spik Skums tradisjonsutvidende praksis. Gjennom årene har duojåren og kunstneren, som er en av Joar Nangos viktigste samarbeidspartnere i Girjegumpi, utviklet et helt særegent kunstnerisk formspråk.

Tekst av Mathias Danbolt

Katarina Spik Skum. Foto: Carl-Johan Utsi

Katarina Spik Skum har akkurat kommet hjem til Jåhkâmáhkke (Jokkmokk) fra en velfortjent ferie når jeg møter henne på Zoom i slutten av oktober. 2024 har vært et eksepsjonelt travelt år for den respekterte og prisbelønnede lulesamiske duojár og kunstner – og det sier ikke lite. For Skum har i en årrekke vært en sentral figur i det samiske duodje- og kunstfeltet, kjent for sin høye arbeidskapasitet og store faglige integritet.¹ Siden Skum gikk ut fra duodjeutdannelsen ved Sámiij áhpadusguovdásj (Samernas folkhøgskola) i Jåhkâmáhkke i 1995, har hun arbeidet utrettelig med å bevare, videreføre og videreutvikle den lulesamiske duodjetradisjonen. Ved siden av dette tradisjonsbærende arbeidet har hun også utviklet sitt helt eget kunstneriske formspråk i skjæringspunktet mellom duodje, design og samtidskunst. Et startpunkt for dette kan ses i hennes banebrytende masterarbeid i duodje fra Sámi allaskuvla fra 2015, hvor hun skapte en moderne fortolkning av innredningen i en tradisjonell goahte/gamme tilpasset dagens boliger. Denne tradisjonsutvidende formen for «konseptuell duodje», som hun har kalt det, har hun i det siste tiåret videreutviklet både i rammen av firmaet sitt, Duodje by KSS, og i forskjellige kunstkontekster i og utenfor Sápmi, ofte i samarbeid med andre samiske kunstnere og duodjårat. Skum har vært en av Joar Nangos sentrale samarbeidspartnere i utviklingen av det nomadiske arkitekturbiblioteket *Girjegumpi* siden starten i 2018.

Jeg så deg første gang i Harstad under Festspillene i Nord-Norge i 2018, da Joar Nango hadde invitert deg til å være med på å bygge Girjegumpi. Jeg fulgte utviklingen ganske tett i løpet av festivaluken. Men hver gang jeg stakk innom lagerhallen på havnen hvor dere holdt til, satt du konsentrert og arbeidet ved symaskinen, så jeg torde ikke avbryte deg for å snakke med deg. Jeg tror derfor ikke vi møttes ordentlig før jeg ble invitert inn i Joars kollektivistiske arbeidsfelleskap rundt Girjegumpi et par år senere. Hvordan begynte egentlig ditt samarbeid med Joar?

– Jeg traff Joar første gang da jeg studerte duodje ved Sámi allaskuvla på starten av 2010-tallet. Han var veileder på forprosjektet til masterarbeidet mitt, og det var et interessant møte. Joar utfordret nemlig virkelig min tradisjonelle tilgang til duodje, og var med på å åpne blikket mitt for hva som kunne være vakkert. Men jeg

kjente ikke Joar særlig godt da han inviterte meg til Harstad, og jeg hadde ingen anelse om hva jeg egentlig bega meg inn på. Joar sa bare at jeg skulle fylle opp bilen med forskjellige materialer og komme. Da jeg kom frem og så rammeverket til *Girjegumpi* som de var i gang med å bygge, ble jeg virkelig sjokkert. Det var så stort og tomt, og der skulle jeg skape et interiør på kun én uke! Jeg begynte med å lage et bord man kunne sitte ved og en seng man kunne ligge på. Utover mine materialer hadde Joar også samlet ting vi kunne bruke, blant annet et selskinn han hadde fått fra en venn fra Grønland. Det var virkelig utfordrende å arbeide så hurtig og på en helt annen måte enn jeg pleide.

Jeg mener Joar har beskrevet samarbeidet deres i Harstad som en øvelse i «impro-duodje». Når man ser på den kreative bruken av forskjellige stoffer og tekstiler i interiøret du skapte til Girjegumpi, er det vanskelig å tro at denne kollasjestetikken var ny for deg!

– Ja, det var en helt annen prosess enn hva jeg er vant til. Tidligere hadde jeg nesten utelukkende jobbet med utgangspunkt i lulesamisk duodje. Jeg begynte min reise med duodje i en tid hvor den lulesamiske tradisjonen virkelig var under press. Jeg hadde lært duodje hjemme, men ville gjerne lære mer, så derfor gikk jeg på starten av 1990-tallet på Samernas folkhøgskola i Jokkmokk. Da jeg var ferdig der, kunne jeg mye, men jeg tenkte aldri at det kunne være min fulltidsjobb. Derfor utdannet jeg meg til lærer og arbeidet som det i mange år mens jeg drev med duodje ved siden av. Jeg sydde gáppte (kofter) til familien, solgte litt på markeder og var med på noen utstillinger. I 2007 ringte Gunvor Guttorm og spurte om jeg ville være med på et duodjekurs på Sámi allaskuvla som var en del av bachelorutdannelsen i duodje. Jeg hadde jo en drøm om å arbeide videre med lulesamisk duodje, og kurset ble starten på at jeg tok hele bachelorutdannelsen og deretter også masterutdannelsen i duodje i Guovdageainnu (Kautokeino).

– Det var et kultursjokk å komme til Guovdageainnu. På svensk side av Sápmi skal duodje være så vakkert at man nesten ikke kan bruke det. Men på allaskuvla møtte jeg et langt mer fleksibelt syn på duodje. Selvfølgelig skal det være flott, men det er en større åpenhet for at noen ting også bare skal være praktisk og brukbart og at alt ikke trenger å være perfekt. Spesielt bruken av sassne (garvet »



Katarina Spik Skum, *Around the fireplace* (2023), del av Sápmi Triennale 2024-2026. Her på Bymuseet i Bodø / Nordlandsmuseet. Pressefoto: Carl Johan Utsi



reinskinn) var helt annerledes på allaskuvla enn det jeg var vant til fra Samernas. I de første årene på bachelor-utdannelsen hadde jeg vanskelig med å gi slipp på det tradisjonelle. Det var vel først med masterarbeidet at jeg var kommet så langt i prosessen at jeg klarte å navigere mellom disse to verdener. Prosjektet mitt, «Ett konsept om ett rum baserat på hållbara material: En transformering från goahte till heminredning» (2015), tok utgangspunkt i minnene og følelsene fra barndommens sommerferier i mine besteforeldres goahte (torvgamme). Jeg forsøkte å lage en fortolkning av det klassiske interiøret i den runde goahte og tilpasse det dagens moderne boligers firkantede rom. Jeg hadde lyst til å gjenskape lukten av tre, følelsen av å sove på nyplukkede bjørkekvister, mykheten i reinsdyrskinnene som dekket gulvet og den fysiske nærheten man har til hverandre. I gammen er det jo mange forskjellige rom i samme rom – og hvor mat, samtale og hvile skjer side om side. Da jeg begynte på masterarbeidet, var jeg også klar til å eksperimentere mer med materialer. Jeg brukte blant annet skinn- og stoffbiter jeg hadde samlet gjennom flere tiår som jeg lenge hadde syntes var for stygge til å bruke, men for fine til å kaste. Det var materialer som dette jeg tok med meg til Harstad.²

Utover å skape et bord og en seng med puter til Girjegumpi, laget du også flere andre kreasjoner, så som en flott sovepose i reinskinn. Så lagde du også den første i det som senere har blitt en serie stofftelt, rákkas.

– Joar hadde forskjellige ideer til hva jeg kunne lage til *Girjegumpi*. På et tidspunkt spurte han om jeg ikke kunne sy en sovepose av tørkede reinskinn. Det hadde jeg absolutt ikke lyst til, for det var jo ikke en del av en samisk tradisjon. Men da jeg skulle sove en kveld i Harstad, kom historiene til meg fra mammas fetter. Var man fastlåst i fjellet i kulden, var man innimellom nødt til å slakte en rein og bruke skinnen som en sovepose. Så jeg sa: Ok, la meg prøve å sy en sovepose av tørkede reinskinn.

– Det å sy en rákkas, altså et stofftelt, var derimot min idé. Jeg fortalte Joar historiene som min áhkko (bestemor) fortalte meg da jeg var liten, om hvordan de sov i rákkas på fjellet om sommeren. Ettersom Joar var opptatt av samisk arkitektur, tenkte jeg at rákkas måtte være den aller enkleste samiske bygningsformen, for den består jo bare av en stoffbit som man binder opp på to stokker

for å få beskyttelse. Mine besteforeldre fortalte hvordan de alltid hadde en rákkas i ryggsekken mens de gikk og samlet rein. Vi brukte også rákkas som et rom i rommet i den tradisjonelle lavvuen som vi bodde i når vi var med på kalvemerking som barn. Ettersom røykåpningen er større i tradisjonelle lavvuer enn i de moderne versjoner mange bruker i dag, var rákkas viktig for å ikke bli til myggmat og for å holde varmen. Jeg ville gjerne sy en tradisjonell rákkas til *Girjegumpi* i blomstret bomullsstoff, men det syntes Joar var altfor kjedelig. Han kom i stedet med et stoff med afrikanske mønstre. Det tok litt tid før jeg klarte å akseptere dette bruddet på tradisjonen, men det ble fint til slutt.

Etter denne Rákkas O, som dere kaller den, som du laget til Girjegumpi i Harstad i 2018, har dere laget en hel serie rákkas som er enda mer eksperimenterende. Jeg har et spesielt forhold til Rákkas 1-4, som du laget med Joar til Festspillutstillingen i Bergen i 2020. Dette var de første rákkas dere laget av stoff med trykk av de fargerike tegningene av samisk arkitektur som jeg fant i et manuskript av misjonæren Knud Leem fra slutten av 1740-tallet på Det kongelige bibliotek i København. Jeg kom over manuskriptet da jeg arbeidet med min katalogtekst til festspillutstillingen om koloniseringen av Sápmi på 1700-tallet.³ Disse detaljerte, piktogramaktige skissene av samiske boformer var så forskjellige fra de kjente kobberstikkene som ble trykket i Leems bokverk om samene i Finnmark som utkom i 1767. Jeg tok derfor umiddelbart kontakt med Joar ettersom jeg tenkte de var av relevans for Girjegumpi, og han kom ned på besøk til meg i København bare noen dager før grensene ble lukket av koronapandemien i mars 2020. Vi rakk heldigvis å få sett på manuskriptet og bestille reproduksjoner av en rekke av bildene. Det var fantastisk å se hvordan dere endte opp med å bruke disse skissene, laget for kolonimaktens kunnskaps- og kontrollapparat, som utgangspunkt for å skape nye samiske arkitektoniske strukturer på festspillutstillingen.

