

POETIKK FOR ESTETIKK I ENDRING

Kritisk refleksjon

Geir Tore Holm

Stipendiat i kunstnerisk utviklingsarbeid

Avdeling for Kunst og håndverk

Kunsthøgskolen i Oslo

Program for kunstnerisk utviklingsarbeid

Takk til Program for kunstnerisk utviklingsarbeid som har gitt meg mulighetene til å gjennomføre *Poetikk for estetikk i endring*. Takk til Kunsthøgskolen i Oslo, Avdeling Kunstfag/Kunst og håndverk for arbeidsplass, kollegaer og særlig de tre dekanene som har tatt meg under sine vinger. Jeg vil takke alle mine rådgivere på veien. Takk medstipendiatene i 2009-kullet for gode møter i begynnelsen av stipendiatperioden. Takk til mine veiledere Carina Hedén, Stein Rønning og Holger Koefoed for uvurderlige samtaler. Jeg vil også takke Liv Lundberg, for å henlede til Gregory Bateson i hennes bok *Tekstens etiske øyeblikk og andre essays* og Jimmie Durham for bidrag til seminaret *Urfolkskunst – Framtidskunst?* i 2012 og for kontakt underveis. Takk til støtte fra OCA og Sametingets reisestipend for å gjøre reisene til Chile og Canada mulige. Takk til Vigeland-museet for visning av *Anleggsarbeider* vinteren 2013-14. Jeg takker vurderingskomitéen ved Kristin Bergaust, Harald Gaski og Nis Rømer for konstruktive tilbakemeldinger på utstillingen. Takk til samtlige samarbeidspartnere og bidragsytere i verk og prosjekter. Takk for besøk på Ringstad. Takk til de som har lest og vært prosessveiledere for dette skrivearbeidet.

Takk til min kjære Søssa for inspirasjonen, pågangsmot og tålmodighet med meg hjemme og i alle samarbeidene vi har gjort. Og Máiste, om du leser dette: Takk for så mye glede!

Geir Tore Holm

Øvre Ringstad, påsken 2017

Til minne om Mamma 1933-2016

*Det speglar seg bljukt i strondi,
og minner um austerlondi,
um japanske hagar og dikt.
Det tøyger toppen i tråe
mot alle snjofjell blåe,
til vår i kulden vigt.¹*

INNLEDNING

Det må være i mai. Jeg ser for meg kirsebærtrees vridde vekst. Blomsterfloret lyser opp ved en speilblank vestlandsfjord. Greinene peker talende ut i verden. Veksten skriver seg elegant inn i verdenslitteraturen.

Olav H. Huges dikt om kirsebærtreet følger en utvungen metrikk med rim og rytme. Bokstav- og enderim og versemål, med jamber og trokéer, sperrer ikke for bildet som diktet lager. Det hjelper det fram, gir diktet form og en klang.

En poetikk, etter Aristoteles behandling av lyrikk, epos og drama i antikkens Hellas,² er en beskrivelse av form, virkemidler og genre i litteraturen. Olav H. Hauge skrev ingen egen poetikk for sin diktning, men han skrev dagbøker og ga intervju. Der kan vi se at poetikken kommer fram som livsvisdom, *røynsle* fra mange års lesing og skriving. Poetikken kunne òg skrives inn i selve lyrikken, på selvforklarende vis.

Jeg er inspirert av forfattere som skriver og snakker om hvorfor, hvordan og for hvem de lager litteratur. Det er en god grunn til å gå på opplesninger, foredrag og lese litteraturtidskrift. En poetikk av i dag er ikke nødt til å være et regelverk, men en fruktbar formulering og refleksjon rundt egen praksis.

Det var et savn av formuleringer fra kunstnerkollegaer i kunstlivet rundt meg som gjorde at jeg først søkte om å bli stipendiat i kunstnerisk utviklingsarbeid i 2009. Etter mye virksomhet

¹ *Kirsebærtreet*, fjerde vers, Olav H. Hauge, *Glør i oska*, Noregs Boklag 1946

² Aristoteles, *Om diktetkunsten*, Cappelen Akademisk Forlag 2004

som billedkunstner, i ulike roller og på mange steder hadde jeg et behov for fordypning og å lukke døra bak meg. Jeg hadde hoppet mye rundt, og håpet på å bli en litt tyngre hare.

Det mest nærliggende for meg i et kunstnerisk utviklingsarbeid var å ta utgangspunkt i min egen kunstnerpraksis med ulike sider av kunstnerskapet. Nå fikk jeg anledning til få ting til å henge mer sammen og forsterke en kontinuitet. Det kunstneriske utviklingsarbeidet besto i stor grad av å gå inn i den pågående virksomheten, dvele ved den og ta den i nærmere øyesyn.

I prosjektbeskrivelsen er min hovedmålsetning, i et noe stivbeint prosjektbeskrivelsesspråk beskrevet slik: *"Med ståsted i egen praksis som billedkunstner vil jeg utvikle artikuleringen i praksisen, motivasjoner for denne og sammenhengene jeg arbeider i. I utviklingsarbeidet er betraktninger rundt eget virke, estetikk og diskurs vesentlig for å kontekstualisere idéer, prosess og materialitet.*

*Prosjektet skal lede til en sammenfattende redegjørelse for bakgrunnen for min praksis, for virksomheten i prosjektperioden og en tydeliggjøring av vesentlige problematikker i kunstnerskapet."*³

Prosjektet *Poetikk for estetikk i endring* ble oppsummert i utstillingen *Anleggsarbeider* i Vigelandmuseet i Oslo vinteren 2013-14. *Anleggsarbeider* var prosjektets kunstneriske hovedarbeid og presenterte verk og prosjekter fra oppstarten av stipendiatperioden i 2009 fram til utstillingen. Utstillingen utgjør formuleringer av kunstnerpraksisen og utviklingsarbeidet gjennom utstillingsformatet i museet. Elementene i dette materielle formatet er også en del av poetikken. Slik kan man si at *Anleggsarbeider* taler for seg selv og for publikum som besøkte utstillingen. I denne kritiske refleksjonen inngår en gjennomgang av utstillingen.

I stipendiatprogrammet inngår den kritiske refleksjonen som en av de obligatoriske punktene i det faglige innholdet. Den kritiske refleksjonen skal i henhold til reglementet redegjøre for: *"Plassering av eget kunstnerisk ståsted/arbeid i forhold til eget fagfelt nasjonalt og internasjonalt. Hvordan prosjektet bidrar til fagutviklingen i feltet. Kritisk refleksjon over prosess (kunstneriske valg og vendepunkt, bruk av teori, dialog med ulike nettverk og fagmiljø mm.). Kritisk refleksjon over resultat (egen vurdering i forhold til revidert prosjektbeskrivelse)."*⁴

Formatet for kritisk refleksjon er ellers ikke angitt, og stipendiaten kan selv velge "medium og form". Kritisk refleksjon er ofte valgt som form på fagområder hvor praksisen er sammensatt

³ *Poetikk for estetikk i endring*, ny revidert prosjektbeskrivelse 28.10.13

⁴ § 5.2 Den kritiske refleksjon (*Reglement for Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid – revidert 08.09.08*)

og med ulike typer kunnskap og handlinger i samvirkning, som f.eks. i helse- og sosialfag. Som sjanger for "avhandling" innen kunstnerisk utviklingsarbeid har den kritiske refleksjonen vært under utvikling siden Program for kunstnerisk utviklingsarbeid ble etablert i 2003. Litteraturforsker Eirik Vassenden skriver om sjangeren på oppdrag for programmet og beskriver i sin gjennomgang av 14 tekster fra perioden 2009-12 utfordringer stipendiatene har i forhold til artikulering og valg av form. I sin konklusjon slår Vassenden fast at mye arbeide ennå gjenstår: *"Både teoriarbeid og begrepsarbeid, men også, og kanskje viktigst: arbeidet med å finne et mandat for og en form til den kritiske refleksjonen."*⁵

Jeg har valgt, og ikke kunnet annet, enn å skrive min kritiske refleksjon i en uakademisk form, med variasjon i skrivestil. Den reflekterer livet fra før mine første minner til nå og inn i framtida. Stipendiatperioden er i den kritiske refleksjonen utvidet til å gjelde hele mitt liv. Teksten er sånn sett fortellinger med stort og smått, høyt og lavt. Om det alminnelige. Med å skrive dette har jeg forsøkt å fange språket og lage bilder, formidle min kunstneriske praksis, særpreget og bakgrunnen for den. Fortellingene dokumenterer, gjengir og gestalter verk og prosjekter i skrift, så langt skriften strekker til. Den kritiske refleksjonen er i tillegg forsøk på å utrede begrep og erfaringer med hjelp av referanser som både rammer inn og er støttepunkter til framstillingene.

Dette har ikke blitt så mye av en oppgavebesvarelse, men er en utstrakt dveling i kunstnerpraksisen, verkene og prosjektene fra stipendiatperioden og sammenhenger jeg har vært aktiv i. Dette er min utprøving av kunstbeskrivende og kunstnært skriftspråk, og på å samle meg i en dialog med meg selv.

Estetikk er i denne sammenhengen måter å oppfatte verden på gjennom sansene og en fordøyelse av dette. Estetikken er òg i språket for formidlingen av fordøyelsen. I et sideblikk sees estetikk som sansingen og forvaltningen av estetikken i et virvlende hundeslagsmål. I estetikk ligger maktuttrykk og en kamp om hegemonier. Estetiske hegemonier må hele tiden endres og de endrer seg og får nye lagoppstillinger.

Mitt kunstneriske prosjekt er også å søke ny kunst, ny forståelse av kunst og kunstnerpraksis. Vi må stadig revurdere vårt virke som kunstnere og finne ro i det. Det er ikke endelige størrelser. Det er en dans med steiner å snuble i. Det er poetikk, estetikk og endring.

⁵ <http://artistic-research.no/wp-content/uploads/2012/09/Vassenden-Hva-er-kristisk-refleksjon-med-intro.pdf>

Denne kritiske refleksjonen består av tre deler: *Oppveksthistorier*, *Gjennomgang av utstillingen Anleggsarbeider* og *Avslutninger* med drøftinger rundt tematikkene samtidskunstpraksis, økologi, urfolkskunst og gårdsbruk.

*Why doesn't Mr. Durham use some subtlety
Or some metaphor? The bare facts do not
Make a poem. Let's have the two girls
Walking along chanting. Let's begin with
A chant or a description of frost hard
As knives.*

*You could have the two boys following
The same path, in the footsteps of the girl
With no more footsteps. You could use the
Rythm of walking. This poem stumbles.⁶*

⁶ Utdrag fra *Oh No! It's Part Two*, Jimmie Durham, *A Certain Lack of Coherence: Writings on Art and Cultural Politics*, Kala Press 1993

OPPVEKSTHISTORIER

På kjøkkengulvet. Hikster etter luft. De voksne står over meg, rister i meg. Den lyseblå strikkakofta med metallknapper strammer over brystet. Det må ha vært på høsten. En bit fra et eplekjernehus har satt seg fast i halsen. Mitt først minne. Liker fortsatt ikke kofter med metallknapper, men elsker sesongen for norske epler.

Det andre minnet er også med strikkakofte. Kanskje er det det første minnet. Så vagt som det er. Pisser stille på den koftekledte ryggen til faren min, Johannes. Han arbeider med motordeler eller noe på kjøkkengulvet. En fyldig lukt av fuktig ull henger fast ved dette minnet.

Det tredje minnet er fjernere. Det har blitt fortalt for mye over det lille jeg husker. Har arret i panna over venstre øye. Påkjørt av en spark mens jeg kjørte rattkjelke nedover den isglatte bakken på oversida potetlandet. Slikt kunne ført til en liten hjerneskade.

Fjerde minnet ser jeg på høyre pekefinger. Den ble klemt skeiv i kjellerdøra. Storebroren min var sendt ned i kjelleren for å hente tyttebærsyltetøy til søndagsmiddagen og ville ikke ha meg med. Småsteik av sau med brun saus, ertestuing, poteter og gulrøtter.

Har flere arr fra de årene. På venstre hånd arr etter min første kniv og ett etter brødskjæreren. Et arr midt over øynene er fra da lillebroren min slo meg med blokkfløyta si så blodspruten sto. Han ble jaget vekk da han forstyrta partilederdebatte på TV ved valget høsten 1977.

De sa jeg så ut som en fisk som spebarn. Huden var dekket av skjell. Som på en uer. Einar Fugledal tok med seg en liten bit hudskorpe til Kjerringdalen, Áhkavággi hvor han hadde huset sitt og sa han ville se på saken. Farfar tvilte på om jeg kom til å overleve. Men utslettet ble borte og frisk hud kom fram. Farfar fikk jeg ikke oppleve i live, han fikk slag og gikk bort like etterpå.

Morfar, han gikk igjen, ble det fortalt. De hørte skritt i høstmørket. På vei mellom butikken hans og kaia på Samuelsberg som ble brent ned av tyskerne i 1945. Han døde i 1941 og slapp å oppleve tvangsevakuering og nedbrenning. For å holde ham rolig la de ei betongplate med kors på oppå grava. Jeg har en mistanke om at dårlig samvittighet etter et noe utsvevende enkeliv plaget mormor. Mange med henne ble revet med av fredsrusen etter krigen. Hun døde da jeg var ett, i 1968, så jeg fikk aldri spurt.

Farmor levde lenger og jeg husker tikkinga fra vegguret i kjøkkenet hennes, lukta av kamferdrops, saueslakting og klangen i hennes strenge røst. Hele gården, Steinmoen, Geadgečorru med tømmerstue, uthus og gammer ble jevna med jorda og dyrene slakta da

Wehrmacht trakk seg tilbake like før andre verdenskrig var slutt. I bygda sto det bare et par høyløer og utedasser igjen.

Så trosset de myndighetenes forbud og kom seg tilbake en måned etter freden og begynte å bygge opp bruket igjen. Første vinteren ble tilbragt i en gamle og byggverk av rester av krigsmateriell. De bodde sammen med de få husdyra de hadde klart å få seg. Farmor sa det var bra, "flatt og fint", da de kom tilbake. Tror ikke journalisten som intervjuet henne for Middagsstunden på radio i 1975 forsto hennes mørke humor. Hun var letta over at de ikke hadde blitt drukna og tilintetgjort på Vestfjorden slik ryktene som gikk hadde tilsagt.