– Jeg skulle egentlig arbeidet med Joar i Bergen opp mot åpningen, men så kom pandemien, og midt oppe i det døde også mamma. Jeg hadde derfor ikke muligheter eller krefter til å reise. Men dette skapte samtidig en ny dynamikk i samarbeidet mitt med Joar, for utover stoffene med trykk på som han hadde sendt meg, kunne jeg trekke på mine egne materialer i en annen grad. Vi »

Katarina Spik Skum og Astrid Tuorda ikledd Skums rekonstruksjoner av gamle lulesamiske kofter. Bildet er fra den samiske festivalen Márkomeannu, sommeren 2022.
Foto: Jamie Michael Bivard



Fra venstre:
Katarina Spik Skum og Joar Nango, *Rákkas #5* (2021). Bildet er fra da Girjegumpi var på Nasjonalmuseet - Arkitektur i 2021. Foto: Nasjonalmuseet / Ina Wesenberg

Katarina Spik Skum og Joar Nango, *Rákkas #6* (2021). Foto: Nasjonalmuseet / Ina Wesenberg

skapte *Rákkas 1-4* over Messenger. Vi hadde møte hver morgen hvor jeg kom med forslag til kombinasjonen av stoffer, og så diskuterte vi det og fant løsninger. Jeg hadde bruk for ekstra stoff for å sy sidene til rákkas, men bomullsstoff er veldig dyrt. Joar spurte om jeg ikke hadde noen gamle stoffer liggende. Jeg hadde akkurat ryddet ut etter min mor, og hadde derfor sekker med hennes sengetøy som jeg ikke hadde klart å kaste. Dette var en skatt midt i sorgen, for nå fant jeg en måte å legge noe av meg selv inn i prosjektet. Utover mammas sengetøy brukte jeg også biter av gamle duker, brukte kjoler og rester jeg hadde liggende. Jeg ville også gjerne legge inn noe lulesamisk i rákkasene. Båndene som sitter i hempe-ne av sassne (garvet reinskinn) som sitter i toppen og på siden og som man kan bruke for å henge opp og spenne ut teltet med, er for eksempel laget av rester jeg hadde av de vevede båndene som vi setter nederst på lulesamiske kofter. Det blir alltid noen små biter til overs, og jeg har tatt med rester fra flere av mine barns kofter som jeg har sydd for over tjue år siden. Hele min familie er på en måte med i disse verkene. Det endte derfor med å bli en ganske så fin kombinasjon av mitt personlige materiale sammen med de historiske bildene. På mange måter ble dette også starten på min interesse for gjenbruk.

Det er en form for dobbel sorgbearbeidelse på spill i disse verkene – en sorg over tapet av din mor og over effektene av den koloniale historien. Men det er også et reparasjonsarbeid ved at dere skaper noe nytt ut av det som vi er etterlatt med. Jeg er veldig glad i den måten du har klippet opp trykkene av Leems bilder på og sydd dem sammen igjen til noen komplekse kollasjer som gir nye perspektiver på dette koloniale materialet. Det er også mye humor i den måten du har gått til disse bildene og materialene på.

– Det var Joar som foreslo at jeg kunne ta meg friheter med de historiske bildene. Jeg syntes mange av skissene av samisk arkitektur var så tomme, så jeg ville gjerne ha mer liv. Jeg plasserte derfor folk tilbake i mange av bildene. Det var morsomt å jobbe med forskjellige kombinasjoner av farger, former og stoffer. Dette har vi tatt lenger i de rákkasene vi har laget etter 2020, hvor vi også har printet de historiske bildene med forskjellige tydeligere effektfarger som gir en helt annen stemning og dynamikk.

I din masteroppgave introduserte du begrepet «konsäppta duodje» eller «konseptuell duodje» for å beskrive forsøket



ditt på å modernisere samiske duodjetradisjoner i interiøret du laget i masterutstillingen din.⁴ Kan dette begrepet ikke også brukes for å beskrive din måte å arbeide på i Rákkas-verkene?

– Ja, det passer godt til Rákkas-arbeidene også. Jeg skrev frem det begrepet i sin tid i et forsøk på å forklare hva jeg arbeidet med i masterarbeidet mitt. Det var for eksempel mange som ikke forsto hvorfor jeg brukte materialer og skinn som ikke var av den fineste sorten. Selv om det ikke nødvendigvis er fruktbart å dele duodje inn i forskjellige kategorier, var det en stor hjelp for meg å rammesette masterarbeidet mitt som «konseptuell duodje». Det beskyttet meg fra de som mente det jeg laget ikke var riktig duodje, og det hjalp meg til å jobbe friere. Jeg synes fortsatt det er en fruktbar kategori å tenke med, for det er ofte nettopp konseptuell duodje som blir løftet inn i kunstrommet i disse dager.

I de seneste årene har du ikke bare stilt ut arbeider på noen av de viktigste arenaer for duodje – så som utstillingen du hadde på Sami Duodji i Jokkmokk i 2022 i forbindelse med at du mottok det prestisjetunge Asa Kitok-stipendet i 2021 – men også på en perlerekke av

nasjonale og internasjonale utstillinger. Med Joar Nango har du vært på blant annet Nasjonalgalleriet i Canada, Veneziabiennalen og på Museu de Arte de São Paulo i Brasil, og med dine egne prosjekter har du vært på alt fra Tjörnedala Konsthall (2022), Luleåbiennalen (2022) og Sápmi Triennale (2024). Hvordan har det vært å bevege seg inn i samtidskunstfeltet på denne måten?

– Det er en stor forskjell på å arbeide i samtidskunstfeltet enn i duodjeutstillinger. Kunstverdenen er for eksempel langt mer åpen for at man kan vise ting flere ganger, mens det lenge har vært en forventning på duodjeutstillinger at man alltid skal skape noe nytt og at man kun viser de opphøyde, nesten uoppnåelig vakre verkene, og ikke ting man bruker. Til gruppeutstillingen *Máttaráhkko och jag* (2022) på Tjörnedala Konsthall viste jeg mine rekonstruksjoner av gamle lulesamiske kofter som jeg har skapt med utgangspunkt i studier av fotografier fra arkivet på Rasbiologiska institutet ved Uppsala universitet. Jeg har skrevet en artikkel om hvordan det var å arbeide med dette rasistiske arkivet i *The Vessel*.⁵ Sommeren 2022 deltok jeg også i prosjektet «The Vuogas Way» på den samiske festivalen Márkomeannu. Her jobbet jeg videre med gjenbrukstematikken og sydde en »

fargerik kofte til Astrid Tuorda av stoffbiter jeg hadde liggende. Mens jeg jobbet med dette kom nyheten om at den svenske staten hadde gitt tillatelse til gruvedrift i Gállok (Kallak) i Jokkmokk kommune. Jeg fikk en tanke om at det ville føles litt merkelig å protestere mot gruveven ikledd metaller som sølv og tinn. Det er selvfølgelig en lang og viktig tradisjon med å bruke sølvknapper og tinntrådsbroderi i lulesamiske områder, og dette har stor historisk verdi. Men i nordsamiske områder, for eksempel, har mange begynt å bruke horn i stedet for sølv. I et miljø- og gjenvinningsperspektiv syntes jeg derfor det var interessant å forsøke å overføre dette til lulesamisk ornamentikk. I samarbeid med Per-Stefan Idivuoma laget jeg derfor et avve (belte) med hornknapper i stedet for sølv og et sliehppá (bryststykke) med horndekor i stedet for tinntråd. Koften, barmkledet og beltet som Astrid bar på Márkomeannu, har jeg senere utstilt på min og Katarina Ungas vandrestilling *Duodji/Duodje: Förr, nu och i framtiden*, som blant annet ble vist på Norrbottens museum i 2023.

Denne tradisjonsutvidende praksisen preger også flere av de offentlige utsmykningene du har arbeidet med i de siste årene, så som prosjektene du har laget med Johanna Minde til Várdobáiki samisk senter i Evenskjer og til det kommende sykehuset i Narvik.

– Johanna og jeg har akkurat hengt opp våre nye installasjoner til Narvik sykehus. Da vi ble invitert til å lage en installasjon til Várdobáiki, fikk vi i oppgave å arbeide med skinn, og laget da et veggbilde av sassne (garvet reinskinn). I Narvik skulle vi arbeide i en helt annen skala, og da bestemte vi oss for å prøve ut nye materialer og teknikker. Det er heller ikke så lett å arbeide med sassne i et sykehusmiljø på grunn av forskrifter om rengjøring og vedlikehold. Vi valgte derfor å jobbe med ullgarn, som har vært et livsviktig materiale i samisk kultur og som har vært brukt til alt fra grenevever til båndene som vi knytter rundt kommagene. Vi ville transformere garnet til noe nytt, og valgte derfor å arbeide med tufting. Vi har skapt store, fargerike veggtepper der vi har kombinert tuftede tepper med for eksempel tinntrådsbroderi, stoff og skinn. Disse teppene har vi installert over tre etasjer i trappehuset som binder det nye sykehuset sammen med Narvik helsehus.

Det er imponerende hvor mange materialer du behersker! Dette kommer for alvor til syne i det som nesten fremstår som en miniretrospektiv utstilling under Bokmässan 2024 i Göteborg, som hadde Sápmi som hovedtema og hvor du var ansvarlig for å iscenesette Tjállegoahte – Författarcentrum Sápmis store stand.

– Tjállegoahte samarbeidet med KIN Museum för samtidskonst i Kiruna om utsmykningen av standen, og det var museumsdirektør Maria Lind som inviterte meg til å lage innretningen av deres store område midt på messen. Da fikk jeg lage et «Joar-rom» selv, på mine egne vilkår og med utgangspunkt i mine egne visjoner. Jeg delte for eksempel rommet opp ved å lage flettede gjerder av bjørkeris. Før i tiden laget vi både reingjerder og rypefeller av bjørkeris. Ettersom jeg skulle finne en måte å dirigere mennesker i rommet på, benyttet jeg meg av de strategiene som samer har brukt i mange år for å styre dyr. Dette ble veldig effektivt, også fordi bjørkerisen ga fra seg en sterk duft i rommet. Fra taket hadde jeg skapt en serie fargerike bannere med lulesamiske mønstre for å få en kobling til området mitt. I resten av rommet arbeidet jeg videre med samisk interiør. Maria Lind har fulgt arbeidet mitt i lang tid, og sammen valgte vi ut deler fra forskjellige prosjekter som jeg har laget de siste ti årene. Jeg plukket for eksempel frem elementer fra masterarbeidet mitt som jeg laget i nye versjoner og så la til nye deler. Jeg har tidligere laget tepper av reinskinn, men denne gangen prøvde jeg å lage et teppe i tuftet ullgarn som brakte inn forskjellige elementer og ornamenter fra lulesamiske drakter. Dessuten viste jeg forskjellige samarbeidsprosjekter, blant annet av Joar og mine *Rákkas*. Jeg skapte også en serie lampeskjermer, puter og stoff i samarbeid med Bäckdesign i Jokkmokk. Sammen med Mikael Pirak skapte jeg et bord hvor bordplaten var belagt med et mønster av reinhorn støpt i gjennomsiktig epoksy. Reinhornet kan ikke brukes til duodje ettersom det har for mye marg i seg, men det ble en flott bordplate. Kristoffer Unga Pirak hjalp meg med å lage et bord av tre til scenen, og både han og Johanna Minde hjalp meg med rominndelerne av bjørkeris. KIN Museum för samtidskonst i Kiruna kjøpte inn store deler av denne installasjonen, og det er jeg glad for. Bokmässan er nok det største prosjektet jeg har gjort, og jeg tror aldri jeg hadde klart å lage en så stor installasjon på så kort tid uten erfaringene fra å arbeide med Joar og *Girjegumpi*. ■