I 1975 ble E6 med all sin elendighet åpna og penetrerte bygda med alt det syndige bilismen kunne bringe med seg. Farmor, Márjut Hanna hadde verken telefon eller TV.

Jeg sto klemmt inne i trengselen da huset hennes var fullt av folk under begravelsen i 1978.

Jeg snakka med steiner, dyr, busker og trær. Hadde intense øyeblikk med kommunikasjon i skogen, i fjæra, på fjellet og på sjøen. Snakka med de som hadde vært her før. Jeg ville ha min egen indianerstamme i skogen i lia ovenfor huset. Ville rømme og ha min egen verden.

Mine beste barndomsminner er stunder med foreldrene, familien og slektninger i arbeid, med pappa i vedskogen, ombord i båten, på potetlandet, med mamma i kjøkkenet, på slåttevollen, ved symaskinen. Så ble jeg fanget av NRK da vi fikk TV i 1974, og så alt fra Ettermiddagsnytt til jeg våkna opp til snø på skjermen og gikk til sengs.

Tegnet mye i barneskolen. Tegnet demoner i kristendomstimene, skog og farkoster.

I 1982 tok jeg nytt etternavn, Holm, i stedet for Pedersen. Pedersen er etter min oldefar Pieraš, Peder Pedersen og ikke etter min farfar Johan. Navneloven av 1923 brøt skikken med patronymer, at du har etternavn etter din far, men skal ha et fast navn som går i arv. Jeg har aldri vært tilfreds med mitt navn.

Holmen er et sted, Årøyholmen, Vuorri, eneste store øya i Lyngenfjorden, Ivguvuotna. Morfar ble kalt Peder Holm, også han het Pedersen, etter sin far, kjent som Pekka. Vet ellers lite om oldefar, annet enn at faren hans også må ha hett Peder. Morfar fikk med seg Holmnavnet ute fra fjorden. Mormor ble kalt Marie Holm, Holmena Márja på samisk.

Min mor Astrid hadde hørt navnet Geir Tore på sykehuset, Sankt Elisabeth i Tromsø da jeg ble født og syntes det var fint. Det lød moderne, den gang. De så ikke i navnebøker. Da ville de sett at de ga meg et norrønt navn, Geir Tore, Tors spyd. Det blir Duvrré Sáiti på samisk.

Som om Tor har både hammer og et spyd, og i stede for å slå, stikker. Er det bedre å stikke enn å slå? Duvrré Sáiti Pieraš Jussa Jussa Geir Tore Pedersen Johannessønn Holm.

Står igjen på en stein i flomålet i fjæra på Samuelsberg. Oppvekststedet. Navnet skal komme fra det samiske Sámmolbávttit, Samuelbergene. Av min far Johannes har jeg også hørt Sámmolborri, og liker å tenke på at bakkekanten (borri) i bukta kan ha fått navn fra fløyelsmyk mose (*sámil*). Min tipp-tippoldefar het Sámmol. Sámmol satte sikkert pris på en hvil i mosen etter en arbeidsøkt i båten. Samuel Reiersen, som han var skrevet som, ryddet gården Sámmolsiida lenger oppe og er en forfar til mange i dalen. Manddalen, Olmmáivággi ligger i Gáivuotna suohkan/Kåfjord kommune i Nord-Troms. Menneskelige steinformasjoner øverst i dalen har gitt bygda navnet. Nå er det bare én klippe igjen, for hundre år siden var det tre, forteller Johannes. Én for én faller de ned. En for hver verdenskrig.

Samisk hørte fortida til, ikke den oppvoksende slekt. De snakka ikke samisk til oss. Som unge gikk jeg under radaren, under samtalene mellom de voksne rundt kjøkkenbordet på Samuelsberg. Sittende på gulvet. Samisk språk ble som en sang. Som et soundtrack, ikke morsmålet, men en del av personligheten. Tonen. Et hjertespråk.

Holdt på med mitt og bøker fra skjenken. Mest katekismer og salmebøker. Lekte prest. Etterhvert kom også andre bøker i hus. *Det Bestes Bøker*, *Det Bestes Store Verdensatlas* og *Kunnskapsforlagets Store Norske Leksikon*. Gikk i gang med å skrive mitt eget leksikon. Fikk et lite innblikk i kunsthistorien gjennom *Vi ere en nasjon – Norges historie* som mine eldre søsken hadde seg med fra skolen. Fra videregående skole hadde de med *Husmorboka* og fra militæret *Håndbok for soldaten*. De nye bøkene gikk ned på høy kant.

Gledet de voksne med å imitere politikere. Som statsminister Trygve Bratteli med sin karakteristiske, litt hese stemme. Radioen og folkeavstemminga om EF-medlemskap bragte politikken i Oslo nær oss. Og Vår Herre var nær. Som når Harald Solbakken påsto at fossilene som stadig vekk blir funnet også må være skapt av Gud.

En augustdag i 1973 fulgte mamma meg til skolen. Det ble en overgang til en formalisert hverdag. Lærte å sykle på en gammel sykkel lørdagen før. Klarte å komme meg til skolen på en nyinnkjøpt DBS. Vindene hjalp meg til å komme meg hjem igjen.

Likte meg på skolen. Likte de store rommene, lukta og skolearbeidet. Nye ord og informasjon. Læreren i fra første til tredje klasse, ei ung dame fra Vestfold, sendte meg til rektor for å spille bildelotto for å sjekke om det var noe galt med meg. Jeg skrev som gris, kommenterte hun i diktatboka. Hun var mye sint på oss unger. Men det ble ikke spesialundervisning på meg og jeg fikk etterhvert et godt forhold til mange av de unge, nyutdanna lærerne sørfra. Underholdt dem med tegninger og morsomheter. Spilte med ord. Lærte å sitte i ro og spise matpakka med lukka munn. Lærte å sette pris på skrift og orientering. Lokal og samisk kunnskap var fraværende på skolen. Jeg likte lærernes fremmedartethet, moderne, bevisste, ungdommelige stil og politiske holdninger. Lærte sikkert litt om klassekamp, kolonialisme og organisering. Hadde sosialismen i blodet. Formidla av faren min, fagforeningsmedlem og fiskarlagsformann. Som gjennom fortellinga om Einar Fugledal som bød på slåsskamp og sa til sin politiske motstander til høyre for ham at når blodet fløt ville han få se at selv dét er rødt.

I løpet av disse årene i barneskolen ble sameforeninga i bygda, Olmmáivággi Sámiid Searvi stifta. Tida var inne for oppgjør med flere hundre års undertrykking og fornorsking. Vi måtte få vår lokale stolthet og frihet igjen. Oppveksten og oppvekstmiljøet ble mer politisert. Det var med oss som for de tidligere europeiske koloniene i Afrika og Asia og undertrykte urfolk og svarte i Amerika. Endelig pay-back-time og oppgjørets time. En tid for hevn?

Alta-saka som rulla gjennom hele 70-tallet kuliminerte på slutten av barneskolen. Klart vi stilte oss solidariske i kampen og aksjonene i Masi, Alta og Oslo. "La elva leve!" runga i skolegården. Vi satte oss ned i snøen utafør lærerværelset for å markere vår støtte. De fleste av lærerne var allerede engasjerte utbyggingsmotstandere og smilte nok i skjegget bak de brunrutede gardinene.



Šatta varraaddi!/Bli blodgiver!, fotografi/ kollasj, 2006

I 1982 var jeg den eneste av oss 24 i 9. klasse fra Manndalen som begynte på allmennfag i videregående skole og jeg var den første i min familie. Jeg tegnet videre da jeg flytta på hybel i Sørkjosen, Nordreisa. Hybelen ble et slags ateliér, enda et kunstnerliv var fjernt. Nå vet jeg ikke hvor forbildene kom i fra, men det ga en frihet i å bo for seg sjøl. Hvordan kan man si om seg sjøl at man blomstrer? Var depressiv og nedtrykt i ungdomsskolen. I videregående var elevene mer selvstendige og interesserte og energien høy. Jeg var på grensen til euforisk, særlig på våren. På Nordreisa videregående skole gikk andre ungdommer fra Kåfjord og kommunene rundt og vi fant hverandre i felles erfaringer og språklige og kulturelle referanser. Følelsen av fellesskap ga meg næring. Sammen med en av mine medelever begynte jeg til og med å planlegge et selvstendig Sameland og vi henvendte oss til allverdens ambassader for å høre hvordan de stilte seg til det. Dengang fantes ikke studietilbud i samisk, så jeg tok tre år med finsk som tredjespråk. Finsk passet godt i munnen min og var lett å lære. Jeg føler meg jo hjemme i Finland.

Etter videregående skole ville jeg ikke fortsette på skole, men fikk meg arbeid i Parkvesenet i Tromsø og jobbet på kirkegård, et arbeid jeg gikk til med liv og lyst. Fikk være med på alle nivåer av kirkegårdsarbeid. Fra graving, gravlegging, kremering, etterarbeid til plantearbeid og annet som skulle gjøres oppå bakken. Arbeidet var en skole i liv og død og har preget mitt forhold til død i ettertid. Og den morbide humoren fra kirkegården ligger fortsatt på lur.

Da sjefen for kirkegårdsarbeiderene starta eget firma ansatte han meg som sin første medarbeider. Jeg ville bli anleggsgartner og søkte Statens Gartnerskole, Jensvoll. Valgte grunnarbeid framfor å bli landskapsarkitekt. Fikk studieplass på Landbrukshøgskolen på Ås, men tok heller et skoleår blant epletrær og gode vekstforhold i Lier.

Tida i Tromsø ble en formativ fase, fikk bli voksen og gjennom anleggsgartnerfirmaet kom jeg i kontakt med et aktivt miljø i byen. Det var folk som drev med teater, kunst, film og musikk og som jeg følte meg hjemme blant. Vi befant oss fortsatt på 80-tallet og kampånden fra punken og et ungdomsopprør var levende. En ny generasjon søkte sin frihet. NRKs *Pandoras Jukebox* med Sigbjørn Nedland, Brygga Radio og Studentradioen bidro til soundtracket, med

band som *Swans*, *Tuxedomoon* og *Wall of Voodoo*. Mange skaffet seg vest-afrikanske djembetrommer.

Etter gartnerskolen fikk jeg jobb som anleggsgartner i Bergen. Bergen var tiltrekkende og jeg kjente byen fra tida som soldat på Haakonvern. Det var alltid så godt vær når jeg kom til Bergen. Dyrket det å vandre langsomt rundt i byen og i fjellsidene rundt og gikk på tai chi. Forsto verdien av meditasjon og balansert bruk av kroppen. Var medlem av Bergen Sámiid Searvi og fikk med meg min første konsert med Mari Boine.

Så lar jeg nordlyset snakke til meg igjen. Ved inngangen til det nye tiåret, 90-tallet, var det en medpassasjer på flyet mellom Bergen og Tromsø, en bekjent fra sameforeninga, som mente det var riktig å gjøre et skifte. Under en sparketur rundt i hjembygda i romjula bestemte jeg meg for å søke litt kunstutdanning. Jeg sa opp jobben som anleggsgartner.

Om ikke årene i Tromsø hadde vært frigjørende ble året på kunsthøyskolene på Langeland og i Holbæk det. Å kunne bruke all tid til kunst var berusende og jeg merket på min lyst og tilbakemeldingene jeg fikk fra mine medelever og lærere at dette var noe som passet meg. Ikke det at jeg trodde jeg skulle bli kunstner. I mine tanker var ikke en høyere kunstutdanning en mulighet, men en av lærerne i Holbæk mente jeg absolutt burde søke. Og jeg søkte bredt og kom til opptaksprøve på Kunstakademiet i Trondheim. Hadde så vidt råd til å komme meg til Trondheim og ikke annen overnattingsmulighet enn under en båt på Nedre Elvehavn. Heldigvis var det noen av de andre på opptaksprøven som tilbød meg tak over hodet. Og jeg sto på lista over de som kom inn. Uvirkelig nok.

Mamma og pappa sto på trappa på Samuelsberg og gråt da jeg skulle reise til Trondheim for å begynne på Kunstakademiet i august. De så vel for seg et liv i elendighet, rus, sinnsykdrom og fattigdom.

1991 var også året for de første samiske kulturdager som sameungdomsforeninga Gáivuona Sámi Nuorat arrangerte i Manndalen. Det var det som seinere skulle bli urfolksfestivalen Riddu Ridđu. Hadde ikke råd til å reise hjem til kulturdagene, men fikk i oppdrag å lage plakat. Den var et satelittfoto av Nord-Troms med barneleken riebangárdi tegnet over. Riebangárdi-tegningen ble utgangspunkt for festivalens logo. I leken fanger bjørnen rev i en labyrintisk felle tråkket opp i snøen. På plakaten skrev jeg *Jagi vai beaivvi*, år eller dager, som om ikke hver dag kan være en kulturdag.

I årene som fulgte var jeg med som samtalepartner, kunstner, arrangør av kunstutstillinger og som artist. Sto på scenen med *Geir Tore Holm Band* i sjanglende cover-versjoner av

populærmusikalske godbiter som *Let Me Be Your Teddy Bear*, *Burning Ring Of Fire*, *In The Ghetto*, *White Light/White Heat* og *Peace In The Valley* i samisk språkdrakt. I 2001 kuliminerte også deltakelsen i Riddu Riđđu til publikums stormende mottakelse av *Siste kveld med mamma* med Totalteatret, hvor jeg var med som medskaper, designer og scenograf. Forestillinga traff 90-tallets intense identitetssøken og sjøsamiske oppvåkning med sjølironi, musikk og ekstatisk galskap.

Samarbeidet med Totalteatret hadde utviklet seg gjennom vennskap og produksjonene *Ei forestilling om Læstadius* (1996), *Mariken fra Nijmegen (Tilgivelsesprosjektet)* (1997) og Jon Fosses *Nokon kjem til å komme* (1999).

Tilbake på Kunstakademiet i Trondheim høsten 1991. Vi hadde fått i oppgave å lage et sjølpportrett. I sikringsskapet ved siden av min plass i Prosjektrommet installerte jeg et lite miljø med plastikktrær, dyr og et postkort med to samiske barn på Kvæangsfjellet som hang oppned.