Bildet viser et av Katarina Spik Skums bidrag på sykehuset i Narvik der hun har samarbeidet med Johanna Minde. Sammen står de bak *Doajvjom (SaL) I Hopp (Sv) I Hope (Eng)* (2024) som er en kunstinstallasjon på hvert plan i fem etasjer. Her inngår fargesetting av vegger og materialbilder i bjørk, tekstil, garn, selskinn, saueskinn, tinn. De ulike materialbildene er laget i materialer som tradisjonelt brukes i duodje, men er her utført i et friere uttrykk. Mesén har vært kunstnerisk prosjektleder. Foto: Johanna Minde og Katarina Spik Skum

Noter

- (1) Ettersom Katarina Spik Skum er fra lulesamisk område, bruker jeg hovedsakelig lulesamiske ord og begreper i teksten, for eksempel «duodje» i stedet for det nordsamiske «duodji».
- (2) For mer informasjon om mastergradsprosjektet «Ett konsept om ett rum basert på hållbara material: En transformering från goahte till heminredning» (2015), se Katarina Spik Skums egen tekst *Goahten: At home with Sámi* (2022), publisert på den digitale plattformen The Garland Magazine. Tilgjengelig via <https://garlandmag.com/article/goahten-sami-hut> (hentet 19.11.2024).
- (3) Mathias Danbolt, «Control, Collect, Copy: Scenes from Four Hundred Years of Colonial Knowledge Production on "Danish Finnmark"», *Joar Nango: Girjegumpi*, Axel Wiedner (red.), Berlin: Sternberg Press, under utgivelse, s. 192–215.
- (4) Katarina Spik Skum, «Ett konsept om ett rum basert på hållbara material. En transformering från goahte till heminredning», masteroppgave, Sámi allaskuvla, 2015. Tilgjengelig på <https://hdl.handle.net/11250/2789000>.
- (5) Katarina Spik Skum, «Reconstructing Gábde Based on Racial Biology Archives», *The Vessel*, nr. 3, mai 2022: <https://vessel-magazine.no/issues/3/embodiedknowledge/reconstructing-gabde>.



INSTITUSJON ELLER KUNSTPROSJEKT?

– Jeg synes det er interessant hvordan Girjegumpi utvikler seg i møte med nye mennesker, materialer, steder og institusjoner og får makt og agens, sier kunsthistoriker og doktorgradsstipendiat Katrine Rugeldal, som i flere år har vært del av Girjegumpis finurlige fellesskap.

Tekst av Hilde Sørstrøm

Katrine Rugeldal er kunsthistoriker og doktorgradsstipendiat ved UiT Norges arktiske universitet. Der er hun en av forskerne i prosjektet *The New Sámi Renaissance: Nordic Colonialism, Social Change and Indigenous Cultural Policy (NESAR)*. På senhøsten inviterte jeg Rugeldal på ettermiddagskaffe på kontoret mitt på Kysten – Troms fylkeskultursenter i Romsa/Tromsø, der også Joar Nango har sitt studio. Rugeldal er kjent i gangene, og har vært innom både meg og Nango før – meg fordi vi begge er kunsthistorikere i samme kunstmiljø. Tidligere i år var vi dessuten på residency sammen i forskerboligen Lásságámmi i Skibotn. Det var der – blant arven etter multikunstneren Nils-Aslak Valkeapää/Áillohaš – at ideen om å lage et temanummer om *Girjegumpi* for alvor begynte å ta form. Bekjentskapet, og vennskapet, med Nango går enda lenger tilbake. I 2020 leverte Rugeldal sin masteroppgave ved Universitetet i Bergen. Den handlet om samisk kunst og norske majoritetsinstitusjoner som et sted for aktivisme og dekolonisering, og hvor én av casestudiene var Festspillutstillingen i Bergen (2020) der Nango var festspillkunstner. Nango var rask til å huke med seg den nybakte kunsthistorikeren, og inviterte henne til å skrive en rapport for det nyetablerte *Nomadisk Samisk Kunstmuseums Forlag*. Siden den gang har Rugeldal nærmest vært fast inventar i de

ulike versjonene av *Girjegumpi* som har vokst frem. Ikke minst har hun vært med på å utvikle det stadig pågående prosjektet *Kárten – Mapping of Sámi Architecture* som er en del av *Girjegumpi*, der hun i samarbeid med arkitektene Astrid Fadnes og Jenni Hakovirta¹ arbeider med å kartlegge samisk arkitektur. Men først og fremst er hun doktorgradsstipendiat, og når jeg møter henne er hun i sluttfasen med sin andre forskningsartikkel, som handler om nettopp *Girjegumpi*.

Hva er det egentlig som er så spennende med Girjegumpi?

– Oi, det er vanskelig å svare på. *Girjegumpi* er jo så omfattende! Én ting er kapasiteten til å nå et bredt publikum og evnen til å skape et sted hvor man kan føle seg velkommen. Dessuten gir det så mange ulike innganger til samisk arkitektur – et tema som kanskje ikke veldig mange tenker på til vanlig. Så er det jo det at det er nomadisk, at det kan – og nå sier jeg det med ordene til Elsa Laula Renbergs institutts beskrivelse av sin egen organisasjon – «reise dit det er behov». Jeg synes det er spennende å se på hvilke betydninger *Girjegumpi* kan få i ulike kontekster. Altså, *Girjegumpi* på Nasjonalmuseum vil ikke være det samme som *Girjegumpi* i en park »

¹ *Girjegumpi* i Bådaddjo/ Buvvda Musea 2024 (Bymuseet i Bodø). "Trappa" i midten er laget av et sedertre som ble hugget ned i Venezia. Etter å ha vært en del av *Girjegumpi* i den nordiske paviljongen på Veneziabiennalen (2023) ble "trappa" fraktet til Sápmi. Den er et av mange bidrag i *Girjegumpi* som tradisjonshåndverker og kunstner Tobias Aputsiaq Prtyz står bak. Foto: Dan Mariner

Høyre side, øverst:
Del av kartleggingsprosjektet *Kárten – Mapping of Sámi Architecture* som Katrine Rugeldal har utviklet i samarbeid med Astrid Fadnes og Jenni Hakovirta. Her fra da *Girjegumpi* var i Bådáddjo/ Buovda Musea 2024 (Bymuseet i Bodø). Foto: Dan Mariner

Nederst:
Katrine Rugeldal da *Girjegumpi* var på Nasjonalmuseet – Arkitektur i 2021. Foto: Nasjonalmuseet / Ina Wesenberg

i Harstad. Det vil tilføre noe nytt og gå inn i nye diskusjoner.

Du har altså gjort Girjegumpi til en del av ditt forskningsmateriale. Kan du i korte trekk forklare hva forskningsprosjektet ditt går ut på?

– Prosjektet mitt er en del av et større prosjekt som tar utgangspunkt i at kolonialisering ikke er noe som tilhører fortida, men som er videreført inn i nåtida. Med det som bakgrunn ser vi blant annet på samisk kunst og populærkultur – både hvordan det blir appropriert, men også «appreciated», satt pris på, og får mye plass i for eksempel majoritetsinstitusjoner. Samisk kunst er jo overalt nå. Hvilke utfordringer og muligheter fører det med seg når samisk kunst blir tatt inn i varmen til majoritetssamfunnet?

– Selv ser jeg mest på samisk samtidskunst for å undersøke hvilke måter kunsten kan bidra på inn i diskusjonen om behovet for og den fremtidige etableringen av et samisk kunstmuseum. Selv om samisk kunst i økende grad blir kjøpt inn og løftet frem av majoritetsinstitusjoner, så mangler fremdeles det solide fundamentet som et samisk kunstmuseum kunne vært. Altså – hvordan ville Den samiske paviljongen i Venezia i 2022 sett ut om vi hadde et samisk kunstmuseum som kunne bidra med sin kompetanse og sette premissene? Sentrale forskningsspørsmål for mitt prosjekt er: Hvilke kunstneriske strategier blir tatt i bruk og hvilke ringvirkninger, konsekvenser og potensialer i den «virkelige verden» skaper disse praksisene?

Og hva peiler du deg inn på i artikkelen om Girjegumpi?

– Jeg tar utgangspunkt i *Girjegumpi* som ble utstilt på Nasjonalmuseet i Oslo (2021), i Den nordiske paviljongen under Veneziaabiennalen for arkitektur (2023) og i og utenfor bymuseet i Bodø (2024), da som en del av kulturhovedstadsprogrammet. Gjennom sine institusjonelle historier, og ulike geografiske, kulturelle og politiske kontekster, er dette tre institusjoner med masse makt. Som Joar har sagt, så er *Girjegumpi* et prosjekt som blant annet handler om å tilpasse seg de ulike stedene eller realitetene det går inn i. Også som en slags «ressursutvinning», om man kan si det. I artikkelen min følger jeg *Gir-*

jegumpi gjennom disse ulike landskapene, og undersøker hvordan *Girjegumpi* går i dialog med dem. Og videre – hvordan prosjektet skaper steder der ulikhet og såkalte pluriversale måter å tenke, være og gjøre på er anerkjent, utfordret og sammenvevd. Hvordan kommer dette til uttrykk? Hvilke diskusjoner og kunnskaper kommer ut av disse møtene, og hvordan bidrar de inn i aktuelle – og lokale – debatter om samisk arkitektur?

Du beveger deg altså innenfor institusjonskritikken. Ser du på Girjegumpi som en institusjon eller et kunstprosjekt?

– Det kan jo være begge deler. Det er jo et kunstprosjekt, men et kunstprosjekt kan kanskje også bli en institusjon? Jeg ser på *Girjegumpi* som en slags alternativ institusjon eller en potensiell modell for fremtidige institusjoner, som for eksempel et samisk kunstmuseum.

– En institusjon kan jo defineres på veldig mange måter, så det kommer litt an på hvordan man gjør det. Men jeg tenker at institusjoner har stor definisjonsmakt, og i og med at *Girjegumpi* har tatt den plassen det nå har, så har også prosjektet fått stadig sterkere definisjonsmakt, vil jeg påstå. Selv om *Girjegumpi* ikke er ute etter å definere samisk arkitektur, så setter prosjektet i hvert fall store deler av diskursen og dagsordenen for samtalen om samisk arkitektur. Det har ikke akkurat vært så mye fokus på samisk arkitektur, heller ikke i majoritetsinstitusjonene. Og *Girjegumpi* ble jo skapt ut av et behov for et sted der folk kan samles for å diskutere og løfte frem samisk arkitektur. Samtidig er *Girjegumpi* også avhengig av andre institusjoner. Jeg synes det er interessant hvordan *Girjegumpi* utvikler seg i møte med nye mennesker, materialer, steder og institusjoner og får makt og agens. *Girjegumpi* stiller jo også krav tilbake til de institusjonene prosjektet går inn i. Og er det noe Joar er god på, så er det å utfordre konvensjoner.

Jeg tenkte litt på det Carina Beddari skriver i sin anmeldelse som innleder denne fokusdelen om Girjegumpi: «Den perfekte anmelder av Girjegumpi måtte være en person som har fulgt med på Nango fra starten av.» Du forsker nå på et prosjekt du har vært del av, om ikke fra start, men i alle fall ganske lenge. Så hvordan har det

»



egentlig vært å analysere Girjegumpi fra «innsiden»?

– Jeg liker å tenke at jeg forsker *med Girjegumpi*. Det er i alle fall det jeg streber mot. Kanskje i dobbel forstand, fordi det å være en del av prosjektet ikke bare påvirker hvordan jeg skriver om *Girjegumpi*, men også ellers i forskningen. Men det har vært både befriende og utfordrende. Det er også noe med det å forsøke å ha en viss distanse som kan være vanskelig når man er veldig dedikert til og glad i noe man skriver om. Som en forsker i *Girjegumpi* – som kommer fra academia, hvor det du gjør gjerne skal ha en klar struktur og følge visse normer og konvensjoner – så har jeg til tider følt på å jobbe i et salig kaos siden ting i tro *Girjegumpi*-stil gjerne ikke skal planlegges eller forholde seg til normer på samme måte som jeg er vant til. Det har vært en slags «un-learning». Det var litt stressende i starten, der jeg tenkte at «Shit, hvordan kan jeg involvere meg i dette, må man ikke gjøre sånn og sånn?». Samtidig, med tanke på forskningsprosjektet mitt som ser på samisk samtidskunst og det som skjer der, så er jeg midt i det. Det er jo et privilegium, og veldig lærerikt.

– Så er det også det at å være forsker, og kanskje spesielt stipendiat, kan være litt ensomt. Og *Girjegumpi* gir muligheten til å jobbe sammen med andre, med veldig ulike bakgrunner, og til å jobbe med materialet på en annen måte enn det jeg er vant til. I stedet for at man bare skal skrive noe frem, kan man skape noe med hendene.

Ja, ikke sant, jeg har sett flere versjoner av den «tavla» deres i kartleggingsprosjektet Kårten – Mapping of Sámi Architecture. Det er inspirerende å se hvordan det har utviklet seg – ikke bare innholdsmessig med antall byggverk, men også selve konstruksjonen. Det kunne jo bare vært presentert som bilder på en vegg, eller på en skjerm for den saks skyld. Men i tillegg til bildesamlingen bruker dere flere andre materialer.

– Ja, det startet med en tavle som ble funnet på Nasjonalmuseet. Vi hadde ikke noe plan da, men siden never er noe som blir mye brukt og er tilgjengelig i *Girjegumpi*, bestemte vi oss for å bruke det som hovedmateriale. Vi stroppet det fast til tavla med strammeband – fordi det også er noe det finnes mye av i *Girjegumpi*. Det er praktisk og fort gjort. Den tavla ble jo ikke med videre, så i Venezia måtte vi finne på noe nytt. Igjen hadde vi ingen plan. Vi fant to bygningsplassgjerdet utenfor paviljong-

gen, og bestemte oss for å rive opp never og flette det inn. Det funket jævlig bra. Never er et fint materiale å jobbe med, og spennende fordi det lever og beveger seg mye. I Bodø hadde vi ikke never, så da ble det filleryer, litt inspirert av utstillingen *Gullevaš/Golgolaš* på Bodø Kunstforening som fant sted parallelt med monteringen av *Girjegumpi*-utstillingen. Ryene fant vi på bruktbutikkene rundt omkring i Bodø.

Men sånn helt kort om det Kårten-prosjektet deres. Målet er å kartlegge samisk arkitektur. Det har altså ikke blitt gjort før?

– Det er ikke sånn at vi kartlegger *all* samisk arkitektur eller sier at «*dette* er samisk arkitektur». Det er mer et forsøk på å vise mangfold og ulike typologier, og å åpne opp diskusjonen om hva samisk arkitektur kan være. Det finnes flere som presenterer samisk arkitektur på ulike måter. *Arkitekturguide i Nord-Norge og Svalbard*² er en av disse, og var en viktig kilde i den innledende fasen av prosjektet. Så er det flere bøker, sånn som *Byggeskikk i Sápmi* (2006) av Randi Sjølie og *Skoltesamisk Byggeskikk* (2021) av Gisle Jakhelln, samt rapporter og databaser over samiske kulturminner. Du kan kanskje si at det også er kartlegging av samisk arkitektur, men jeg vet ikke om det finnes en samlet oversikt over det som går på tvers av landegrensene. Samtidig er kanskje ikke bøker og slike databaser noe som er så tilgjengelig for folk flest, eller for barn og ungdom. Under utstillingen i Bodø var for eksempel mange skoleklasser innom, og vi fikk gode tilbakemeldinger på *Kårten*-prosjektet av formidlerne ved museet. Ved å bruke det formatet vi gjør, håper jeg at kartleggingsprosjektet vårt bidrar til å gi et større bilde av både arkitekturen og den samepolitiske situasjonen, samt å nå ut til et bredt publikum. Det er også noe jeg tenker *Girjegumpi* gjør veldig bra.

Nå har dere presentert kartleggingsprosjektet i Girjegumpi både på Nasjonalmuseet, under Venezia-biennalen og på bymuseet i Bodø. Men hvordan startet det egentlig?

– Det var Joar som startet det, og koblet sammen meg og Astrid våren 2021. Jenni kom inn da vi jobbet mot Venezia-biennalen i 2023.

Så du og Astrid kjente ikke hverandre? Og dere kjente kanskje heller ikke Jenni?

– Nei, Joar er en sånn matchmaker. Han samler folk som kommer fra ulike steder og, som jeg ser det, kan bidra til ulike innganger til samisk arkitektur, om det er fra arkitekturfeltet, academia, båtbygging, duodji eller kunst.

Det kollektive aspektet er uten tvil viktig. Det er interessant med alle som inviteres inn i fellesskapet. Det er jo heller ikke bare folk, men også materialer, gjenstander og kunstverk. Du har jo sett både mennesker og materialer komme og gå. Har du noen tanker om hva dette betyr for Girjegumpi?

– Det er kanskje noe av det som har gjort at det har blitt så vellykket. Det kommer stadig inn nye momenter. Det er lag på lag på lag, og det er den totaliteten som gjør det så interessant. Uansett hvilken bakgrunn du har eller hvor du kommer fra, så vil du antakeligvis finne noe der du kjenner deg igjen i eller noe som interesserer deg. Det er også åpent og inviterende. Det er ikke rene, sterile flater som du helst ikke skal ta på, men heller masse greier som man kan ta på, sitte på og stå på. Materialiteten er overalt, og man får et veldig nært forhold til den. Og det tror jeg ikke bare gjelder oss som jobber i *Girjegumpi*.

Hva har du fått nære forhold til, da?

– Det er mange ting, men spesielt lydverket som er et samarbeid mellom Anders Rimpi og Joar. Det er masse lyder av ting som kan assosieres med det å være i og rundt en gumpi. Tråkking i snø. Hunder. Mennesker som prater. Knitrende bål. I Venezia kom det mer fuglelyder inn i lydverket. En versjon av verket er også installert i gammen på taket av Nasjonalmuseet, *A House for all Cosmologies* (2022). Steder som Venezia-biennalen, og storbyen Oslo for den del, kan være litt overveldende. Men hver gang jeg hører de lydene, føler jeg en slags ro. Det er kanskje litt romantiserende, men for meg har det blitt en sånn meditativ greie.

– Og så er det den trappa.

Trappa?

– Ja, i Venezia var det en ish-trapp. Den ble laget av et sedertre som ble hugget ned utenfor Den nordiske paviljongen. Det ble også fraktet til Bodø. Det er så massivt og sært.

Bodø, ja. Vi må snakke litt om årets utgave. Hvordan fungerte det i Bodø, synes du?

– Jeg synes det ble veldig fint. Kanskje fordi det også var utendørs. Er man bak institusjonelle vegger, så er det masse restriksjoner. Du kan ikke tenne bål inne på Nasjonalmuseet. Ute er det åpent og tilgjengelig for alle.

– Dessuten var det fint å være i Bodø samtidig som NAISA-konferansen ble arrangert i byen.³ Det er kanskje verdens største konferanse for urfolksforskning, noe som brakte mange viktige og interessante stemmer til Bodø. Men så koster det dritmasse penger å delta. Så som en slags parallell, men også motsats, hadde man seminaret som Elsa Laula Renbergs institutt arrangerte i *Girjegumpi* på kveldstid.⁴ Det var åpent for alle, kostet ingenting og samlet masse folk – også fra NAISA-konferansen. Det tenker jeg viste mulighetene som kommer med *Girjegumpi*. Altså ikke bare at det blir «hostet» av større institusjoner, men at også *Girjegumpi* kan være «host» og fasilitator for andre samiske aktører. Det så man også med *Gammeskolen*⁵, som ble til i samarbeid mellom Nordlandsmuseet og *Girjegumpi*. Det var hva, 50 søkere? Det er ganske mye. Der var det flere som aldri hadde bygget gamle før, og nå har de fått en lulesamisk jordgamme midt i Bodø sentrum. Det sier noe om *Girjegumpi* og prosjektets potensial. Det er fysisk og materielt, men det er også viktig kunnskap. ■

Noter

(1) Jenni Hakovirta møter vi også i denne utgaven som en av forfatterne av artikkelen «Crafting an Architecture of Joy». (2) Arkitekturguiden inneholder flere samiske bygninger, og er et prosjekt initiert av UiT i samarbeid med Norske Arkitekters Landsforbund/Nord-Norges Arkitektforening. Se <https://arkitekturguide.uit.no> (3) NAISA står for Native American and Indigenous Studies Association, og er en vitenskapelig organisasjon som arbeider med urfolksspørsmål og engasjerer urfolkssamfunn. For mer info, se <https://naisa.org>. (4) Seminaret som omtales er *Soptsestimie: Baajh vaeride årrodh = land back!*. For mer info om seminaret og Elsa Laula Renbergs institutt, se <https://elsaulaurenbergeninstitute.jimdofree.com> (5) Gammeskolen var del av Bodø2024, og besto av en serie workshops for ungdom der deltakerne lærte om samisk arkitektur og byggeskikk mens de bygde jordgamme på tradisjonelt vis.



Kunstner Håvard Arnhoff og duojar ovlla gaup da *Girjegumpi* var på vintermarkedet i Jokkmokk. Foto: Astrid Fadnes

JOAR NANGOS SAMARBEIDSPARTNERE I *GIRJEGUMPI*

Håvard Arnhoff, Ken Are Bongo, Petter Bratland, Mathias Danbolt, Ole Henrik Einejord, Astrid Fadnes, Jenni Hakovirta, Eirin Hammari, Elin Haugdal, Petri Henriksson, Tone Huse, Lajos Gabor, Luba Kuzovnikova, James Taylor Foster, Bente Aas Solbakken, Axel Wieder, Tanya Busse, Kare Raija Anti, Johan Gustavssen, Robert Julian Hvistendahl, Iver Jåks + Jon Ole Andersen, Anne Kare Kemi, maka design, Grete Johanna Minde, Karen Inger Anne Nango, Nils John Nango, Anne Henriette Nilut, Ole Thomas Nilut, Raisa Porsanger, Tobias Aputsiaq Prytz, Anders Rimpi, Katrine Rugeldal, Wimme Saari, Sámi Architecture Dictionary Group, Arne-Terje Sæther, Katarina Spik Skum, Mary Ailonieida Sombán Mari, Četil Somby, Anders Sunna, Anna-Stina Svakko, Eystein Talleraas, Petter Tjikkom, Magnus Antaris Tuolja, Eveliina Sarapää, Kristoffer Dolmen og Alice Marie Jektevik har på ulike måter bidratt til *Girjegumpi*. Da er de mange ansatte i institusjoner som har vært vertskap for *Girjegumpi* utelatt. Disse institusjonene er Festspillene i Nord-Norge (FINN) i Hárstakk/Harstad, Márkomeannu, Gállogieddi/Samisk friluftsmuseum, Sámi Dáiddaguovddáš/Samisk senter for samtidskunst (SDG) i Kárášjohka/Karasjok, Jáhkámáhke márnána/Jokkmokks marknad og Ajtte fjellmuseum i Jáhkámáhke/Jokkmokk, Nasjonal-museet for kunst, arkitektur og design i Oslo, Festspillene i Bergen og Bergen Kunsthall, Kiasma i Helsinki, ArkDes i Stockholm og Arkitekturbienalen i Venezia samt Bodø bymuseum/Nordlandsmuseet i Bådåddjo/Buvvda/Bodø.