Denne høsten møtte jeg Søssa Jørgensen. Hadde så vidt blitt kjent med henne i Bergen et år i forveien. Nå var vi medstudenter og etterhvert kjærester og samboere. Vi ble et kunstnerpar og begynte å samarbeide og bruke leiligheten vi bodde i som visningsrom, Galleri m. balkong. Siden har det ikke vært aktuelt å drive med annet enn kunst og jeg bestemte meg for ikke å ta annet arbeid, men klare meg som kunstner. Kanskje har jeg ikke egnet meg til annet, heller.

Identitetsarbeid og urfolkspolitikk har satt søkelys på vanskelighetene urfolksgrupper verden over er i, men har også medført institusjonalisering med akademisering og byråkratisering. Lokalbefolkning i alle verdenshjørner trenger mye mer enn søt musikk, rapporter og miljøvern. Kampen om land og ressurser vil tilspisses og avstanden øker mellom hverdagens behov og muligheter for virkeliggjøring. Avstanden synes best når situasjonen for usynliggjorte og marginaliserte grupper kommer til syne. Sannsynligvis ser situasjonen likedan ut for langt de fleste av oss. Urfolk eller ei.

På Youtube finnes fortsatt fisk. Aker Seafoods tømmer verdenshavene og selger oss omega-3-tabletter i helsekostbutikkene. Lokale fiskere har mistet sine rettigheter gjennom myndighetenes tilrettelegging for storkapitalens rovdrift og selv blitt inventar i en børsnotert

leketøybutikk eller statister i et geoturisme-prosjekt. Vi kunstnere kan enten illustrere dette eller olje elendigheta.

Her sitter jeg og skriver og har på meg skjorte fra Filippa K, bukse fra Acne, truse og t-skjorte fra Hugo Boss, kjøpt på Gardermoen og sokkene er i Vegard Ulvangs merinoull. Jeg har hatt kjøpekraft, men jeg føler meg naken og svak når det kommer til hvordan vi virker på vår jord. Hvordan gjøre vår svakhet til en styrke?



*Odda leauga (Luomi, jokja, sarrit)/Nytt Flagg (Multer, Tyttebær, Blåbær),
fotografi, 2003*

Det er høst, nordausten svir i øynene og jeg står og ser nordover mot Lyngen. Hadde det ikke vært for et par bratte fjell og jordklodens krumning hadde jeg sett iskanten i Polhavet. Jeg ser at det ikke lenger er så mye sleipe alger på fjæresteinene. Bergensselskapet Lerøy Seafood Groups lakseoppdrett har flyttet lenger ut i fjorden. Det blir mye laks på menyen, mens den lokale torskestammen fortrenses og fiskerne mener også de deformerte torskene fanget i det siste skyldes oppdrettsvirksomhet.

Nord for innløpet av Lyngenfjorden ser jeg forhåpningene om store gassfunn lyse på Snøhvitfeltet. Mindre is åpner for utvinning på sokkelen rundt Svalbard enda lenger nord. Gleden gryr over at nye isforhold sørger for kommersiell skipstrafikk i Nordostpassasjen. Flyten av råstoff og varer blir bedre på sjøveien mellom Atlanterhavet og Stillehavet når den går langs Sibirs kyster. Iskanten trekkes nordover og Eldorado er i nord nå.

Kommunen fikk navn på to språk i 1992, Gáivuotna suohkan/Kåfjord kommune, etter innlemmelse i forvaltningsområdet for samisk språk og er underlagt samisk språklov. Lovavsnittet skal sørge for at samisk blir brukt i forvaltningen og for at det bevilges midler til tiltak for å styrke bruken av samisk språk. Samisk språksenter er etablert og nå foregår undervisning i samisk i grunnskolen og for voksne. Før var det de eldre som snakka samisk.

Riddu Riddu startet i det små som en bålfeest for engasjerte ungdommer i kamp for revitalisering av samisk kultur. Nå er den offisielt og hverdagslig samlingspunkt for innbyggere og for Kåfjord kommune. Urfolksfestivalen har også blitt kjent og viktig i samisk samfunnsbygging, fått internasjonal og nasjonal annerkjennelse med fast støtte fra Kulturdepartementet, Sametinget, Troms fylke, kommunen, blitt knutepunktinstitusjon og vært arena for Regjeringens nordområdesatsning.



Máilbmi(Álo gáffe)/ Verden(Alltid kaffe), fotografi, 2001

GJENNOMGANG AV UTSTILLINGEN *ANLEGG SARBEIDER*, VIGELAND-MUSEET, OSLO, 22. NOVEMBER 2013 - 16. FEBRUAR 2014

Utstillingen var mitt kunstneriske arbeid presentert for sluttvurderingen av Stipendiat i kunstnerisk utviklingsarbeid ved Kunsthøgskolen i Oslo og besto av verk og prosjekter fra oppstarten av stipendiatet i 2009 fram til utstillingsperioden. I museet er arbeidene fordelt mellom salene i første og Foredragssalen i andre etasje, hvor det nede er flere enkeltverk, mens det oppe er en blanding av verk og dokumentasjon av prosjekter.

Tittelen *Anleggsarbeider* er åpen for tolkninger, men henviser først og fremst til at utstillingen består av arbeider som har en grunnleggende karakter, enten som støtte for eller som anlegg for videre arbeid og større sammenhenger. Med tittelen angis også en forbindelse til virksomhet som hører til domener utenfor kunstmuseet. Til graving og fundamentering, sprenging, opparbeiding av byggeplasser, alt fra planleggingsstadiet til oppmåling og alle andre av grunnarbeidets elementer. Arbeid som danner grunnlaget for at andre funksjoner kan få gjort sitt. Etter at min far gikk i land etter mange år som fisker og fangstmann ble han anleggsarbeider og var med på å bygge broer, bygg og tunneller.

I denne gjennomgangen går vi igjennom Vigeland-museet, jeg framstiller i tekst og gir beskrivelser av de enkelte arbeidene, salene, ser på museet og hvordan utstillingen forholder seg til det. Underveis i vandringen taes det avstikkere til steder og situasjoner som arbeidene er relatert til eller springer ut i fra. Gustav Vigelands verk får virke som en kunsthistorisk resonans for *Anleggsarbeider*.

Når du nærmer deg Vigeland-museet, der på flata i utkanten av den gigantiske Frognerparken kan du føle at nakken blir litt bøyd. Ikke det at himmelen er lav over denne velsituerte delen av byen. Men det er noe med den kasseaktige mursteinskleddede bygningskroppen som har lagt seg tungt på plenen. Tårnet, som huser Gustav Vigelands aske, stikker kobberteppet opp. Barnehagen ved siden av bryter totaliteten med et fargerikt lekehus og tidstypiske lavvustenger.

Gustav Vigeland fikk planlagt og bygget det som i dag er museum som sin bolig og ateliér på 1920-tallet. Som den tidas definitivt mest suksessrike kunstner, ved siden av Edvard Munch,

fikk han gjennomslag for planene for skulpturanlegget etter egne visjoner i det som hadde vært Frogner Hovedgårds barokkhage. Skulpturanlegget ble fullført i perioden 1939 til 1949.

I dét du åpner de tunge dørene er det ikke tvil at dette er nyklassisistisk monumentalarkitektur. Mørkt treverk, terrassogulv, stein, smijern, blyglass og vegger i teglrødt og mintgrønt fanger deg. Interiøret spiller opp mot Gustav Vigelands skulpturer som instrumenter i en tidsreise, tilbake til en tid for idealisme og stram komposisjon. Museet framstår som en bastion for klassisk figurativ kunst i Norge. Som oftest er det ikke mange mennesker innom, i hvert fall ikke når man ser på Frognerparkens popularitet. Stedet er egnet til kontemplasjon over en tung skulpturtradisjons status som idealkunst og overbevisende gjengivelse. Kroppsskulpturenes nærvær. Borgelig varme. Nøktern hengivelse.

Nettopp Gustav Vigelands ikoniske posisjon i kunsthistorien i Norge og museets mausoleumskaraktet i blant samtidskunstens institusjonelle former i Oslo-gryta gjorde stedet attraktivt som utstillingssted for meg. Motstanden jeg finner i Vigelands kunstnerskap og den høyverdige atmosfæren som henger i veggene engasjerer meg.

Grensesnitt

videoinstallasjon, 2013

I museer er det godt å sitte. Vigeland-museet har gode, tunge eikebenker ute i atriene. Benkene ble flyttet inn i salen hvor *Grensesnitt* ble installert. *Grensesnitt* er en fullskala videoprojeksjon med lyden fra opptaksstedet, en parkeringsplass ved E6 langs østsida Lyngenfjorden i Nord-Troms. Personbiler og tungtrafikk, folk og oppdrettslaks, suser forbi og bryter den beroligende lyden av sildrende vann. Isen som smelter i veiskjæringa er vann som uvilkårleg har trengt seg ut gjennom bergsprekkene og frosset i det det renner nedover berget mot veien. Det skal mer enn et vegvesen til for å stanse vannets vei. Veiskjæringene vi som veifarende ser hele tida og knapt legger merke til er transportsamfunnets sår i landskapet og står som grensesnitt i vår samtids behov for veistandard, framkommelighet og transport av mennesker og varer. De er våre ingeniørgrep om liv og løsningsorientert samferdsel, en stor transportplan som ikke går av veien for å flytte fjell.

Det var en natt jeg våknet og følte en urolig sorg over hvordan kyststrekningen rundt Nordnes i Kåfjord er sprengt i stykker og fylt ut i min oppvekst på 70-tallet. E6 skulle fergefritt fram.

Nå blir veien og skjæringene liggende igjen som en ruin. For en ny tunell gjennom Nordnesfjellet skal forkorte reisetiden med noen minutter og vi fratras sjansene for rasfare og mister utsikt mot de mektige Lyngsalpene, Årøyholmen og rett ut i horisonten i nord.

Grensesnitt projiseres på en frittstående vegg for øke den romlige karakteren av videoen. Dette forsterkes av kvaliteten på opptaket som er gjort i HD og med oppløsning og lysstyrken til projektoren. Bildet av isen som smelter gir et skinn og en kjølede effekt i salen. Det direkte ved opptaket og behandlingen av det søker bort fra en symbolsk representasjon. *Grensesnitt* forestiller ikke, det er det det er. Videofilmen er redigert i loop slik at betrakteren kan få en uavbrutt opplevelse av veiskjæringen, smelteprosessen og trafikken.



Grensesnitt, videoinstallasjon, 2013

Vigeland-museet er et kulturminne, med fredede vegger. Man er derfor tvunget til finne andre måter å vise arbeider som vanligvis monteres på vegg. Til *Anleggsarbeider* valgte jeg å bygge et rom i rommet for å få brukbare vegger til å henge fotografier på, samt ha innfelte videoskjermer å plassere projektorer på. To videoarbeider ble projisert på plater hengende fra taket langs veggene. Som kontrast til interiøret ellers ble veggene bygget i ubehandla finérplater. I båsen som oppsto ble det en mulighet for å ha en sitteplasser med puter for publikum.



Vedbilder, fotoserie, *Anleggsarbeider*, 2013

Vedbilder

fotoserie, 2009-2010

The photo digs its critical potential out of this privileged relationship to reality; it really has something to say about it because it arises out of it. In this the strength and potential of photography is situated today. Photography, when conceived in this way, testifies to an attitude, an artistic way of approaching reality, whereby the artwork is not the only result of a committed process of investigation but also an actual, personally experienced record of it.

Hilde Van Gelder & Jan Baetens (eds.), *Critical Realism in Contemporary Art – Around Allan Sekula's Photography*, Leuven University Press 2010

Vedbilder ble en serie fotografier av trær, skog og hogst. Det er bilder tatt med analogt småbildekamera, kopiert og rammet inn som håndterbare størrelser med maks høyde på 30 cm. Valg av størrelse er et alminneliggjørende grep. Bildene ble tatt på ulike måter, med en variasjon av kameravinkler, til ulike tider og på steder jeg befant meg, fra Neiden i nord til Skiptvet i sør. Bildene i serien er gjenkjennelige som landskapsmotiv, men mer registrerende

og ressursorienterte. Orientert mot det vi kan anse som brukelig i landskapet. Bakenfor skogen ligger spørsmål om eierskap og rett til tilgang på livsgrunnlag. For meg er skogen ikke bare natur og rekreasjon, men også et sted for å hente nyttevekster, ved og annet som trengs.

Hvordan ser du på skogen rundt deg? Forestiller du deg et flammende bål når du ser den lysende bjørkestammen? Og ved er hellig! Hvordan hadde vel livet her nord opp gjennom tidene vært uten ved? Med kalde telt og rått kjøtt?

En invitasjon til å stille ut i Interkulturelt Museums galleri på Grønland i Oslo i september-oktober 2010 gjorde at *Vedbilder* kom til. Galleriet er kjent for å vise kunst av innvandrere, med tilknytning til innvandrerkultur eller en flerkulturell eller mangfoldskontekst.

Jeg antar at jeg ble invitert på grunn av min samiske bakgrunn. Og med denne antakelsen som impuls ville jeg gjøre et arbeid som var avkledd, uten de åpenbare etniske kjennetegn som kunne forventes i denne sammenhengen. Å holde fast ved veden som motiv åpnet også opp for en mer kontemplativ, dvelende arbeidsform enn jeg tidligere hadde hatt.

Vedlunne (Svartskogen), 2009
Ved i sekk (Sørfinnset), 2009
Åh, furua 1 (Forsan), 2009
Åh, furua 2 (Grøtholen), 2010
Fjellfuru (Førnakken), 2010
Har du einer, får du fyr (Laksådalen), 2009
Lerk (Ringstad), 2010
Osp (Kjellingvatnet), 2009
Fjellrogn (Øverdalen), 2009
Selje (Sørfinnset), 2009
Skogsrom (Laksa), 2009
Hogstfelt (Gullverket), 2010
Bjørkeskog (Svartskogen), 2009
Musserende (Vientjern), 2010
Rognebær (Vettakollen), 2009
Bjørkeskudd (Neiden), 2010
Salix (Ringstad), 2010
Jævla grana (Sitkagran) (Sørfinnset), 2009
Grana frør seg nord for Rana (Sørfinnset), 2009
Fjelldollar (Laksådalen), 2009
Fjellgran/ Skjegglov (Heimre Kjølastøl), 2010

Titler, *Vedbilder*

Vedbilder er en fortsettelse av serier jeg hadde arbeidet med i og omkring barndomshjemmet og mine foreldres organisering av omgivelsene. Men her kunne kontemplanjonen i større grad rettes mot ressursproblemer og en grunnleggende tanke om økonomi. Økonomi som i en eller annen form er fundament for kultur og kulturuttrykk. Bilder fra vedskogen virker kanskje

fremmedarta på Grønland i Oslo, det mest kosmopolitiske bymiljøet i landet, men motivene, trær og skog er i slekt med økonomiene som danner livsgrunnlag også i dette miljøet, med råvarer eller foredla produkter, med service, finans eller kulturliv.

Motivene i *Vedbilder* er en registrering, hvor skogsmiljø avbildes på en direkte måte. Vekstenes karakter er forsøkt ivaretatt og mitt menneskelige, nytteorienterte blikk er utslørt.

In fact, landscape photography could have it both ways—at once subject to personal vision and attributed the objectivity of scientific precision.

Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York 1997



Fjelldollar (Laksådalen), fotografi, 2009

Sommersolverv

videoinstallasjoner, 2009, 2011, 2013

Ved sommersolverv heller den nordlige halvkule maksimalt mot sola og den lyse sommeren er ved vendepunktet mot høysommer, seinsommer og så høst. 20.-21. juni står sola som høyest over horisonten og dagen er den lengste i året. Selv på Østlandet har lyset ved sommersolverv en gjennomtrengende karakter. Nord for polarsirkelen går ikke sola ned og livskraften er på sitt mest intense. Sommersolverv er en merkedag som blir markert og feiret på ulike vis verden rundt. I Canada blir dagen feiret som National Aboriginal Day, en anerkjennelse av urbefolkningen i landet fra før den europeiske koloniseringen. I nordisk tradisjon har sommersolverv blitt Jonsok, Sankthans og Midtsommer 24. juni, med bål og fest kvelden i forveien. Skikken med bål og fest er en påminnelse om en feiring fra før kristendommen kom til Norden.

Det begynte med at jeg i 2007 filmet gassmottaksanlegget på Melkøya ved Hammerfest ved sommersolverv og på en enkel måte viser solas evige syklus mot olje- og gassindustriens korte tidsperspektiv. Anledningen var utstillingen *Triste Arctique*, Apollonia, Strasbourg samme høst. Vi var heldig med været og fikk gjort et opptak i tindrende midnattsol og stille sjø på båtturen rundt Melkøya. Vi kunne filme øya med gassanlegget fra solas retning i nord og ta en runde og avslutte filmingen med kamera rett mot nord, mot sola. Gass fra Snøhvitfeltet ble ilandført på anlegget for første gang 21. august samme året.

Ved siden av å ta innover seg årets gang, er det å filme petroleum-æraens arkitektur ved sommersolverv en måte å vise vår tids økonomi i et lengre tidsperspektiv. I *Anleggsarbeider* viste jeg opptak fra Statoil-stasjonen på Mosseporten og Statoils nybygg på Fornebu (*Sommersolverv 2011*) middag og midnatt. Men jeg utvidet motivet og gjorde opptak av oppdrettsanlegg for torsk på Lyngenfjorden (*Sommersolverv 2009*) og naboens villa på Nedre Ringstad (*Sommersolverv 2013*).

Disse sommersolverv-videoene er frontale opptak med et distanserte, ubevegelig kamera i samme posisjon over en time. Kameraet får fange skiftningene i lys, vær og eventuell virksomhet. Videoene er uten lyd.

Hensikten med formen er å se om disse enkle opptakene kan lades med mening og holde. I rommet fungerer installasjonene som flytelementer, bevegelige foto i loop, som betrakteren kan velge å bruke tid på eller passere som en del av rommet.

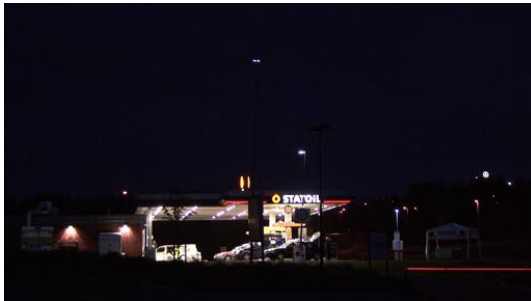
Videoene er forsøk på å trekke en linje til sola og la den gjennomstrålende tanken nå møtet med betrakteren og videre. Sola er vår evigvarige livskilde. Det er stadig en intens fryd å ta med videokameraet ut ved sommersolverv, la det stå på og bare ta inn stunden. Kameraet er bare med. En del av dagen.



Sommersolverv 2009 (Storfjord Torsk, Lyngen), video



Sommersolverv 2013 (Nedre Ringstad), video



Sommersolverv 2011 (Statoil, Mosseporten), video



Sommersolverv 2011 (Statoil, Fornebu), video

Øvre Ringstad, Gnr. 23, Bnr. 6, Skiptvet

påbegynt fotoserie, 2010-

Land is neither place nor landscape nor property.

Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*,
The New Press 1997

Ringstad er kjent fra rundt år 1400 i Biskop Eysteins jordebok. Kirka hadde behov for oversikt over sitt gods etter kaoset som rådet i tiårene etter Svartedauden. På navnet å bedømme, med endingen -stad, kan gården være fra vikingtida, over tusen år gammel. Men mange har kommet og gått gjennom hundreårene. Antakeligvis har ikke stedet kontinuerlig vært bebodd. Eiendommen er slik den er i dag, utskilt fra et større bruk, Gullhaugen i 1843. Det er vel 37 mål beliggende på en høyde i landskapet, med høyeste punkt på 127,5 m.o.h., avgrenset av

bekker og sig. Terrenget er variert: skog av ulike slag, granskog, furuskog, osp, bjørk, selje, or, rogn, hassel, hegg, lyng, dammer, bekker, sig, sump, berg, raviner, leirskrenter, slåtteeng, beiter, hestehager, gjødseldynger, grønnsaksland, komposthauger, tun og veier.

I følge Magne Berggrens gårds- og slektshistorie for Skiptvet⁷ ble det i følge landbrukstelingen for 1875 dyrket hvete, rug, bygg, havre, poteter, gras og kanskje frukt på Øvre Ringstad og de hadde hest og storfe. De som har drevet opp i gjennom årene har sikkert klart seg knapt på det begrensede arealet. Ved siden av har de hatt arbeid som snekkere, skomakere og arbeidere på tømmerlensene på Glomma. Kanskje hadde de likevel rike liv her på haugen? I tiårene etter at gårdsdriften ble lagt ned på 1960-tallet har en filmfotograf, billedkunstner, restauratør, en ingeniør og healer eid gården før oss.



Nytt rom (Tømmerkjøring), fotografi, 2013

Vi overtok bruket 1. mars 2010, en kald vårdag med masse snø, og har brukt mye tid på å finne vår plass. En tidkrevende syssel har vært å rydde etter beboerne før oss, fra tida før offentlig renovasjon, kildesortering og gjenvinning. Masse glass, metall og plast er dumpa rundt huset. Det ligger glasskår, potteskår og spiker i jorda hvor enn man graver. Vi tenker på dyra, hendene våre, følelsen og fjerner skrapet. I skogen har vi ryddet og brent tørre greiner og kvist, gjort det mer framkommelig og bedre for beite og bær. Vi har felt trær til ved og materialer til et skur og til låven, som vi skal bygge etter at vi rev den gamle. Den var i for dårlig forfatning til å kunne tas vare på. Ved huset har det blitt mer sollys og mindre fuktighet.

⁷ Magne Berggren, *Folk på gård, plass og tomt i Skiptvet: Gårds- og slektshistorie, Bind 3*, Skiptvet kommune 2009

Rundt huset er det groper hvor organisk materiale har blitt kompostert og omsatt til fin svart jord. Både husdyrgjødsel, hageavfall og husholdningsavfall har blitt en del av den. I skogkanten har vi forsøkt å plante noen kirsebærtrær og andre busker som kan gå inn der. Nye dyrkingsbed er etablert på høybedmåten, med kvister, gjødsel, kompost, jord og dekke av aviser og høy og halm. Noen steder har vi bygget på gode vekstforhold og laget bed av hestemøkk, trekull, steinmel, kalk, kompost og jord: *terra preta*. Også jorda i grønnsakslandet er forbedret og gjort lettere med hestemøkk, sand, tang og gjødselvann. Hard leire preger ellers jordmonnet her, bortsett fra i det høyeste området med skrinn, sandholdig jord og furutrær. Mange steder er det fjell i dagen og det blir fort vått i det grunne jordlaget som ligger oppå berget.

Fjøset, som står i forlengelse av det som en gang var en låve og med en utedass inntil, er en kanskje to hundre år gammel laftekasse. Hittil har det fungert som fôrlager og hønsehus. Taket er restaurert og tett. Det lille fjøset ber om å bli tatt vare på, men vi må flytte det for å gjøre plass til nylåven. Om vi klarer å bevege det så helt som det er, får det en ny plassering oppå muren til en revet jordkjeller. Det mangler en kjeller for lagring av poteter, grønnsaker og sylta mat.

De forrige eierne bygde en ny dobbelgarasje, Igland Garasjen, på Øvre Ringstad. Den passer ikke så godt inn her. Vi har malt garasjeportene i en god grønnfarge og skiftet ut de antikt utseende utelampene med runde glasskulelamper. Det hjalp litt. Garasjen har derimot vært svært viktig som lager for alt vi ikke har fått plass til i huset og materialer og utstyr som må stå tørt.

De tre hestene har fått sine leskur. Skurene fungerer i perioder også som lager for høyet fra enga. Et provisorisk drivhus i plast gjør at vi får modne tomater i tillegg til det andre vi kan dyrke av poteter, grønnsaker og urter i grønnsakslandet og i de andre bedene. Vi har også fine avlinger av rips, bringebær, solbær og litt stikkelsbær, samt ville bær og sopp.

Einar, en venn av oss, har parkert sin 6,5 meters campingvogn, Knaus, godt under ei stor lønn. Den glir godt inn her i kanten av tunet med sine kantete former og brune og oransje striper og gir fem ekstra køyeplasser.

Inne i våningshuset på 115 m² er det bare ett gjesterom. Når det er mange på gården blir det flatsenger og stua tas i bruk som soverom. Loftet er et stort rom som tjener som soverom, lager og arbeidsplass. Huset er et tømmerhus i enkel sveitserstil fra 1880-tallet og bygd om en rekke ganger. Vinduene er fra rundt krigen en gang, men en større ombygging og utvidelse ble gjort

på slutten av 70-tallet. Det er mye ubehandla treverk og hjemmesnekra detaljer. På yttersida er den eldste delen hvitmalt mens den nyere beisa i mørkebrunt. I midten gir Lotus-peisen god varme. De mange vinduene gir lys og utsikt i alle retninger. Ute er det sittemuligheter på utvalgte steder hvor det kan være godt å sitte og siktlinjene er bra.



Skjotet, fotografi, 2013

Ja, Ringstad er et nytt livsmateriale. Perspektivene er forskjøvet. Utsiktene annerledes. Det er annen luft. Det er annerledes å våkne på Ringstad enn i blokkleilighet i byen.

I forbindelse med flyttingen til gårdsbruket ble det viktig å orientere seg i lokallhistorien, gjennom bøker, internett og i historielaget. Det ble viktig å finne ut hvilken sammenheng gården befinner seg i, nå og før. På kart ser man beliggenhet, stier og kulturminner og ute i terrenget forbindelser og spor. Eldre folk kunne fortelle oss hvilke minner de hadde om Ringstad. Skulle gjerne sett de eldste fotografiene som finnes herfra for å se hvordan de hadde ordnet seg og hvordan det vokste her.

Vi har møtt bønder på gårdene rundt her og i bygda ellers. På Hol, Sølvberg, Karterud, Berg, Solberg, Stafseng, Ruene, Svartedal, Toen. Det ligger alvor i å ha en gård. Å dyrke styrker et fellesskap. Biler stopper opp på andre siden av Karterud-jordet når hesjene er oppe på enga her. Det er ikke mange som hesjer lenger og det er et sånt fint syn i landskapet. Mange liker

nok også lukta av det nysaga tømmeret som vi fikk gjort på bygdesaga. Små faktorer spiller inn, som at hestene beiter i den gamle kuhagen til nabogården eller at vi har en ordentlig grønnsakshage.

Aktivitetsnivået på Ringstad skifter med årstidene, slik som du vet, det må være på et gårdsbruk. Årstider, vær og vind styrer. På vinteren gjør frost, snø og kaldvær at arbeid ikke kan utføres. På sommeren gror det, dagene er lange, det må høstes og ting er i bevegelse. Rytmen på utstillinger og andre kunstarrangement følger ikke samme rytmen.

Årstidsrytmen: såing, jordbearbeiding, gjødsling, rydding, bygging, innhøsting, konservering medfører samlingspunkt. Arbeid som må utføres og hender som trengs. Folk samles. Arbeidet feires med mat, drikke og fest.

Vi forsøker å stå opp klokka halv åtte. Da blir dagen startet bra. Særlig om man får lov til å holde seg hjemme den dagen. God tid til frokost. Vel sju og en halv time søvn. Om hodet er på puta før klokka har slått tolv. Frokosten må ha sin tid. Kaffe, og te til Søssa. Helst brød. Om vi har hatt tid til å bake. Hvis ikke, grøt eller müsli. Helst et lite glass juice. Kosttilskudd. Selolje ser ut til å virke fint på ømme ledd. Et og annet urtepreparat. Kanskje bra for hjertet eller generell positiv virkning, som rosenrot.

Det er best å lese på morgenen. I forlengelse av frokosten. Så er det alltid noe e-post som skal besvares eller ett eller annet som skal leveres. Bra å få det gjort på formiddagen.

Om man ikke har kommet seg ut før lunsj er det på tide med utarbeid etter lunsj. Ved. Gravearbeid. Planter. Busker og trær. Stein. Rydding. Vanning om det er på sommerhalvåret. Godt når husrutiner strukturerer dagen. At husarbeidet flyter inn i det andre. Og forefallende arbeid bare blir gjort når det ber om det. I en flyt. Sakte.

Det er fint å jobbe ute helt til middagstida. Sulten begynner å melde seg fra halv åtte. Ofte blir ikke middagen før seinere, halv ni-ni-halv ti. Etter det er det best å hvile. Særlig om det er mørkt ute. På sommeren er det fint å være ut og jobbe i de seine kveldstimer og så avslutte arbeidet med en kald øl i solnedgangen.