ØKSER OG ANEKDOTER

Til sin siste utstilling kom Gabriel Johann Kvendseth padlende i utstillingas hovedverk: en selvlagd stokkbåt.

Tekst av Ingrid Fadnes

Gabriel Kvendseth har stoppet for kvelden. Nat- tens sovested er en liten avstikker fra E6 et sted i Trøndelag, litt sør for Namsskogan. I varebilen har han det han trenger for å sove, for å spise og for å lage kunst. Etter hvert som reisen fortsetter nordover, vil bagasjerommet fylles opp enda mer. Kunsten til Kvend- seth består nesten utelukkende av materialer han finner, gjenstander han kan gjenbruke, plassere i en ny kontekst eller omforme på en eller annen måte. Han har fått et trent blikk, og nesten straks han ser noe kan han vite om det er noe.

Til vanlig er Gabriel Kvendseth bosatt i Bergen, og det er også her, på Kunstakademiet (nå KMD), at han har tatt både bachelor og master. Som kunstner er Kvendseth materialorientert. Han lager både skulpturer og instal- lasjoner, med tekst og performative situasjoner. Gabriel søker også en interaksjon og transaksjon mellom kunsten og publikummet, som i prosjektet *The Give Away Archive* (KHIB i 2012) og i *The BUY, TRADE or TAKE Collection* (samarbeid med Galleri Volt i 2013).

Når Kvendseth kobler seg på en videolenke for en prat om hans kunstnerskap, sitter han i varebilen. Han er både på vei fra og på vei til. Endestasjonen denne gan- gen er Karlsøya, en øy med en usedvanlig historie og den øya han kaller sitt hjem. Men Kvendseth er litt nervøs. Han skal ha sin første separatutstilling på øya noensinne, på Galleri Gálsá, under den årlige Karlsøyfestivalen.

– Det er litt skummelt å lage en utstilling hjemme, i en setting som er mer sosial enn profesjonell.

Vi skal komme tilbake til øya og relasjonen Gabriel har til den litt seinere.

Destinasjonen han akkurat har reist fra, er Kristiansund, et sted han også har en personlig tilknytning til. Deler av familien hans er derfra, og i barndommen bodde han på to ulike steder på Nordmøre. Anledningen for oppholdet i Kristiansund denne gangen var åpningen av utstillingen *HUL/HELLIG* i samarbeid med båtbygger Hallvard Heide i Kristiansund Kunsthall – et nytt og kjærkomment vis- ningssted for samtidskunst i Møre og Romsdal som åpnet i 2021. Selve hovedverket i utstillingen har fått navnet Nāu, og er en stokkbåt Kvendseth fikk bygd og fraktet sjøveien fram til utstillingslokalet.

Møtepunktet

Om utstillingen *HUL/HELLIG* skriver kunstkritiker Tom- my Olsson følgende på Kunsthallens hjemmesider:

«Objektene knytter seg til vår modernistiske fortid alle- rede gjennom å konsekvent være en slags ‘re-made rea- dymades’ – noen ganger i opposisjon med den opprinne- lige metoden å frarøve tingene deres funksjon, gjennom å heller gi dem en funksjon til, og enda enn. De insisterer ganske enkelt på handling, de er der for å brukes, selv om det ikke er gitt hvordan.»

Utdraget er en del av en lengre refleksjon hvor Kvendset- hs kunst knyttes til spørsmålet: Hva gjør kunsten?

Kvendseth kan fortsette tankerekka.

»



Forarbeid til utstillingen HUL/HELLIG på Kristiansund Kunsthall. Utstillingen ble til i samarbeid med båtbygger Hallvard Heide. Foto: Gabriel Johann Kvendseth



Forarbeid til utstillingen HUL/HELLIG på Kristiansund Kunsthall. Utstillingen ble til i samarbeid med båtbygger Hallvard Heide.
Foto: Gabriel Johann Kvendseth

– I arbeidene mine kan du definitivt se at materialene har vært noe, men du klarer ikke nødvendigvis å identifisere hva. Du skjønner at det er en kunnskap her som du ikke har. Jeg prøver å oppnå det litt for egen del også. Litt flosklete sagt så prøver jeg å tenke minst mulig på det jeg lager.

For når Kvendseth arbeider er det ikke sånn at han planlegger nøyaktig hvordan verket skal være. Han må tilbringe tid med materialene, ofte demonterer han dem ned til de minste bestanddeler. Så ser han sammenhenger, også visuelle, i materialene. Det som kanskje er viktigere enn selve resultatet, er hva som kan oppstå når kunsten møter mennesker.

– I både utstillinger og i det performative utfordrer jeg transaksjon og verdi. Jeg ødelegger også kunst, og jeg har gjort prosjekter hvor folk kan velge å ta med seg verk fra utstillingen, bytte dem til seg eller kjøpe dem til en pris de velger selv. Ved å forskyve normer kan det oppstå en gnist som igjen kan skape en større flamme. Det er i det øyeblikket, i det møtet, at en sånn gnist kan oppstå, og det er dette øyeblikket som er interessant, forklarer han og går tilbake til ungdomstida, da han var opptatt av zenbuddhisme og øyeblikkets opplysning, det som kalles Satori.

– Det er selvfølgelig ikke helt det jeg prøver å oppnå med kunsten, men det er likevel noe som satte seg i meg, forteller Kvendseth og fortsetter: – Vi er oppdratt i en dualitetstenkning, at noe er godt eller ondt, det er lyst eller det er mørkt, fysisk og metafysisk. Ting deles opp, men det jeg forstår gjennom zenbuddhisme er møtepunkter og paradoksene som oppstår i det.

Urbåten

Da Gabriel Kvendseth ble invitert til å ha en separatutstilling i Kristiansund, landet han til slutt på å lage en stokkbåt. Prosessen med å lage den forteller en hel del om Kvendseths forhold til prosess, hender, håndverk og verktøy.

Egentlig starter historien om utstillingen i Kristiansund med Karlsøya. Det var der Kvendseth møtte båtbyggeren Hallvard Heide i fjor sommer, da han kuraterte et kunstprogram på øya. Heide bor i Valsøybotn på Nordmøre, hvor han til daglig jobber på Geitbåtmuseet Husasnotra som båtbygger. Det var på dette museet at Kvendseth så en stokkbåt første gang, og han fattet umiddelbar interesse for båttypen som kan kalles en slags urbåt. Den er hugd rett ut av en trestamme.

– Da jeg så båten, så tenkte jeg på steinalderen, istid og andre stammesamfunn i verden, men den er vitterlig i bruk fremdeles i dag, og i Trøndelag var denne båttypen i bruk til ut på 1900-tallet. De ble brukt for å lyse etter laks, men også for å frakte kveg over elvene.

– *Det høres jo umulig ut?*

– De bandt sammen to og to båter, og så hadde kvegene to par bein i den ene båten og to par i den andre. Dette er avansert balansekunst.

Teknologien er enkel, og bestandig, forklarer Kvendseth. Det er rett og slett en trestokk som man huler ut, og så kan den flyte stødig på vannet.

– Dette er kanskje den mest grunnleggende måten du kan lage en båt på. Det fungerte før, og det fungerer nå.

Å bygge en båt

For å lage stokkbåten samlet Kvendseth og båtbygger Heide et helt arbeidslag på 18 personer en helg i vinter. Sammen gjøv de løs på en utvalgt trestokk med ulike typer verktøy.

– Noen brukte en gammel sovjetøks, en arkeolog som var med brukte en norsk middelalderøks, en annen tømmerøks og bile. Det var mye eksperimentering.

– *Jeg har sett det i tidligere prosjekter, for eksempel i Kristiansand Kunsthall i utstillinga Knust i offentlig rom »*



Fra utstillingen HUL/HELLIG på Kristiansund Kunsthall.
Foto: Kristiansund Kunsthall.



(2014), at du bruker verktøy som i seg selv forteller egne historier. Er det viktig for deg at ikke bare objektene eller materialene du bruker bærer historier, men også verktøyene du bruker for å lage dem?

– Jo, det er viktig, men det er ikke sånn at jeg leter etter historier. Historiene ligger der fra før.

Kvendseth holder av og til hendene opp foran seg når han snakker, ser på dem, legger ord i dem. De har en funksjon.

– Hva er det med hendene?

– Ja, jeg kommer tilbake til dette med hender og verktøy, det at mennesker påvirker sine omgivelser. Verktøy er nesten som en forlengelse av armen, og kan være et performativt element som er like viktig som selve objektet. Det er også veldig viktig for meg at alt arbeidet ble gjort med håndmakt. Ikke en dråpe fossilt drivstoff ble brukt.

Da båten var ferdig hugd, fikk de akt den ned på sjøen og til vannet for å teste om den var sjødyktig.

– Da vi hadde den ute på vannet, så var det sånn wow, det her går over all forventning. Den satt godt i vannet og var stabil, og da var vi litt sånn, ok, vi kan ikke hive den på en trailer og kjøre den inn til Kristiansund nå. Veien fra Valsøyfjord til Kristiansund går historisk til sjøs.

Slik ble det til at Kvendseth – først sammen med to andre, og på siste etappe med fire – tok sjøveien fra der de lagde båten og helt til Kristiansund Kunsthall. Bildene fra ferden er spektakulære. Det ser nesten uvirkelig ut at båten, trestokken, skal kunne holde seg flytende med så mange om bord.

– Vi hadde den på vannet med ni personer i, og den gikk fremdeles fint. Den er overraskende stabil. Man kunne stå og balansere på den ene ripa uten at den veltet, men mange tenkte det var galskap å legge ut i den og at vi ikke ville komme fram, forteller Kvendseth.

Båten fikk navnet Nāu, et ord som på indoeuropeisk betyr båt. Faktisk så spekuleres det i om også det norrøne ordet *nord* er fra samme stamme.

– Det impliserer at det gamle ordet for Norge, Norveg, ikke refererer til veien mot nord, men til den plassen du må dra til med båt, forteller Kvendseth.

Nettopp slike ting liker Kvendseth. Betydningene kan gå i ulike retninger og flettes sammen med nye meninger. Prosjektet i Kristiansund Kunsthall har han kalt *anekdotisk historie*. Det du ser i materialet vil gi deg innsikt og kunnskap, og Kvendseth valgte å skrelle bort foto og video fra prosessen – som kunne ha vært en del av utstillingen – nettopp for å lede oppmerksomheten mot lukten av båten, spor etter bruk, årringer, grovheten i uthuggingen som igjen kan fortelle noe om verktøyene.

– Det ligger masse bilder i det, og det skaper rom for historiefortellinger i et verk.

Den usedvanlige øya

Det tar halvannen time å kjøre fra Tromsø til fergekaia på Hansnes. Derfra går ferden ut Langsundet og til øya med de to toppene Vetten og Varden. På denne vesle øya ble Kvendseth født i 1984, og her bodde han i sine første leveår. I dokumentarfilmen «Karlsøya: mellom geiter, rock & Muhammed» fra 1994 får man et innblikk i det som kalles Norges mest sære øysamfunn.

På 1970-tallet ble Karlsøya, på lik linje med en rekke »



Over:
Fra utstillingen *Alle far fører vill* på Tag Team Studio (Bergen) i 2024. Bildet viser Gabriel Johann Kvendseths verk *Precarious Composition* (2024), *Introspection / Three-legged Chair* (2024), *Lamentation of a Broken Illusion* (2024), *An Elegy for Unadulterated Dirt* (2023). Foto: Thor Brødreskift

Høyre side:
Gabriel Johann Kvendseth, *Hey Birdie* (2024). Bjørk, bronse, messing, kobber, keramikk, stål. Fra utstillingen *Alle far fører vill* på Tag Team Studio (Bergen) i 2024. Foto: Thor Brødreskift.

andre kystsamfunn, rammet av dramatisk høy fraflytting. Bak tallene lå en villet politikk fra statens side. De gikk aktivt inn og betalte folk for å flytte fra en rekke fiskevær og øysamfunn, og Karlsøya mistet nesten all befolkning. Som et svar på sentraliseringspolitikken bestemte en gjeng seg for å «ta øya tilbake». På 1970- og 1980-tallet ble øya et samlingssted for utopister, hippier, freakere og opprørere som hadde mistet troen på det sosialdemokratiske Drømme-Norge. På øya forsøkte de å etablere sitt eget alternative samfunn tuftet på både håp, drømmer, musikk og sauedrift. Lett har det ikke vært, og folk har kommet og dratt siden den gang, men mange av de som ble født og har vokst opp der, slik som Kvendseth, har en sterk tilknytning til det vesle øysamfunnet.

– For meg har Karlsøya alltid vært en sånn plass som jeg vender tilbake til. Når du ikke er helt og holdent fra en plass, så er det veldig fint å kunne si at du er fra et sted, forteller Kvendseth.

– *Man hører ofte om «barna av Karlsøya» – er du en av dem?*

– Ja, jeg er jo det. Men jeg er ikke den som har bodd der mest, men jeg merker at det er der jeg hører til når jeg er tilbake.

Etter noen år på Karlsøya flyttet familien til USA.

– Vi bodde i New Hampshire, det er kanskje det nærmeste du kommer Norge i USA, forteller Kvendseth.

Familien ble boende der i tre-fire år. Det gjør at engelsk er førstespråket til Kvendseth. Selv nå er engelsk språket han tenker og drømmer på. Og den norske dialekten er ikke lett å plassere. Da de kom hjem, bodde de på Nordmøre, og seinere Karlsøya igjen, før han som 15-åring flyttet til Tromsø for å gå på videregående.

– Jeg snakker en typisk kystnorsk dialekt, sier han og ler.

Tilbake til leiken

Det tok noen år før Gabriel Kvendseth peilet seg inn på kunst. Tenårene var vanskelige, og det var bare et under at han overlevde, forteller han. Kvendseth hoppet av videregående før han var ferdig.

– Jeg fikk grundig beskjed om at jeg aldri kunne bli noe her i verden. Det ble jeg veldig trassig for, forteller Kvendseth, og mener den trassigheten har fulgt ham hele livet.

Sier noen at han ikke kan, eller at noe ikke er bra, som da han ble mobbet for dialekten sin, så beholdt han den.

– I dag dropper flere og flere unge ut av skolen, og de får fremdeles beskjed om at de ikke kan bli noe. Andelen unge uføre bare eksploderer, og jeg tenker at det er jævlig masse kløktige hoder og dyktige hender der ute som får beskjed om at de ikke kan bli noe bare fordi de ikke har et vitnemål fra videregående skole. Det er helt på trynet.

«Jeg tilbrakte mye av barndommen i min egen verden, langt oppe i skogen, og lagde hele verden av ulike objekter jeg formet med en spikkekniv. For meg løsnet kunsten litt da jeg fant tilbake til det og inn i lekenheten.»

Selv fant han veier utenom, og kursen mot Kunsthøyskolen i Bergen gikk via filmskolen i Kabelvåg i Lofoten (nå Filmkunstskolen i Kabelvåg ved UiT Norges arktiske universitet) og folkehøyskole hvor han studerte martial arts og zenbuddisme. Kvendseth oppholdt seg også i et buddhistisk tempel i Sør-Korea en stund. Det var da han skjønte mulighetsrommet som finnes i kunst at han virkelig ble interessert, og på mange måter er kunstnerskapet hans i dag en tilbakevending til sin egen barndom.

– Jeg tilbrakte mye av barndommen i min egen verden, langt oppe i skogen, og lagde hele verden av ulike objekter jeg formet med en spikkekniv. For meg løsnet kunsten litt da jeg fant tilbake til det og inn i lekenheten.

Og slik vil han fortsette. I november i år runder Gabriel Kvendseth førti. Det er ikke noe han kjenner spesielt på, bortsett fra at livet går i en oppadgående kurve. ■





Alia Farid, *Chibayish* (2022). Stillbilde fra video. Bestilt av Whitney Museum of American Art i forbindelse med Whitney Biennalen 2022 Quiet as It Is Kept. Gjengitt med tillatelse fra kunstner.

Utstilling: *Bneid Al Gar*
Sted: Henie Onstad Kunstsenter
Tidsrom: 13. september 2024–5. januar 2025
Kunstner: Alia Farid

FOLK OG PENGERS TREKK OVER VERDEN

Alia Farids perspektiver på verden utvider vår forståelse, særlig av områder som ellers ofte reduseres til paradisfortellinger.

Tekst av Carina E. Beddari

Høyre side, øverst:
Alia Farid, *At the Time of the Ebb* (2019).
Foto: Christian Tunge / Henie Onstad Kunstsenter

Nederst
Alia Farid, *In Lieu of What Is* (2022). Foto: Christian Tunge / Henie Onstad Kunstsenter

Et av verkene i kuwaitisk-puertorikanske Alia Farids prisutstilling på Henie Onstad Kunstsenter – *At the Time of the Ebb* (2019) – er på et vis en tidskapsel. Videoen viser den tradisjonelle nyttårsfeiringen ved sommersolverv, *Nowruz Sayadeen* («fiskerens nyttår»), på øya Queshm i Iran. Ungdommer, barn og voksne kler seg opp som firbente dyr, som hester og kameler, på en festdag der de ikke høster fra havet, men hyller dets grøde med opptog og dans. I tankene mine vandrer kostymene på tvers av kulturer, mennesket som hermer dyret er så fundamentalt; jeg husker min egen opptreden som del av en firbent hest i en skoleoppsetning, kanskje var det Kardemomme by.

Farids video er visuelt fengslende på et helt annet nivå enn skoleoppsetninger, den er nærmest forheksende. Antagelig burde jeg ikke bruke det ordet, siden vårt blikk på andre kulturer ofte farges av en litt kikkeraktig fascinasjon for ukjente skikker og kutymmer. De dvelende scenene i *At the Time of the Ebb* er like fullt trollbindende. Fiskerlandsbybefolkningens ritualer er fanget med melankoli, og det er som om jeg faller inn i en annen verden, utenfor tiden. Men om jeg skulle få for meg at den var enklere og mer attråverdig, adskilt fra min egen, korrigeres jeg i videoens siste panorama. Vi ser en kamel som gomler på en plastbit. Er man da fjernet av fjern

idyll, river Farid sløret av: Den globale katastrofen vi har påført verden, finnes også her – dens konsekvenser er minst like synlige her.

Lignende milde irettesettelser finner man også andre steder i *Bneid Al Gar*, som betyr «land av tjære» og er navnet på en bydel i Kuwait. Utstillingens andre videoarbeid, *Chibayish* (2022–2023), gir et innblikk i livene til tre unge som gjeter vannbøfler i det sørirakiske distriktet ved samme navn. Stemningen er hverdagslig intim, men hevet over det dagligdagse. Guttenes bøffellokk lyder nærmest som noe førspråklig; samspillet mellom menneske og dyr er bevegende, men samtidig ser vi tørken og forurensningens påvirkning på landskapet omkring dem. Utarming av disse myrområdene, der elvene Tigris og Eufrat møtes, begynte med den første Golfkrigen på 1980-tallet. Krigene i dette området har alltid påvirket oljeprisen, og dermed finnes det også forbindelser til Norges rikdom her.

Vannets betydning understrekes av de store skulpturene som vises i samme rom. *In Lieu of What Is* (2022) består av fem ruvende og glatte vannbeholdere støpt i glassfiber og polyesterharpiks, alle i hvert fall over to meter høye, beigefargede. Man forstår dem umiddelbart som en form for kanner, men jeg trenger veggtekstens forklaring av »





Alia Farid, *Elsewhere* (2023). Foto: Christian Tunge / Henie Onstad Kunstsenter

likheten med offentlige vannfontener som er vanlige i arabiske byer. Slik jeg oppfatter det, låner de ofte form fra sportsutstyr og fra kommersielle produsenter. Men uten reell kunnskap om sammenhengen får man bare en anelse av skulpturenes kritiske dimensjon. I lys av videoarbeidene fremstår de bombastiske, selv om veggteksten hevder at de henviser til dagens situasjon så vel som oldtidens offentlige drikkebrønner.

Som man forstår er nettet av forbindelseslinjer som ligger til grunn for den moderne verden viktig i Farids kunstnerskap. Forflytninger, diaspora og tradisjon er essensielt også i *Elsewhere* (2023–), tekstilserien som fyller utstillingens andre sal på Henie Onstad. De femten teppene henger i to rader i rommet, og man kan dermed betrakte baksidene; slik får tekstilene en forsterket fysisk tilstedeværelse, å se de sirlige trådene på den mørke vrangsidene av teppene gjør dem mer levende. De inntar rommet som en egen befolkning. Teppene dokumenterer en diaspora som ikke er globalt synlig, nemlig den palestinske befolkningen i Puerto Rico, et av kunstnerens to hjemland. Det gjør inntrykk å se slagordet som de siste årene har gjallet i demonstrasjoner for Palestina – «Del río al mar libres vamos a andar» (i Norge ropes det ofte på engelsk: «From the river to the sea ...») – vevd inn på et teppe. Spesielt er det også at teppene er produsert av håndverkere i Samawah i Sør-Irak, som er kjent for teppetradisjonen *izar*. I sterke kombinasjoner av rustrødt, blått og gultoner dokumenterer teppene moskeer, arabiske restauranter, apotek – kort sagt steder der palestinske liv utspiller seg i Puerto Rico.