De dagene når noe må gjøres ferdig til en utstilling eller lignende oppstår det unntakstilstand og de gode rytmene settes til side. Ting må bare bli gjort. Godt man må ha mat. Så blir man avbrutt.

Verre er det når man må reise bort og kanskje har klart å pakke kvelden i forveien og bare må komme seg til toget i Askim eller kjøre helt til flyplassen. Da rykkes man opp med rota og blir

en reisende person. En pakke på vei fra A til B. Pen i tøyet og forberedt på det meste. Varmt vær, kaldt vær, sol, nedbør, arbeid, fest. Jeg har alltid likt å reise.

Når jeg er ute i marka på Sørfinnset i juli tar jeg meg i å føle jeg burde være hjemme og vanne og luke. Selv om det blir tatt hånd om. I friluftsmuseet i Riga, Latvia noterer jeg meg måter å bygge og ordne kjøkkenhage på. I botanisk hage i Paris ser jeg etter vekster vi kunne dyrke på Ringstad. Fra Mårbacka har vi med oss skrædmjöl og en pelargonia fra Selma Lagerlöf. Når vi besøker bronsealdergravplassene i Eura i Finland lurer vi på hvordan de gravla folk på Ringstad. I ura øst for haugen?



Tor-Ild, fotografi, 2013

Hjemme igjen, i ro på Øvre Ringstad, Skiptvet, Østfold. Utviklingen i boligprisene inne i Oslo gjorde at leiligheten ved Carl Berners plass kunne byttes i et gårdsbruk her ute. Tilgang til egen jord kan gi trygghet, langsiktighet og årstidsavhengig handlingsrom, muligheter for samarbeid og å dele på det stedet har å by på.

Det handler om å være hjemme. I fotoserier fra tidlig 90-tall av ville jeg vise mitt eget oppvekstmiljø for å synliggjøre stedets sammensatte visualitet og i tro på at en personlig fortelling kan være politisk. I min mor Astrids verdensorden i huset på Samuelsen er det en

smidig materialitet knyttet til noe større. For meg har det politiske planet også ligget i å presentere bilder av et miljø med tilsynelatende lav anseelse. Kommunikasjonen er alminnelig, åpen, uttrykksfull og flytende. Lengselsfylt signaliserer ordenssansen et håp om et harmonisk forhold mellom mennesker og naturomgivelsene. Det etniske er en sammenstilling, en konstant dialog. En mulighet til å si at vi er her og nå. Dialogen ligger om så mellom cellenes mitokondrier og cytoplasma.

I Indre Østfold handler det mer om sakte å stikke fingrene i jorda for å se og erfare eierskap, tilstedeværelse og landbruk i praksis gjennom et kunstnerdrevet gårdsbruk. Her går det an å se proporsjoner, tid og organisk rom i ett. Kunst og hverdagsliv er ikke det samme, men kunstpraksisen tilbyr sensitivitet, rammeverk og en forskjellig strukturert tidslinje. Én dag er aldri lik den andre.

Til forskjell fra *Vedbilder*-serien som viser mange steder er den påbegynte serien *Øvre Ringstad, Gnr. 23, Bnr. 6, Skiptvet* bare bilder tatt på gården vi bor på. Dette er et forsøk på å gripe gården i en fotoserie – livet ut. Her er det det å være tilstede med kameraet og være klar til å ta bilder mens gårdsarbeidet pågår. Serien representerer også gården gjennom bilder og er et eget dokument for stedet, livet, materialene og arbeidet her. Kameraet sørger for en distanse til erfaringene, en mulighet til å prosessere, problematisere og sette i sammenheng.

Máiste

video/skulptur, 2013

Først så vi etter en såkalt svensk lapphund. Litt langhåret type, men sånn en hund skal se ut. Spisshund med krøll på halen. Å flytte på gård innbar å få seg hund.

En stund etter at vi hadde flytta inn kom Nina Sæther på besøk, hun er ekspert på gamle husdyrraser og buhundoppdretter, med et nytt kull på gang. Det skulle bli siste kullet til tispa Heidi. Hun så at vi burde ha norsk buhund på Ringstad, og vi sa ja. 14. juni kom valpene og vi ville ha den største, svarte tispa. Etter en stunds vurdering, og før vi henta henne hjem til oss ga vi henne navnet Máiste. Vi ville ikke gi hunden et menneskenavn, slik skikken for buhunder er, men heller et samisk navn som sier noe om en egenskap hos dyret. Máiste kan bety Smak! nordsamisk og brukes også som Skål! noen steder. Valpens høyre forlabbe var hvit, som om den var dyppet i fløte. Matlyst manglet heller ikke.

Vi henta henne hjem til oss i en banankasse. Med saueskinn og en flik av et teppe fra valpekassen hos oppdretteren på Svartedal. Etterhvert som tennene vokste og klødde fungerte kanten på pappkassen som noe å bite i og den ble kraftig nednagt. Da var det på tide å gi henne en ny seng med bedre plass og myke kanter. Jeg tok like godt vare på pappkassen.

I tankene hadde jeg Jimmie Durhams *A piece of wood sculpted by dog, painted by human* jeg hadde sett på *Utopia Station*, Venezia-biennalen 2003 og da Iver Jåks fortalte om hvordan hunden bidro til en av hans mest vellykka skulpturer. Jeg plasserte pappkassen på en svart glassplate slik Iver pleide å gjøre med sine skulpturer. Det rektangulære hullet i bunnen av kassen ble som en vanddam og kassen fikk mer skulpturkarakter. Det passer bra å sende disse to eldre kollegaene en hilsen. I videobildet som vises sammen med kassen ligger Máiste i sofaen, som hun ellers ikke får lov til, og passer på. I sin allsidighet som buhund kan hun også passe på kunsthistorien.

Máiste har gitt oss så mye glede. Det er hennes viktigste oppgave. Da hun fikk valper fikk de også samiske navn: Ealla, Sárggis, Virkko, Muste og Čebo. Máiste har vært med i alle mulige sammenhenger siden hun var valp og blitt vant til å omgås folk og være i utfordrende miljø. Hun har godt utviklede sosiale egenskaper.

Når vi ligger på gulvet og ser inn i peisen kjenner jeg hvordan vi er forbundet til et historisk bål, slik de menneskene som først fikk selskap av hunder var det. Tenk bare for en omveltning det var å kunne steike kjøtt. Máiste får helst rått kjøtt, fortsatt. For henne er det større næringsverdi i det. Og slik har mennesker og hunder i uminnelige tider delt selskap ved ilden.



Máiste, video/skulptur, 2013

Retten til landet og til vannet

video, 2010/11

Hilde Methi var min lokale koordinator under Samisk kunstfestival 2002 som jeg var kunstnerisk ansvarlig for. Hun var nyansatt i kunstproduksjonsforetaket Pikene på broen i Kirkenes. SDS–Samisk kunstnerforbund ville gjenta sin kunstfestival seks år seinere og engasjerte Hilde som produsent og kurator sammen med kunstner Kristin Tårnesvik fra styret i forbundet. Den nye festivalen skulle vise seg å få en utstrakt form, geografisk og i tid, fra 2008 til 2011. Festivalen ble organisert rundt tema, oppgaver, engasjerte aktører og samlinger under slagordet "In productive progression!".

Min oppgave var å se på rettigheter til land og vann.

Of special interest to this work is the new legislation, The Finnmark Act, that in 2006 replaced the state ownership of resources in the county of Finnmark, Norway. People were now able to celebrate freedom from the ‘colonizers’ in the South. Some argue that the legislation in fact opens up opportunities for privatization and the market. This is especially true for the political left that traditionally has supported the Sámi fight for rights over the past decades.

Hilde Methi & Kristin Tårnesvik (eds.), *Hotel Polar Capital – Sámi Art Festival 2008-2011*, SDS-Sámi Artists Union 2011⁸

Å foreta en kunstnerisk behandling av Finnmarksloven kjentes uoverkommelig, med min mangel på juridisk innsikt og med hundrevis av sider med utlegninger, jeg bosatt i Oslo og med Finnmarkseiendommens administrasjon i Lakselv. Sorgen i det uoverkommelige ble en inspirasjon å ha med seg inn i arbeidet.

For å komme inn i lovens diskurs ville jeg gjøre intervjuer som også seinere kunne brukes i en tekstkollasj. Hva mente folk om loven og sammenhengene rundt den? Siden debatten om loven hadde vært til dels opphetet og jeg ville at intervjuobjektene skulle gi sine personlige utsagn ble vi enige om å anonymisere opptakene. Jeg reiste rundt i Troms og Finnmark og intervjuet forvaltere, jurister, historikere, aktivister, kunstnere og brukere, personer som er berørt av og har oppfatninger om Finnmarksloven.

⁸ <http://www.billedkunstmag.no/node/2258>

Den transkriberte teksten ble komponert og flettet sammen til en fiktiv monolog og lest opp av en skuespiller med en yngre stemme. Stemmen er som lagt i hodet til én aktør i filmen *Retten til landet og til vannet*, min far i arbeid i vedskogen. Han er her skuespiller, men en veldig virkelig en i denne fiksjonen. Han er jo i sin barndoms skog, i sin egen allmenning, Čáhput/Svartskogen og et sted han årlig har hentet ved og funnet fred. Filmingen foregår i en frodiggrønn, nordlig bjørkeskog. Full av fin ved. Den bugner rundt midtsommers tid. Jeg er med min far i vedskogen, han har motorsag, øks og barkespade, jeg har videokamera. Vi deler en kjele kaffe og mammas mørlefse. Her er kamerabruken avslappet, håndholdt, slik formen ble etablert under årene på Kunstakademiet i Trondheim på begynnelsen av 90-tallet, inspirert av den tidas framvekst av hjemmevideo. Til forskjell fra filmskapere kunne vi som unge billedkunstnere uten en større økonomi og med lett tilgjengelig utstyr lage våre arbeider. Den lett dansende kameraføringen og skogsturen griper inn i tekstkollasjen og forsterker framdriften i opplesningen.

Mannen i vedskogen har en polyfoni, en komposisjon med flere og likestilte stemmer med ulike i ståsteder, i hodet på samme tid. Lik polyfonien Mikhail Baktin⁹ beskriver hos Dostojevskij der romankarakterens stemmer er likestilte, full av motsigelser og går i dialog med forfatteren har tekstkollasjen i *Retten til landet og til vannet* mange meninger og sannheter som tvinner seg inn i hverandre.

Det fins en forakt for folk og dype endringer skjer. Vi trenger ikke tradisjoner her. Vi trenger å ta avstand, bryte bånd og flytte fjell. Ikke være annenrangs borgere. Vi trenger ikke historien – og historiens hjul har rullet over oss. Vi trenger mer enn identitet.

Jeg er født og oppvokst her vi er nå. Og når jeg kommer tilbake hit igjen, kjennes det som en ring som sluttes.

Fra manus til *Retten til landet og til vannet*.

⁹ Mikhail Bakhtin, *Latter og dialog: Utvalgte skrifter*, Cappelen Akademisk Forlag 2003



Retten til landet og til vannet, video, 2010-11

Jeg trengte ikke å gå så langt for å iscenesette dette. Som min far har jeg også vært mye i Svartskogen. Jeg kjenner den etter turer på kryss og tvers, over Čearpmat, opp Lilledalen, inn til Egil sin gamle ved Skáidenjunni, opp til Fávros-vannet, ned stien Bálgesvárri og inn på den åpne Skáidi-hytta. Svartskogen er som et sakskompleks. Alders tids kollektivt bruk og samiske sedvaner var argumenter i Høyesteretts domsavgjørelse i november 2001. Området som bygdefolket gjennom hundreår hadde ansett og brukt som allmenning er nå sameid av beboerne i Manndalen og ikke av staten.

Min hovedhensikt med *Retten til landet og til vannet* var å vise motsetningene mellom praktisk forståelse og bruk av land og vann mot det som ligger i formalisering og regulering av den samme forståelsen og bruken.

Staten har gitt mannen en spesifikk, ny rett til å bruke skogen. Hans tanker er riktignok paradoksale. Hans handlinger er nevenyttige og han gjør som han har gjort, men veden han hogger er omdefinert.

Hilde Merethe Methi, *Ny lov – endret liv?*, utstillingstekst, *Vedbilder*, IKM, Oslo 2010

Innflygningen til Narjan Mar, to og en halv time fra Moskva: uendelige myrer, innsjøer og bjørkeskog i det brune viddelandskapet. Utløpet av Petsjora snor seg oppover. Olje- og gassrigger kan skimtes ut mot Barentshavet. Rørledninger skjærer gjennom landskapet og en endeløs vei snirkler seg mellom Komi-republikken i sør og det autonome Nenets Okrug i nord. Det er 15. juni 2008 og Samisk kunstfestival er på feltarbeid. Med på turen er historiker Aileen Espiritu, kunstneren Krishna Kireev, Hilde Methi, Kristin Tårnesvik og meg. I Narjan Mar og i tundrautposten Nelim Nos skal vi møte representanter for nenetserne, møte foreningen Yasavey, presentere Samisk kunstfestival, gjøre research og ha møter med kunstnere. Vi forsøker også å få til møter med representanter for olje- og gasselskapene uten at det lykkes. Det virker ikke som de ønsker oppmerksomhet fra et vestlig kunstprosjekt. Selskapene gjør separate avtaler om bruk av landområdene med lokale nenetsgrupper mot uimotståelige rubler. Reindrifta, fiske og andre utmarksnæringer har harde kår og må stadig vike for olje- og gasselskapenes interesser. Det blir påstått at det er flom i elvene som gjør at vi ikke kan komme oss østover inn til i gassfeltene for å ta områdene i nærmere øyesyn. Resepsjonen i Hotel Polar Kapital skinner i glinsende metall og hard plast. Utenfor svir midtsommerlyset i øynene hele døgnet.

Intervjuobjektene til *Retten til landet og til vannet* ble spurt om livshistorier og tilknytning til sine oppvekstområder. Hvordan ser de på en omdefinering fra tradisjonell bruk til et formalisert eierskap til land og vann? Hvordan ser de sin egen personlige historie i forhold til utviklingen i samfunnet? I hva ligger deres politiske engasjement?

Intervjuobjektene er innvidde personer med en særlig kunnskap, men det er ikke deres status jeg er ute etter å vise, men deres ordlegging og fortelling. Det er deres utsagn, fulle av betydning som klinger sammen med og i mot de andre i det flerstemte saksdokumentet kollasjen utgjør. I én livshistorie. Vi både er ansamlinger av meninger og formidlere av kompleksitet på en gang. Vi både tror og tviler på samme tid. Selv om vi til visse tider opplever mer tro enn tvil og vice versa.