Jeg tenker på hvor usynlig den arabiske diasporaen stort sett er i Mexico, et land jeg selv kjenner og tilbringer mye tid i. Selv om global forflytning for lengst er blitt en vane – for eksempel forventer vi å finne arabisk, japansk

og koreansk mat overalt – tenker vi kanskje ikke over hvordan menneskene har havnet der eller hvordan deres levevis har endret seg med forflytningene. *Elsewhere* er en påbegynt serie, som skal utvides med tekstiler fra andre latinamerikanske land der tradisjonene er blitt vridd til på andre måter. Når man etter hvert kan sammenligne arbeidene, vil tradisjonstransformasjonene jeg opplever at Farid arbeider med her antagelig stå klarere. Verken fortiden eller tradisjonen er faste størrelser, men konsepter som puster og endrer seg med oss.

Farid (f. 1985) er den tredje mottakeren av Lise Wilhelmsen Art Award, og også den yngste hittil. Man kan argumentere for at det er synlig; kunstnerskapet vi møter i *Bneid Al Gar* er kanskje ikke like fullvokst som i de tidligere prisutstillingene til Guadalupe Maravilla og Otobong Nkaga. Men jeg tviler ikke på at Farids perspektiver på verden utvider vår forståelse – særlig av områder som gjerne reduseres til paradisfortellinger, noe som er tilfelle både for det «tropiske» Karibia og området ved Eufrat og Tigris. Sistnevnte oppfyller våre fantasier om Østen og er faktisk siden Bibelen blitt omtalt som Edens hage.

Så kan man selvfølgelig også peke på ironien i at prispengene Farid mottar fra skipsrederfamilien Wilhelmsen inngår i det internasjonale nettverket hun arbeider med å synliggjøre. Men det gjelder også kunstverdenens økonomi generelt. Som vi alle vet: Pengenes trekk over verden former den, og å gi Farid midler til å formidle hvordan er slett ikke det dummeste man kan gjøre. ■

IT'S CORN!

*Når Irene Nordli og Jenny Mäki vender blikket mot ildens
iboende skaperkraft, er resultatet en dypt sanselig
utstillingsopplevelse som også stimulerer tankene.*

Tekst av Tuva Mossin

Cephalopoda (2024), skulptur i porselen
av Irene Nordli og *KÄRNFURU* #1 (2024),
installasjon med kullpulver i stålramme
av Jenny Mäki. Foto: R. Halleraker / KRAFT

Utstilling: Invitert (7): *Brann*
Sted: KRAFT, Bergen
Tidsrom: 16.08.–13.10.2024
Kunstnere: Irene Nordli og Jenny Mäki

Brann er den syvende utstillingen i serien *Invitert* på Kraft, der en kunstner bosatt i Norge inviteres til å samarbeide med en selvvalgt kunstner med base i utlandet. I dette tilfellet var det keramikeren Irene Nordli som inviterte med seg den svenske arkitekten Jenny Mäki, med utgangspunkt i deres felles fascinasjon for ild som del av den kunstneriske prosessen. Resultatet av samarbeidet er et finurlig økosystem som i tillegg til å undersøke de tekniske mulighetene innenfor Nordli og Mäkis respektive medier, sier noe om relasjonen mellom ildens og hendenes iboende skaperkraft og dessuten utfordrer blikket på hverdagslige objekter som mais.

Det første som slår meg idet jeg går inn i gallerirommet på Kraft, er den distinkte lukten av linolje, som til tross for å være noe spesiell kjennes behagelig og inviterende. Lukten kommer fra Mäkis installasjoner, der hun har brukt den tradisjonelle japanske trebehandlingsteknikken

yakisugi til å brenne planker av ulike tresorter. Ved å forkulle treets overflate blir treet mer holdbart, i tillegg til at det beskyttes mot insekter, sopp og mugg. Prosessen gjør dessuten treet mindre antenkelig, noe som er en klar fordel når man bygger hus. Tre og tre sortbrennte planker er knyttet sammen til trestammelignende søyler som henger ned fra taket i klynger. Jeg får følelsen av å være i en skog.

De nærmeste «trærne» (*Gran #1*, 2024) er ordnet i ryddige rader. Disse er laget av industrielt dyrket gran, og opphenget speiler materialets industrielle røtter. Formen på plankene bærer også preg av masseproduksjon, ettersom de er helt plane, med nøyaktig like dimensjoner. Dermed står de i kontrast til de mer løst organiserte *Lärk #1* og *Lärk #2* (2024), der plankene er tynnere og dessuten mer ujevne i kantene. Det er rart å tenke på at selv om også lerketrær stort sett er plantet i Norge – og »



Pan (2024) i Steingods av Irene Nordli og Jenny Mäkis installasjon GRAN #1 (2024) i forkullede granplankerr. Foto: R. Halleraker / KRAFT.



Oversiktsbilde fra utstillingen *Brann: Irene Nordli & Jenny Mäki* hos KRAFT i Bergen. Foto: R. Halleraker / KRAFT.



Irene Nordli, *Fungi* (2024), detalj. Skulptur i steingods og porselen. Foto: R. Halleraker / KRAFT.



Skulptur av Irene Nordli. Foto: R. Halleraker / KRAFT.

dermed ikke fri for menneskelig påvirkning – er forskjellene mellom plank av to typer barte likevel umiddelbart synlige selv når de er behandlet på så dramatisk vis som her. Samtidig fremhever ildbehandlingen treverkets naturlige struktur og oppbygging slik at plankene ved nærmere ettersyn er langt mindre ensformige enn det de på avstand kan gi inntrykk av å være. Tar man seg tid til å betrakte den enkelte stamme, blir det klart at hver av dem har et helt unikt mønster, likt fingeravtrykk hos mennesker. Paradoksalt nok er det brannen – som ellers forbindes med ødeleggelse – som fremhever trærnes individuelle og ikke minst organiske karakter.

På gulvet finner vi syv store, organiske former i steingods og ulike former for leire og porselen. Disse er også spredt på en tilsynelatende tilfeldig måte, som om de skulle være naturlige vekster på skogbunnen. Til tross for at skulpturene åpenbart er formet av menneskehender, gir de inntrykk av at de vel så godt kunne vært modellert etter noe man fant naturlig på skog- eller havbunnen. Eksempelvis minner skulpturen *Constance* (2023) om et forsteinet koralldyr, med klumpete grener og tuber. Men den kunne vel så godt vært modellert etter den type soppvekst man gjerne finner på trestammer. Nordlis skulpturer komplementerer Mäkis trær, som også balanserer mellom det menneskeskapte og naturlig tilvirkede.

Samtidig inviterer formene til en gøyassosiasjonslek som jeg morer meg med mens jeg beveger meg videre. Jeg finner både en gris og en krabbe, i tillegg til flere utvekster som kan minne om menneskelige organer.

Plutselig legger jeg merke til noen overraskende elementer i en av skulpturene som vokser oppover rommets enslige bæresøyle, som for anledningen er malt slik at den ligner en (ubrent) trestamme. Den tarmaktige figuren *Fungi* (2024) har en rekke maiskolbeformede utvekster som får meg til å stoppe opp. Det er uventet å se noe så konkret blant de ellers så mangetydige formene, og ved første øyekast oppleves verket ganske corny (no pun intended). Men jeg lar meg fascinere av å se noe så forgyengelig som en grønnsak «forsteinet» i keramisk form gjennom brenning. Sett mot Mäkis verk slår det meg at det er tydelige likheter mellom mønstrene i maiskornene og i treplankene. Sammenstillingen får meg til å tenke at ilden har avdekket noen interessante fellestrekk for hvordan organisk materiale forgrener seg i ulike former. Nå legger jeg dessuten merke til spor etter maiskolber også i noen av de andre skulpturene, som jeg ikke tidligere gjenkjente som mais. Det sier noe om betydningen av kontekst for hva man leser inn i verkene, som kanskje ikke var så abstrakte likevel. ■



Foto: R. Halleraker / Kraft



Installasjonsbilde fra Norske Kunsthåndverkeres
Årsutstillingen 2024 på K-U-K i Trondheim.
Helt i front står Takumi Morozumis skulptur
Shiro XV (2023). Foto: Evalina Elere / K-U-K.

Utstilling: Årsutstillingen 2024
Sted: K-U-K, Trondheim
Produsent/kurator: Nordenfjeldske Kunsthåndverkmuseum, K-U-K og Norske Kunsthåndverkere
Tidsrom: 7. september–3. november 2024

BROKETE FELTRAPPORT

*Det er flere gode enkeltverk i Årsutstillingen 2024,
men som helhet fremstår den noe intetsigende.*

Tekst av Eline Bjerkan



Linda Flø, *Starting somewhere I've been before V-VI* (2023). Foto: Freia Beer/MiST

Norske Kunsthåndverkeres *Årsutstillingen* er en slags stikkprøve fra kunstfeltet. Målet for den juryerte utstillingen er å gi innblikk i hva som produseres blant landets kunsthåndverkere akkurat nå. Sånn sett er det nesten umulig for utstillingen å mislykkes. De nye verkene som stilles ut, faller nødvendigvis innenfor denne kategorien. I katalogteksten påpekes det at juryen har etterstrebet mangfold, som bredde i alder og erfaring. Det er heller ikke vanskelig å oppnå; med 62 verk fra 50 kunstnere er nok variasjon det som kjenner utstillingen mest. På Kjøpmannsgata Ung Kunst (K-U-K.) er tre rom i tillegg til resepsjonsområdet fylt med små og store verk i alt fra glass til murstein og sammenkrøllede papirark. Her er tre og tekstil, smykker og sokker, figurative former og abstrakte flater.

Å se *Årsutstillingen 2024* er litt som å ramle inn i et raritetskabinett. Det er ikke åpenbart hvor man skal begynne, så jeg starter i et hjørne av den såkalte bingo-hallen og jobber meg utover. Før dette rommet ble en del av K-U-K., ble det avholdt bingokvelder her. Det har også tidligere vært et bilverksted. Det industrielle preget, med gråspettet betonggulv og sagtantak i glass, er beholdt. Rommet er lyst og luftig, noe som bidrar til at alle verkene får like mye oppmerksomhet. På veggene er det hengt opp en del arbeider i tekstil, mens det er en overvekt av stein- og leirgods på sokler og matter på gulvet. Verket *Welhavens Gate 19 or Pissing Dog* (2024) av Linda

Jansson Lothe fanger oppmerksomheten min, kanskje fordi det har en arkitektonisk forankring som speiler bingohallens historie. Arbeidet er nemlig satt sammen av murstein som tidligere var en del av en gammel bygård i Oslo. På mursteinene er det malt figurer i hvit glasur og kobolt. Motivene er typiske byscener med trikk, trafikk-skilt og tårnkraner.

Det er et gjenbruks- og miljøperspektiv å spore i bruken av materialene hos Lothe. Flere verk i dette rommet har samme tematiske fundament, for eksempel Mari Norddahls tekstilverk *Forgotten Being* (2023) av gammelt kåpefôr og polyesterfyll. Linda Flø har til og med laget et par relieffer i glasert steingods hvor den ujevne overflaten er formet ved hjelp av avfallsstein fra gruvedrift. *Årsutstillingen* er imidlertid like variert når det kommer til tematikker som materialer. I Kristina Austis digitale jacquardvev, som er laget ved hjelp av KI, legger teknikken til rette for refleksjoner rundt hypermoderne teknologi.