Kampen for, i mot og den endelige innføringen av Finnmarksloven i 2006, med samisk rettighetskamp gjennom flere tiår, striden om utbyggingen av Alta-Kautokeino-vassdraget på 70-80-tallet, etableringen av Sametinget i 1989, Stortingets ratifisering av ILO-konvensjonen

nr. 169 om urfolk og stammefolks rettigheter i selvstendige stater i 1990, i tillegg til forslag om privatisering av Statskog, forvalteren av 96% av Finnmark fylke inntil 2006 er alt komponenter i et rullende kompleks av virkelighetsforståelser. Virkelighetsforståelsene trenger kropper å bo i. Borgere. Som kunstner donerer jeg min kropp til denne historien. Kunsthistorien. Og historiene om hvordan lovene blir til, hvem som lager lovene, hva lovene gjør med oss og våre liv. Makt. De som lover oss bilder. Knapper og glansbilder. Gode liv. Og i hvem sine hoder skal samvittigheten bo? Hvem skal føle skyld for historiens gang? Forvaltere, jurister, historikere, aktivister, kunstnere eller brukere? Jeg tror ikke på det kristne konseptet om en dommens dag som skal komme. Nei, rettsaken er i gang. Skyld fordeles hver dag. I arbeidet med *Retten til landet og til vannet* og med prosessen og det tidsbildet Finnmarksloven representerer synes jeg å kunne se en voksende skyldfølelse blant aktørene. For hva har vi kjempet? For at vi skal kunne holde jurister i arbeid? For at vi fritt skal kunne hente vår vinterbrensel? For å kunne skrive sørgelige sanger om tapte tider?

Vi forstår vår historie og identitet ut fra en molekylærbiologi. Nivåer av forståelse. Nivåer av nivå. Nivåer av rett og galt. Retten til landet og til vannet. Inni en celle.

Hva får vi med oss i grava? Hva trenger vi i etterlivet? Hva har vi behov for i møte med det ukjente og når vi går i grava? Pels? Smykker? Tørket kjøtt? Saltet fisk? Bær? Poteter? Ved?

Fra manus til *Retten til landet og til vannet*.

Begjæret sier: ”Jeg vil selv helst slippe å måtte tre inn i denne diskursens risikable orden, jeg vil helst slippe å ha noe å gjøre med det kvasse og beslutsomme ved den, jeg vil helst at den befinner seg omkring meg som en rolig, dyp og uendelig åpen gjennomsiktighet hvor de andre vil kunne oppfylle mine forventninger og hvorfra sannhetene stiger fram, en for en. Jeg kunne derved bare la meg føre i den og av den som et lykkelig stykke vrakgods”. Og institusjonen svarer: ”Du trenger ikke være redd for å begynne, vi er alle her for å bevitne at diskursen befinner seg i lovenes orden, at man lenge har våket over dens oppkomst, at det er laget en plass for den som hedrer den, men avvæpner den, og at hvis den tidvis skulle vise seg å ha noen makt, så er det oss, og kun oss, den har den fra”.

Det er disse nivåforskjellene fra en menigmanns eller -kvinnes håndtering av hverdagen til forvaltningens definisjoner som plager meg. At det i skillene oppstår en avgrunn for irrasjonell makt. Det kan være denne frykten Michel Foucault også berører og beskriver. Akademisering og byråkratisering kan medføre fremmedgjøring. Vi skaper en felles demon i demokratiet. Demonen kan oppføre seg slik demoner kan: innenfra og voldelig i en uforutsett farlig revolt.



I Øverdalen, fotografi, 2009

Fotografiet *I Øverdalen* har ikke den samme registrerende sakligheten som i serien *Vedbilder*, men er en speiling av skogen i vannet i Øverdalselva i Gildeskål. Bildet er utstilt opp-ned. Det er et skogsmotiv av en mer obskur karakter. En påminnelse om det mer uvisse. Som det som kan finnes under en ugjennomsiktig vannflate, under bunnen eller under jorden. I utstillingen skal fotografiet også fungere som en speiling av det relativt saklige i *Retten til landet og til vannet*.

OPP I FOREDRAGSSALEN

Museet har beholdt noe av sin karakter av å være en mellomting mellom ateliér, billedhoggerverksted, museum og et hjem. Sikkert slik kompromissene mellom den allsidige kunstneren Gustav Vigeland og arkitekten Lorentz Harboe Ree utviklet seg i byggeperioden. Vigeland-museet er som en arkitektonisk hybrid mellom Vigelands mer arts & crafts-inspirerte smak og den funksjonalismen som sto på beddingen her til lands ved inngangen til 1920-tallet. Trappa opp fra salene i første etasje kan gi følelsen av at du befinner deg i en noe overdimensjonert villa. Denne usikkerheten og forventningen er fin å ha med seg når man omsider etter en venstresving entrer den åpne Foredragssalen med overlys og god plass.



Vigeland-museet, Oslo

I *Anleggsarbeider* er salen oppe i hovedsak tilegnet prosjekter, samarbeid, stedsspesifikke verk og noe som kan kalles dokumentarskulpturer. Det er en mye mer løs og skisseaktig sammenstilling enn nede. For å spille enda mer på lag med museet er det brukt gråmalte sokler fra lageret. Ellers, og for å lage en sammenheng med salene nede, er de fint gjenbrukbare finérplatene brukt til å montere bilder, objekter og videoskjermer på.

Utfordringen med å vise og presentere sammensatte prosjekter som har funnet sted, førte til idéen om formatet dokumentarskulptur. Hvordan kan man gjennom en ny sammenstilling av noe materiale som refererer til prosjektet formidle helheten i prosjektet? For meg er det ofte utilfredsstillende å se kunstutstillinger som dokumenterer prosjekter. Man ville heller vært der det skjedde. Men så må det likevel komprimeres til den sekundære presentasjonen i et gallerirom for også å være tilgjengelig for et annet publikum. Derfor kan dokumentarskulptur være en måte å holde fast ved materialiteten i arbeidet, stimulere til komposisjon og klare å få fram kjernen i prosjektet med få og enkle midler i form av et nytt verk.

I anledning Vigeland-museets adventsarrangement 1. desember 2013 med åpent museum og barneverksted i et av de gamle ateliérommene nede aktiverte jeg Foredragssalen oppe med Club Blodklubb med Center of the Universe som DJ, poesiopplæsning med skuespiller Bernt Bjørn og et innlegg om bønder i fattige land ved Kari Helene Partapuoli fra Utviklingsfondet. Serveringen besto av typisk førsjulsmat fra Indre Østfold, blodklubb og julemost fra Askim Frukt- og Bærpresseri.

Soloppgang, Øvre Ringstad 1. mai 2011

lydinntallasjon, 2011

Vi satte opp lydopptaksutstyret til en feltopptak på Ringstad denne valborgsmesseaften før vi gikk til sengs. Det får en sammenføyende mening å ta opp gammel skikk og drikke våren velkommen kvelden før Arbeidernes internasjonale kampdag, 1. mai. Å pynte med nyutsprunget bjørkeris, tenne bål, spise og ta en fest med venner, akkurat nå, er å prise våren og sommernettene i emning. Vårens voldsomme kraft ikke alltid lett å holde tritt med.

Utstyret slår seg på i timen før soloppgangen klokka kvart over fem og får med seg den stigende intensiteten i fuglesangen. Fuglene setter sine krefter og sang inn på markering av revir og reproduksjon i april-mai før de roer seg ned og blir mindre hørbare. Man kan undres hvor den store mengden fugler som er her nå gjør av seg i sommermånedene.

Kampen for åtte timers arbeidsdag var utgangspunktet for at 1. mai ble innført som kampdag, med generalstreik og demonstrasjoner både i USA og Europa i 1890. Kravet var gjennom mange år "åtte timer arbeid, åtte timer frihet, åtte timer hvile". I Norge ble lov om åttetimers

arbeidsdag innført i 1919 og etterhvert også 40-timers arbeidsuke i arbeidsmiljøloven fra 1977. Arbeiderbevegelsenes og fagforeningenes kamp har vært grunnleggende for dagens velferdssamfunn og de rettigheter vi har som borgere i Norge.

I dag syns jeg det er aktuelt å sammenstille Arbeidernes internasjonale kampdag med årstidenes gang, representert med fuglenes kamp for tilværelsen denne vårmorgenen. "Seiren følger våre faner! Lytt til den jublende sang!" lyder det i Arne Paasche Aasens arbeidersang, med et sterkt bilde av kjempende arbeidere som marsjerer syngende mot en bedre framtid. Arbeiderrettigheter er nå under kraftig press. Arbeidslivet brutaliseres med lavlønte arbeidere, underkontraktører til stadig lavere kostnader og kutt i sikkerhet og trygghet for arbeidstakere.

Samtidig er naturmiljø under press fra forurensing, klimaendringer og utbygging. Og jeg spør meg hvor de største kampene framover vil stå. For arbeidstakeres lønninger og rettigheter? For å ta vare på naturmiljø? Hva sier fuglene? Hva sier du? Hvordan kan de definitivt sammenfallende interessene forenes? Hva er vel pengene på lønnskontoen verdt uten fuglesang, dampende skog og frisk luft?

Lydinstallasjonen *Soløppgang, Øvre Ringstad 1. mai 2011* fikk sitt eget lille rom. En slags gang ut mot en veranda, med rundt kuppelformet tak og en avsats under taket til å plassere høytalere på. Lyden av morgenstunden på Ringstad fylte rommet på en fin, direkte måte. Med god akustikk. Feltopptaket har med seg miljølyden, men også betydningene av å gjøre opptaket, handlingen, forflytte det til museet og aktivisere arkitekturen og opplevelsen nettopp her.



Anleggsarbeider, Foredragssalen, Vigeland-museet

Vi bor i Bjørvika

prosjekt, Søsaa Jørgensen og Geir Tore Holm, 2009-10

The creative individual is no longer viewed as an iconoclast. He—or she—is the new mainstream.

Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, Basic Books 2002

Tre kunstnerduoer var invitert av Åse Løvgren og Karolin Tampere til å bidra til *Common Lands – Allmannaretten* for i løpet av 2009-10 utvikle temporære prosjekter for Bjørvika, den nye bydelen under utvikling i Oslos gamle havneområde. Det var Bik Van der Pol, Dellbrügge & de Moll og Søsaa og meg. Kuratorene ville bruke prosessen rundt bydelsutviklingen til å sette søkelys på urbanisering, demokrati, tilgang og maktfordeling.¹⁰

Søsaa og jeg hengte oss opp i det Richard Florida, professor i næring og kreativitet og betydningsfull urbanismeguru definerer som "den kreative klasse". Er vi å regne som en del av denne klassen? Målsetningene i planene for den nye bydelen var en kulturelt og sosialt sammensatt bosetting. Ønsket kunstnere og andre "kreative" miljøer å bosette seg i Bjørvika, og ønsket utbyggerne og eiendomsforvalterne i Bjørvika virkelig de kreative menneskene?

Vi ga vårt bidrag tittelen *Vi bor i Bjørvika*. På det tidspunktet sto vi uten fast sted å bo, vi hadde solgt leiligheten ved Carl Berners plass våren 2009 og var på leting etter et gårdsbruk utafor byen. Så vi forsøkte å få tak i et midlertidlig bosted – i Bjørvika. Slik tenkte vi at vi også kunne få en nærhet til stedet, virkelig ta situasjonen inn over oss og ha en base for vår utforskning. Vi hadde jo lenge dyrket den sårbare hjemme-hos-situasjonen ved å åpne leiligheten vår som visningsrom gjennom Balkong i Trondheim og i Oslo. Vi så for oss alt fra en uferdig leilighet i Barcode til bare et rom i en brakkerigg ved kaikanten. Et bosted lot seg imidlertid ikke ordne. Det var ikke mulig for Common Lands' oppdragsgiver, interesse- og koordineringsorganet for grunneierne, Bjørvika Utvikling.¹¹

Sammen med kuratorene gjennomførte vi derimot et omfattende program med møter med aktører i og knyttet til Bjørvika: Bjørvika Utvikling, Advansia, HAV Eiendom, Plan- og bygningsetaten, Oslo kommune, byforskere og kunstnere og vi fikk gått igjennom de offentlige styringsdokumentene for dette langsiktige byutviklingsprosjektet.

¹⁰ <http://www.commonlands.net>

¹¹ Bjørvika Utvikling AS (BU) eies av HAV Eiendom AS (HAV E) og Oslo S Utvikling AS (OSU). HAV E har 66% og OSU 34% eierandel i BU noe som gjenspeiler eierforholdene av utbyggingsarealene i Bjørvika.

Møtene ga oss et visst overblikk over partene i Bjørvika og prosessen i utviklingen av bydelen. Synsvinklene representerte både delaktighet, offentlig forvaltning og faglig og allmen kritikk. Vi fikk inntrykk av at utvikling i Bjørvika var preget av klare strukturer, men også av ugjennomtrengelighet i lag og linjer av eierskap og styring. Opplevelsen var at forbindelsene mellom intensjonene i de styrende vedtak og dokumenter synes å forsvinne på veien fra Rådhuset til havneområdet bare halvannen kilometer lenger øst i byen.

I samtalene vi hadde med aktørene var det ikke så aktuelt å diskutere mulighetene for kunstnerbosetting i bydelen slik vi hørte om da høyhusene i Westye Egebergs gate ved Vår Frelzers gravlund ble bygget på 1930-tallet med ateliér i øverste etasje eller kunstnerkolonien Trolltun Borettslag på Bøler etablert på 1950-tallet. Hvorfor skulle kunstnere prioriteres framfor andre grupper? Hva med lærerne eller studentene?

Mål om størst mulig inntjening i et økonomisk krevende utbyggingsprosjekt hvor kvadratmeterprisen går i været overskygger sosiale og kulturelle målsettinger. Det skyldes så klart de store kostnadene til grunnforsterkninger i det gamle havneområdet og i de gjennom tidene utbygde og leir- og sagflisfylte utløpene av Akerselva og Alna, men sikkert også den stadig stigende verdien av fast eiendom i et voldsomt voksende Oslo. Størsteparten av virksomheten i Oslo havn skal på sikt flyttes ut av byen og byutviklingen i Bjørvika bidrar til å gjøre det mulig.

Mot oss lyste det tvetydige smilet til den heldige mannen som hadde trukket vinnerlodd for å få kjøpe leilighet – sikkert ikke billig – i en av blokkene på Sørenga. Den planlagte leiligheten var ikke særlig stor og uten balkong. Men han var heldig, i følge Aftenposten. Lenger ned i artikkelen forstår man at det muligens er et skår i gleden. Utsikten fra leiligheten viser seg ikke å være mot fjorden men mot gjenboere i blokka vis-à-vis.

Ettersom det ikke ble aktuelt å bo i Bjørvika i prosjektperioden og idéen om en inngående hjemme-hos-reportasje med utsikt til de aktuelle problemstillingene ikke var mulig gjorde vi en iscenesatt reportasje i form av fotomontasjer fra en fiktiv bolig og tekstmateriale fra plandokumentene. Hjemme på hybelen i Sørkedalen fikk vi en større distanse til Fjordbyen og stadig flere av våre kollegaer som vi spurte om ville bo i Bjørvika svarte negativt. De hadde ikke forhåpninger til et godt liv der nede. Den planlagte rivingen av kulturproduksjonshuset Borgen i Bispegata ble også oppfattet som et signal om at kunstnere og andre kulturfolk ikke

var ønsket i Fjordbyen. Flere kunstnere ga uttrykk for at så lenge de har rimelig ateliérleie og arbeidsro er ikke området av byen arbeidsstedet ligger så viktig.

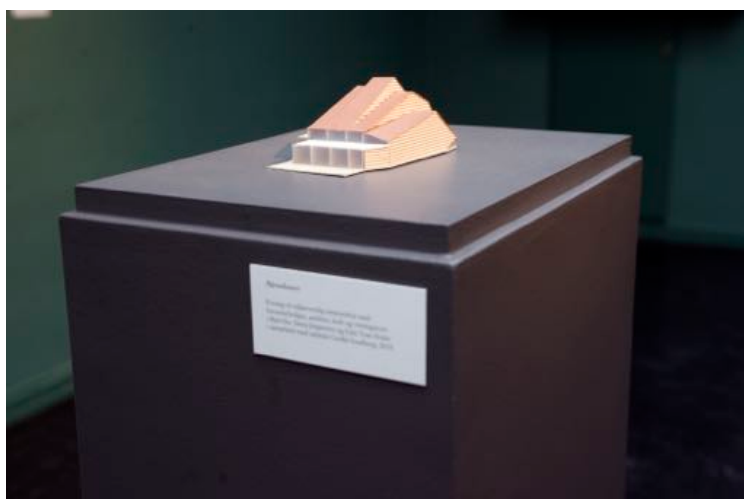


Fjordbyen skal vitalisere, skape stolthet og tilhørighet, samt sikre allmennheten tilgang til "berlighetsverdiene" ved vannet. Samtidig skal Fjordbyen være åpen for framtidige livsstiler og det uventede. For å lykkes må det skapes en bred forståelse av Fjordbyen som et byutviklingsprosjekt med et boligtilbud og andre aktiviteter egnet for alle befolkningsgrupper. Fjordbyen må få et helhetsgrep som sikrer økt livskvalitet for flest mulig av byens og regionens beboere. Langsiktig samfunnsmessig lønnsomhet skal prioriteres.

Vi bor i Bjørn Rasmussen, Oslo, 2010
Foto: Morten Skjold
Stille: Bjørn Rasmussen, Oslo, 2010. Plan og byutviklingsprosjekt, fordeling av bebyggelse, trafikkløp

Vi bor i Bjørn Rasmussen, plakat, iscenesatt hjemme-hos-reportasje, 2010

I *Reflex*, et symposium i regi av Tysvær kunstlag i februar 2010 hvor vi presenterte arbeidet vårt kom en tydelig engasjert Holger Koefoed med oppfordringen: Gi dem en knyttneve! Vi dro hjem og tok et bilde av neven min hvilende på kjøkkenbordet og fikk arkitekten Cecilia Sundberg til å tegne et kunstnerhus for Bjørvika basert på formen, *Nevehuset*. Vi ville at huset skulle inneholde ateliérer, boliger, visningsrom, hage og være miljøvennlig og energieffektivt. Elementer og kvaliteter vi savnet ved det vi hadde sett bli planlagt. Den hvilende neven egnert seg godt som utgangspunkt for en bygningskropp.



Vi bor i Bjørvika, modell for Nevehuset.

Etter lengre tids strev for å finne et egnet visningsrom for *Vi bor i Bjørvika* i april 2010 endte vi opp med at det ble leid inn en anleggsbrakke godt plassert bak Operaen. Her presenterte vi utstillingen *Hvem vil bo i Bjørvika?* hvor vi viste materiale produsert i prosjektet og arbeider spesielt laget for brakka. Her var forslaget til *Nevehuset*, plansjer og nye malerier og muligheter for å møte folk. Maleriene var ment som konvensjonelle kunstverk som abstrakt viste momenter og styringsstrukturer. En slags gest til byutviklingsaktørene.

Vi ville i beste mening bidra med noen kritiske, kunstneriske vinklinger i byutviklingsprosjektet i Bjørvika. Vi ventet de skulle være velkomne i en kontekst hvor så mange interesser og planer sto på spill. Vår innlærte tro på kunstens og kunstneres selvskrevne og ønskede plass i samfunnet fikk en korreks. Kanskje ble en insistering på det menneskelige provoserende? Administrerende direktør i HAV Eiendom, Oslo Havns eiendomsselskap mente vi bare var sure kunstnere som ikke fikk bo i Bjørvika.¹² Planene for området stilt opp mot den

¹² <http://commonlands.net/index.php?/archive/november-10>

virkeligheten som vokste fram dannet en ikke-populær dissonans. Var vi kunstnere ikke ønsket likevel? Vel var vi kreative, men eier ikke klasse.

I håp om å treffe et bredere publikum enn med utstillingen, men gjennom sorgmunter popmusikk i ørene fikk vi Frode Fivel til å lage en låt tilegnet Bjørvika, *Bjørvika-sangen*. Den lever i ettertid sitt eget liv.

og hvis de spør hvor du kommer fra

si at du kommer fra Bjørvika

hvor havet titter inn

skuer du ut

og tenk om det var sant det de sa

det er plass til alle i Bjørvika

Fra sangen *Bjørvika* av Frode Fivel¹³

Sørfinnset skole/ the nord l and

stedskunstprosjekt, Gildeskål, 2003-∞ ¹⁴

Successive generations stand on firmer ground and the explosion of practices is great. Still the fear of instrumentalising art remains. We found art could have meaning for others and could matter when they and the artist shared values, caring about the same things and about the promise of a democratic society.

Mary Jane Jacob, *Chicago Is Culture in Action, Exhibition as Social Intervention, 'Culture in Action' 1993, Exhibition Histories vol 5, Afterall Books 2014*

Jeg vet jo ikke hva som foregikk i daværende ordfører Walter Pedersens hode og hva han så for seg da vi møttes for første gang på Sørfinnset skole. I det kombinerte kjøkkenet og klasserommet, i skolekjøkkenet, sto Elsa Norums klippfisksuppe klar på komfyren. Gildeskål

¹³ <http://commonlands.net/files/bjorvika.mp3>

¹⁴ <http://sorfinnsetskole.blogspot.no> (blog aktiv fram til 2015)

kommune hadde bestemt seg for å være med i Nordland fylkeskommunes satsing *Kunstneriske forstyrrelser*,¹⁵ en oppfølger til det lokalt mye omdiskuterte *Skulpturlandskap Nordland*. I skolekjøkkenet var Kamin Lertchaiprasert fra *the land foundation*¹⁶ i Thailand, Søsna og meg sammen med kurator Per Gunnar Eeg-Tverbakk og Brynhild Bye-Tiller fra Kunst i Nordland, ordføreren, kultursjef Johnny Johansen og representanter for Sørfinnset velforening, Kenneth og Elsa Norum. Det var torsdag 18. mars 2004. Klart og friskt nordlandsvær, slik som Elsa kunne notert det i sin værlogg.

Vi skal ikke se bort i fra at Walter Pedersen så for seg at dette kunne bli en forlengelse av tettstedsutviklingsprosjektet som hadde tilført kommunesenteret Inndyr klippfiskformede steinheller i asfalten, leskur, benker, flagg og ny belysning. En sterk tro på at visuelle grep skulle få opp bolyst og lyst til å satse liv og lemmer på å brødfø seg i Gildeskål.



Lefsebaking, Sørfinnset skole. Boel Christensen-Scheel, Yayar Norum, Søsna Jørgensen og Jorun Jørgensen.

¹⁵ <http://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-forstyrrelser-i-nord>

¹⁶ <https://nb-no.facebook.com/The-land-foundation-266095456835934>

Oftest ankommer vi Sørfinnset om kvelden, når sola står i nord, etter tre dager i bil fra Østlandet. Både rygger og bilfjærer er slitne. Heldigvis er det dager med omveier og overnattingsbesøk hos venner på turen.

Når sola står lavt over øyene i Gildeskål er sommernatta uendelig og i dette lyset virker fraflyttingsspøkelset ikke fullt så truende. Lyset er slik det alltid har vært og sommergjestene får opp håpet og livet ligner slik det kunne være på 50-tallet da befolkningen her var mer enn firedobbelt av i dag. Små jordteiger er gjengrodd med hundekjeks, mjødurt og kratt. Bolighusene er vedlikeholdt i takt med velstandsøkning og tidas krav. Nye hus har kommet opp i den lavtvoksende skogen på halvøya Sørfinnset ligger på, og sier: Hei sommarnatt! Det har vært boplikt i kommunen, så de fleste hus er helårsboliger, mens noen er fritidshus på deling i storfamiliene bosatt både i distriktet og rundt om i landet. Drømmen for mange er et hvitmalt nordlandshus badet i midnattsol, godt plassert i ei blomstereng, omkranset av svaberg, bjørkeskog, øyer og fjell og en sti ned til naustet og stoa med båt.

Litt vest for Kjellingvatnet er det myrer med muldebær. I gode år er det mer enn man bare kan spise på stedet og det går an å servere rørte multer og putte litt i fryseren til jul.

Når man ser østover skimter man thai-huset bak et berg, i ei vik i vannet og den samiske buegammen stikker opp av terrenget i bakken ovenfor. Bygningene var de to første vi planla og bygde her på *the nord land*.

Stiene etter folk som har gått i området er brune av torvjorda og lyngen som vokser her. Profilen på de lavtvoksende furuene er som bonsai-trær spredt utover. Det er vått og fuktig hvor enn man går. I vått vær blir klærne, hendene og ansiktet skitne. Fine svarte renner under neglene og treller som er ømme. I blant med vannblemmer som sprekker og svir.

These pauses need not diminish pride in the work; instead, because the person is judging while doing, the result can be more ethically satisfying. I recognize that this emphasis on staged reflection must be incomplete, because it's often not possible to reckon ethical or, indeed material consequences.

Richard Sennet, *The Craftsman*, Penguin Books 2009

Musikken på de årlige festene under UL Vårsols fiskefestival er en stødig, dansbar blanding av swing og svisker som bringer folk sammen. Unge som gamle. Festen er jo sommerens topp én møteplass for bygda og et treff for de som bor rundt fjorden, hyttefolk og de som er i hjemtraktene på ferie. Fornøyde fedre, mødre, sønner, døtre, besteforeldre, oldeforeldre, onkler, tanter og barnebarn får stemningen i sving. Og alle de andre. Politiet kommer også innom for å sjekke at alt går rett for seg. Lapskaus og rømmegrøt serveres og en og annen pølse får bein å gå på. Ungdomslagets årlige utgifter til huset dekkes inn med inngangsbilletter og salg av mat, og ikke minst, drikke. Mange har hatt sammenkomster rundt i bygda før de ankommer og stemningen er lystig. Vi fra *Sørfinnset skole/ the nord land* stiller som frivillige, som vakter, i bar og matsalg og som billettører. Sjøl har jeg flere ganger hatt gleden av å ta på samtlige festdeltakere når jeg har festet båndet som viser at billetten er betalt.

En av våre eldste venner på Sørfinnset, Einar, naboen til skolen har vært på samtlige fester, før han fikk slag og måtte flytte på sykehjemmet. Alltid velkledd og godt forberedt med en flaske akevitt har han tatt seg en svingom og nytt selskapet med de unge damene som utelivet har bydd på. Selv over nitti har Einar bragt ungdommelighet inn i møtene med både kjente og ukjente. Einar, hans kone Jorun og sønnen Ronald Jørgensen har vært som en ekstra familie på Sørfinnset og støttet og stilt opp for *Sørfinnset skole/ the nord land*.



Tilbud om gratis kaffe på Sørfinnset skole.

Under en av pubkveldene tok en av de eldre mennene i bygda ordet etter en sterk oppfordring om å fortelle vitser som han var god på. Til stor latter og applaus satt vitsene, mange med utilsørte seksuelle og tildels incestuøse poeng, løst på ungdomshuset denne kvelden. Og samevitsene manglet heller ikke. Jeg kjente hvordan magen vrenget seg litt og jeg måtte kaste et blikk bort på Boel Christensen-Scheel som i forbindelse med sin Ph.D.-research var på besøk på Sørfinnset denne helga.



Kvannsanking, Sunnfjordfjellet.

Etter at skolen ikke lenger var i alminnelig barneskoledrift, og sikkert lenge før det, har det skortet på vedlikehold av det kommunale bygget. Skolen ble bare forlatt, med møbler, bøker og skolesaker. OL 1994 var en av de siste virkelig store hendelsene her. Veggmalerier med olympiske helleristningsinspirerte piktogram og Lillehammer-maskotene Kristin og Håkon har muntret opp skoledagene. Men ned langs skorsteinen kommer det inn vann og i våtrommene i kjelleren lukter det skarpt av mugg. Beslag på mønet mangler og vindskiene mot øst har vinterstormen tatt. Vinduene er av de skrøpelige slaget som ble satt inn på 70-80-tallet så kaldtrekken går rett i ryggen.