Når det gjelder presentasjonen av verkene i dette rommet, fremstår den uinspirert. Monteringen er rett og slett litt traust. For eksempel er arbeidene hengt opp ett etter ett i noenlunde samme høyde på veggene, og verkene på gulvet virker noe tilfeldig plassert utover i det store, åpne rommet. Uten noen tiltak som fremhever kunstens særegne kvaliteter, fremstår den litt forflatet. »



Mingshu Li, *White & Pink Tubes' Form* (2023). Foto: Freia Beer/MiST



Signe Halle, *Crimson* (2024). Foto: Freia Beer/MiST

«Taktiliteten er så sterk at jeg føler den som en kiling i magen.»



Installasjonsbilde fra Norske Kunsthåndverkeres Årstillingen 2024 på K-U-K i Trondheim. Foto: Evalina Elere / K-U-K.

Det neste rommet, bunkersen, gir et mer striglet inntrykk enn bingoallen. Lokalet er nyere, og mange av verkene står på hvite sokler. Her er det også tett mellom kunsten, men dette rommet fremstår mer enhetlig enn det forrige og helheten fungerer derfor bedre. Verkene på sokkel – i steingods, porselen, terrakotta og funnet materiale – er plassert midt i rommet slik at de snakker med hverandre og lar seg sammenligne. På den måten oppstår det spanning mellom dem, noe som er med på å ramme inn utstillingen. Jeg lar meg begeistre av Takumi Morozumis vaselignende skulptur *Shiro XV* (2023), hvor keramikkoverflaten er tjukk og knudrete, som ørsmå koraller. Det er nærmest som om materien vokser mens jeg ser på. Taktiliteten er så sterk at jeg føler den som en kiling i magen. Den utgjør en fin kontrast til et av naboverkene, *En flik av blått* (2023) av Astrid Sleire, som består av tre nøye sammensatte terrakottaplater. Platene er føyd sammen i endene, men skiller seg så fra hverandre slik at den lyseblå skulpturen gir inntrykk av å være luftig og lett. Det er noe behersket og flytende over dette verket, i motsetning til villnisset hos Morozumi.

To andre verk som ser ut som at de er laget for å stå sammen, er Signe Halles lange silkebånd som utgjør verket *Crimson* (2024) og Mingshu Lis skulptur av buktende porselensrør i *White & Pink Tubes' Form* (2023). Begge verkene er i hvitt med islett av rosatoner. Silkens glatte egenskap videreføres i den glinsende glasuren på porselenet. Tekstilverket er sammensnurpet, som et organ, og man trenger heller ikke anstrenge seg for å få øye på kroppslige paralleller hos Lis glidende rørformer. Når de to arbeidene settes i sammenheng med hverandre på denne måten, forsterkes den sensuelle karakteren hos begge og det skapes et levende spill mellom kunstverkene.

I hjørnegalleriet, utstillingens minste rom, fungerer samspillet mellom rommet og kunstverkene best. Her er det nok luft mellom objektene til at de – og jeg – får puste. Lise Larina Hudsons vev i ull, lin, nylon og

plast flyter liksom vektløs i rommet der den henger i usynlige tråder fra taket. Det monumentale i Lisa K. Svendsens billedvev kommer til sin rett når den seks meter lange veven får strekke seg oppover veggen i dette rommet som har så generøs takhøyde. Det ene av rommets hjørner består av en glassfasade ut mot gata. Her har Tonje Paus' verk *Sokkiplast* (2024) fått plass på en lav, firkantet sokkel som hermer hjørneformen. Plasseringen fremstår gjennomtenkt, og verket fungerer som et blikkfang for menneskene på fortauet utenfor. Verket ligner en haug med ordinære sokker, men er i virkeligheten laget av porselen. Illusjonen er fornøylig i seg selv, i tillegg er kontrasten mellom det eksklusive materialet og det hverdagslige klesplagget virkningsfull.

Som nevnt er ikke hensikten med *Årststillingen* å skape et felles narrativ eller andre tematiske overbygninger på tvers av enkeltverkene. Det oppstår imidlertid et paradoks, for når arbeidene stilles ut sammen, er det umulig å se dem fullstendig isolert. Verkene vil påvirke hverandre. Det kan være positivt ved at de virker gjensidig forsterkende eller at de skaper nye meningslag seg imellom. Men de kan også utkonurrere hverandre. Spesielt i bingoallen mener jeg sammenstillingen og plasseringen av kunstverkene fremstår umotivert. Mer eksperimentering med for eksempel lys eller lettvegger kunne ha skapt en mer fengende atmosfære. Å la rommet være med på å forme det estetiske uttrykket ville for øvrig ikke vært et nytt innfall for Norske Kunsthåndverkere og deres *Årststillingen*. Da den i 2017 ble vist ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, besto den blant annet av kunst som gikk i dialog med museets to rom i stilartene art nouveau og Scandnavian design. Det var et spennende grep, og Irene Nordli, som fylte hele art nouveau-rommet med keramikk og rekved, fikk tildelt den gjeve Kunsthåndverkprisen for arbeidet. Årets utstilling mangler en tilsvarende kreativitet og risikovilje. ■

MINNEORD

INGUNN MILLY HANSEN
(FØDT 5. FEBRUAR 1952 - DØD 12. NOVEMBER 2024)



Foto: Joakim Borda-Pedreira/RAM galleri

Det er med stor sorg vi har mottatt meldingen om at vår gode kollega Ingunn Milly Hansen ikke er blant oss mer.

Ingunn har i flere tiår vært en markant aktør på den nordnorske kunstarenaen.

Som tekstilkunstner har hun utviklet et sterkt og mangfoldig uttrykk, et møte med hennes arbeider åpner alltid en dør til noe mer, noe meningsfullt og tankevekkende. Gjennom sine arbeider inviterer hun oss inn til fantasifulle funderinger, til alvor og til presise fargekomposisjoner. Ikat-teknikken understreker uttrykkene og formidler på en kraftfull måte både budskapet, kunnskapen, og den ukuelige tålmodigheten som ligger bak skapelsen av hvert verk. Timer, uker og år med eksperimentering gir liv til historier som vekker interesse og nysgjerrighet. Hennes omfattende fagkunnskap om teknikk og materialer gjenspeiles i alle hennes arbeider. Hun er innkjøpt av flere offentlige institusjoner, og har mottatt flere priser for sitt kunstneriske virke.

Ingunn har lagt ned stor innsats i det fagpolitiske arbeidet. Hun har hatt utallige verv i fagorganisasjonen

Norske kunsthåndverkere, både lokalt, regionalt og sentralt. Hun har også vært kunstnerisk konsulent ved flere byggeprosjekter i landsdelen.

Som kollega har Ingunn vært en inkluderende støttespiller. Hun har vært lyttende, tatt seg tid til konstruktive innspill, og delt raust av sine egne erfaringer. Hennes milde tilstedeværelse har vært en viktig faktor i å skape det positive kollegiale miljøet vi er en del av. De årlige årsmøtene har vært viktige for gode samtaler og utvekslinger av erfaringer og nye ideer. Gjennom alle disse årene er vi mange som også har utviklet nære vennskap med Ingunn.

På neste årsmøte vil det være en tom stol. Vi er mange som vil savne Ingunn, vi føler sorg i disse dagene. Gjennom sorgen kjennes en inderlig takknemlighet for å ha kjent Ingunn.

Mest av alt går varme tanker til Ingunns familie.

Grethe Winther-Svendsen,
for NK Nord-Norge

Solidarisk



Kirsti Reinsborg Grov
Molekylklynge 1
2007, 6cm x 9cm
Gull og kobber
med emalje og plast
© Kirsti Reinsborg Grov / BONO 2024
(Foto: Anne Hansteen Jarre
/ Nasjonalmuseet)



Takket være lovpålagt kunstavgift går 5 % av summen for offentlig omsetning av kunst til å finansiere ny kunstproduksjon gjennom BKHs stipend, tilskuddsordninger og kunstpriser. Hittil i år har flere enn 600 kunstnere og organisasjoner blitt tildelt over 37 millioner kroner fra disse ordningene.

Husk at også kunstnere skal rapportere og innbetale kunstavgift når de selger egne verk. Avgiften skal komme i tillegg til salgsprisen.

Neste frist er 10. februar 2025. Les mer på kunstavgiften.no

Kunstbokmessen B*stard

Åpen utlysning

Søk om deltakelse på
Kunstbokmessen B*stard
5.-7. juni 2025

Søknadsfrist 07.02.2025

www.bastardbok.no



**TRØNDELAG
SENTER
FOR
SAMTIDSKUNST**

14. NOVEMBER – 15. DESEMBER
TOBIAS LILJEDAHL

11. JANUAR – 9. FEBRUAR 2025
ØYSTEIN PÅLSØNN LØNVIK

20. FEBRUAR – 23. MARS 2025
**SIDSEL PALMSTRØM
HANNE ØVERLAND**

3. APRIL – 4. MAI 2025
DAMIAN AJAVON
MATER - Hanna Ryggen Triennale 2025

samtidskunst.no @trdlsamtidskunst

Bilde: Øystein Pålsson Løvrik, «Gull og tauene skogen» (2023). Foto: Nils As Kunstverksted

**KAROL
ZARBOCK**

**MÖRKA
NATTEN**

25.01 - 23.03 2025

kunsthallgrenland.no

Utstillingen er støttet av
Kulturdirektoratet

18.01.25 – 09.03.25

**Jorunn Irene Hanstvedt
John Arild Skognes**

Utstillingsåpning lørdag 18. januar kl. 14.00
Gratis omvisning søndag 19. januar kl. 13.00

22.03.25 – 11.05.25

**Tor Børresen
Anna Sofie Mathiasen**

Utstillingsåpning lørdag 22. mars kl. 14.00
Gratis omvisning søndag 23. mars kl. 13.00

Parkgata 21, 2317 Hamar
Tirsdag – fredag kl. 11 - 16
Lørdag – søndag kl. 12 - 17
www.kunstbanken.no

Kunstbanken,-



John Arild Skognes

KiN Kunstsentrene
i Norge

KiN arbeider for å
styrke de regionale
kunstsentrenes
formidling av
samtidskunst

kunstsentrene.no
f @ kunstsentrene i norge



Agder kunstsenter
Buskerud kunstsenter
Hordaland kunstsenter
Kunstbanken senter for samtidskunst
Kunsthallsenteret i Sogn og Fjordane
Møre og Romsdal kunstsenter
Nitja senter for samtidskunst
Nordnorsk kunstnersenter
Oplandia senter for samtidskunst
Rogaland kunstsenter
Samisk senter for samtidskunst
Telemark kunstsenter
Trøndelag senter for samtidskunst
Vestfold kunstsenter
Østfold kunstsenter

PORSGRUNNS PORSELENSSTIPEND 2025

Stipendsum 50.000 kroner

Tre måneders arbeidsopphold ved
porselelsverkstedet 1400° / Porsgrunds
Porselænsfabrik og tilgang på materialer,
ovner og glasurer i perioden.

Søknad med idé og prosjektbeskrivelse
sendes **innen 1. mars 2025** til
postmottak@porsgrunn.kommune.no



PORSGRUNN
KOMMUNE

Skagerak Energi er stipendets hovedsponsor



«Capitaine Wolf» av Julia Beliseva



Din annonse her?

Send mail til post@salgs-forum.no



Tidsskriftet Kunsthåndverk

Rådhusgata 20, 0151 Oslo

Tlf. 22 91 02 60

E-post til redaktøren: redaktor@kunsthåndverk.no

For abonnenter: kontakt@tekstallmenningen.no

For annonsører: post@salgs-forum.no

Pris løssalg: kr 149