Skolebygningen har to klasserom nede, ett med kjøkken, en stor gang, godt inngangsparti og oppe er det et lite spesialklasserom, kott og en liten leilighet. Nede er det vaskerom, gymsal, sløydrom og dusjer og do. Bygningen har en romløsning som egner seg til forsamlinger, arrangement, møter, med mere og muligheter for overnatting for mange og rom som gjør at man både kan være sammen med andre og også trekke seg tilbake. Og for ikke å snakke om skoleplassen og hagen med bod, flaggstang og sitteplasser. Vi bygde en god bål plass med benker og fikk hagen litt mer i skikk med bærbusker, epletrær og urtebed. Fikk det til å se ut

som det var litt liv i huset. Vi hang opp en norsk vimpel slik andre gjorde og viste at vi var på plass.

Etter at vi fikk anlagt et lite potetland bak uthuset kunne vi innstifte nok en tradisjon: potetdagen. Den ble lagt til september når det er tid for høsting og vi kunne ha potetutstilling og konkurranser. Et byttemarked kunne gjøre det mulig å bytte bort produkter man sjøl hadde for mye av og få andre i hus. Sopp var heller ikke borte vekk.

Tidligere har fisk og poteter vært basiskost og det å kunne dyrke sine egen poteter vært en livsnødvendighet. Og en livsglede. Både smak og form på egendyrka poteter er uoverkommelig. Det er dyrke-, høste- og matglede.



Rekonstruksjon av jordkjeller, Gjelset.

Følelsen av at det som gjelder er nå, mør i musklene etter arbeid. Det er ikke den store verden som gjelder, men den lille. Det er det du får gjort nå som gjelder. Følelsen av å slippe dette ansvaret for verdens kunsthistorie og bare gjøre det beste ut av det av det man har framfor seg, mellom hendene og gjøre det bra for en mindre krets.



Sørfinnset skole/ the nord land, gammebygging under ledelse av duodji-mester Jon Ole Andersen.

17. - 25. mars 2004:

Kamin, Søssa og Geir besøker Bodø og Sørfinnset for første gang. Besøk hjemme hos folk på Sørfinnset, på fiskeoppdrett, i kommunen, kirka, Den glömde staden og holder allmøte/ lørdagskafé 20. mars med presentasjoner og kvalkjøtt i grønn curry. Gjennom undersøkelser og diskusjoner lager vi en mer detaljert plan for arbeidet. Innleder samarbeid med Sørfinnset velforening og ny kultursjef i Gildeskål kommune, Johnny Johansen.

7. - 13. juni 2004:

Første planting i skolehagen. Lørdagskafé 12. juni med mat av ville vekster samla på Sørfinnset. Klargjøring av skolen for å kunne ta i mot flere besøkende over tid.

21. - 31. juli 2004:

Videre arbeid med skolen og skolehagen. Kafé med fiskekaker. Kvinndag i Alten. Samling av rosenrot og andre nyttevekster med Elin T. Sørensen.

Bidrag til Olsok-stevnet i kommunen; Elektronika på Inndyrsvågen (konsert med Maaki Putulik (Nunavik) og Lars Myrvoll (Gildeskål), Sauna-workshop (bygging av teltpadstu på Klippfiskbergan) og Aroy café i forpakterboligen, Gildeskål kirkested (thaimat ved Angrit Ajchariyasphon, DJ Kjell Olav Jørgensen og utstilling med arbeider av Terje Nicolaisen).

25. - 29. august 2004:

Jan Håfström (kunstneren bak Den glömda staden, Skulpturlandskap Nordland i Gildeskål) på besøk.

28. august: Presentasjon av Sørfinnset skole/ the nord land: Rirkrit kommer og lager sei i rød karry, Rakett (Karolin Tampere og Åse Løvgren) hjelper til. Diskusjon om Den glömda stadens framtid. Kafé på Sørfinnset skole. Byttemarked. Lefsebaking. Fisketur.

30. desember 2004 - 29. januar 2005:

Søssa og Geir reiser til Thailand. Presentasjon av Sørfinnset skole/ the nord land i Chiang Mai og Chiang Rai. Videre diskusjoner. Besøk i Akha-landsby på grensa til Burma. 10 dagers kurs i Vipassana-meditasjon. Besøk i Rirkrits studio i Bangkok og møte med representant for Norges ambassade.

Fra virksomhetsoversikt for Sørfinnset skole/ the nord land



Sørfinnset skole/ the nord land, Thai-huset, Kjellingvatnet.

*...can the "constructed" sociality exist at all? And more importantly perhaps, can the sociality ever become sustainable? Art critic Bishop presented such a critique towards what she perceived to be friction-less sociality in certain contemporary art practices. As the "land" projects may to some extent be touched by this critique; their sociality **is** frail and it may not survive as long as their initiators hope, but they also escape the critique – they do not seek to **construct** sociality, rather they attempt to **enable** it. Further, no sociality is friction free, and the fact that the 'land' projects have chosen a less confrontational approach does not mean that they seek to force or pretend harmony. Rather, they could be seen to oppose to the confrontational, and often uniformed, attitude displayed in much Western contemporary and so-called experimental art.*

Boel Christensen-Scheel, *Mobile Homes : Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory*, Ph.D.-avhandling, Universitetet i Oslo, 2009

Gjennom årene, siden vi kom dit første gang i 2004 har hundrevis av mennesker vært innom. Vi har ikke holdt telling. Mange i lokalbefolkningen venter nå på at "kunstneran" skal komme på plass hver sommer. Det er et flytende samvær som over tid har skapt et nett av relasjoner. Vi som kommer til Sørfinnset som gjester har fått skjellsettende opplevelser og blitt "sørfinnsetifisert" av oppholdene og kan leve på minnene lenge etter.



Sørfinnset skole/ the nord land som mini-museum, Vigeland-museet.

Vi sier *Sørfinnset skole/ the nord land* startet i 2003 da det ble initiert og folk i bygda, uten at vi hadde vært der, sa at kunstprosjektet allerede var i gang. Det var en av spirene til at det ikke skulle være et prosjekt, men være evigvarende. Faktumet ble ytterligere betont av de buddhistiske idéene våre samarbeidspartnere fra Thailand bragte med seg.

Disse kom og bidro til programmet for 10-årsjubileet i juli 2013: Kamin Lertchaiprasert, Jirasak Saengpolsith, Tepparit Nuntasakun, Snorre Ytterstad, Jochem Vanden Ecker, Christina Zück, Søsja Jørgensen, Geir Tore Holm, Stefan Mitterer, Karolin Tampere, Åse Løvgren, Yngve Pedersen, Anna Kindgren, Carina Gunnars, Kjersti Vetterstad, Boel Christensen-Scheel, Camila Marambio, Zane Zajančauska, Minna Heikinaho, Anni Laakso, Elin Øyen Vister, Ragnhild Bruseth, Siri Austeen, Camilla Wærenskjold, Jimi Tenor og Bjørn Torske.

Chomolungma på Glommakneet

prosjekt, Søsja Jørgensen og Geir Tore Holm, 2008-10

Det er ikke fjell på Kongsvinger. Selv om kommunens høyeste punkt, Rafjellet på 576 moh. rager i det ellers lave hedmarkslandskapet rundt og det blir sagt at hele sju prestegjeld kan skues fra toppen. Savnet av fjell fikk Søsja og meg til å sammenligne høyden på de høyeste toppene i Hedmark og Norge med verdens høyeste fjell da vi ble invitert til å komme med et forslag til et kunstverk for Sentrum videregående skole på Kongsvinger i 2008. Hedmark fylkeskommune hadde midler til kunst da skolen og et nytt folkebibliotek skulle bygges.

Vi valgte å se utover og mot Himalaya og Mount Everest. Det var som om Glommas sakte flyt gjennom Kongsvinger, forbi skolen dro vår oppmerksomhet østover og vår idé til kunstverk var å skape en forbindelse mellom dette lavtliggende stedet og skolen på Glommakneet og verdens høyestliggende steder. Slik som Norges lengste elv er forbundet med vannets sirkulasjon i atmosfæren inngår også de store vannsystemene i øst i Asia, Indus, Ganges, Jamuna, Mekong og Yangtse i det samme kretsløpet og de har alle sine kilder på verdens tak.

Disse store sammenhengene ville vi markere på en enkel måte. I timene vi hadde i klasserommene på Sentrum videregående skole kjente vi på lærernes formidlingsutfordringer overfor de urolige elevene som heller ville være på internett enn til stede i timen. Vi reiste til Nepal og fikk kontakt med en av verdens høyest beliggende videregående skoler, Khumjung

Secondary School i Khumbu-dalen, etablert av Sir Edmund Hillary i 1961. Rektor Mahendra B. Kathet mente et samarbeid med en skole i Norge kunne være bra for dem og at det kunne være en pådriver for å forbedre internettforbindelsen på skolen. Besøket i sherpa-landsbyene bidro til at vi innså hvor lite passende navnet Mount Everest er. Fjellet er oppkalt etter offiseren George Everest. Han ledet kartleggingen av området under det britiske imperiet på 1800-tallet. På nepali heter fjellet Sagarmatha og på tibetansk, som blir snakket av den lokale sherpa-befolkningen, heter det Chomolungma (Jordens Modergudinne).

Forslaget vi presenterte for komitéen og Sentrum videregående skole, *Chomolungma på Glommakneet*¹⁷ besto av fire deler: en betongmodell av toppen av Chomolungma i skala 1:1000, med toppen i flukt med gulvet inne i skolen, informasjon om fjellet og Himalaya, et botanisk bed med planter som har opprinnelse i Himalaya og det viktigste: et samarbeid mellom Sentrum videregående skole og den videregående skolen i Khumjung.



Modell og dokumentasjon, *Chomolungma på Glommakneet*.

Kongsvinger og omegn har utvilsomt mye å strekke seg etter. Men med fare for å bli stemplet som provinsielle, drister vi oss til å antyde at en modell av Mount Everest utenfor nye Sentrum videregående skole i beste fall blir en fremmed fugl. Valg av kunstverket «Chomolungma på Glommakneet» til utsmykning av en av de mest sentrale plasser i byen vitner om mangel på fantasi i forhold til målet om at stedets

¹⁷ <http://chomolungmapaaglommakneet.blogspot.no>

historie og identitet skal reflekteres i kunsten. Verket til Søsja Fjergensen og Geir Tore Holm er definitivt politisk korrekt akkurat nå. Men skal det være avgjørende for et monumentalt verk som vil stå til dommedag?

Leder i avisa *Glåmdalen*, 22. april 2008

10% av budsjettet på 800.000 kroner ville vi gi til skolen og sette av i et fond som kunne styrke samarbeidet. Utføringen av den nesten fire meter høye modellen i betong voldt store tekniske utfordringer og ble svært kostbart, men det å omdisponere 80.000 kroner til skolen var vanskeligere. Første tilbakemelding fra daværende rektor var at beløpet var så lite, og at det dessuten ikke var enkelt for skolen å motta penger direkte i henhold til fylkets regnskapssystem på dette området. Fra Hedmark fylke fikk vi også en negativ tilbakemelding via deres revisor hvor det ble hevdet at gaven var en tilsnikelse fra oss som underkontraktører i byggeprosessen. Fra et lokalt advokatkontor fikk vi vite at å lage et eget fond ville koste mer i administrasjon enn det en avkastning kunne ville gi. Etter de mange rundene for å få til et fond, endte det med at vi foreslo å gi pengene direkte til skolen i Nepal slik at det kunne være et tilskudd til internettforbindelsen der og en forbedring av mulighetene for kontakt med Kongsvinger. Det endte med at fylket holdt tilbake denne delen av budsjettet med begrunnelse om at forslaget ikke var kunst nok. Så vanskelig skulle det altså være å gi denne gaven.

8. juni 2010 innviet vi kunstverket med å vanne det botaniske bedet sammen med skolens rektor. Fylket ville ikke ta på seg et vedlikeholdsansvar ved overleveringen, men vi hadde et håp om at denne symbolske gesten ville få skolen til å ta vare på bedet og arbeide videre for et samarbeid med den videregående skolen i Khumjung. Vi ga også et foto av soloppgangen på Chomolungma tatt fra det høyeste punktet vi besøkte i Himalaya, Kala Patthar 5.644 moh. til lærerværelset. Vår lønn for strevet ble pilegrimsreisen til verdens tak.

Secret Hidden Garden

prosjekt, 2013

Arbeid til *Sakahàn: International Indigenous Art*, National Gallery of Canada, Ottawa 17.05.-02.09.13.

En av de tre kuratorene for *Sakahàn*¹⁸, Christine Lalonde tok kontakt med et forslag om at jeg skulle gjøre en intervensjon på Victoria Island i Ottawa-elva like ved sentrum av Ottawa. Øya

¹⁸ <http://www.gallery.ca/sakahan/en>

er en historisk arena med rester av tidlig europeisk bosetting, byvekst og industri, men er også et sentrum for Anishinaabe-folket, der i Akikodjiwan-strykene hvor man gjennom tidene har kunnet komme til fra området rundt og latt seg skille av den voldsomme elva. Som en farkost i strykene er øya et spirituelt møtested, Asinabka, en blendende blank klippe. Den store Kichissippi-elva og Ottawa by har fått sitt europeiske navn fra *adaawe*, å drive handel på anishinaabe.

Industrien er nedlagt og på øya ligger nå turistbedriften og informasjonscenteret Aboriginal Experiences Centre. Attawapiskat-høvding Theresa Spence valgte stedet, et godt steinkast fra det canadiske parlamentet for sin seks uker lange sultestreik som begynte 11. desember 2012. Sultestreiken var med på å sette i gang protestbevegelsen Idle No More, en reaksjon på situasjonen for urfolk i Canada og for styrka rettigheter. Den allerede omstridte øya ble oppmarsjsted for stadig nye demonstrasjoner mot canadiske myndigheter. Det har stått strid om bruksretten til Victoria Island og de andre øyene i elvestrykene, hvordan områdene skal brukes og om de er hellige. Valget av framtidsplaner splitter urfolksgrupper i området.

Så mye strid kom opp da jeg ville finne ut hvilket sted Victoria Island var. Så mye så ut til å ligge begravet på dette stedet at jeg ikke ville sette mine føtter der. Så mye kompleks forhistorie og sammenheng å gå inn for å kunne gjøre et fornuftig arbeid, og det endatil fra Norge.

Mitt motforslag til bidrag til utstillinga var et utendørs arbeid på nasjonalgalleriets grunn. I museets hage, bak murene som danner et gårdsrom kunne det passe med en liten hage, et botanisk bed med medisinske planter fra området. Jeg valgte sju arter som er godt kjent i tradisjonell urfolkmedisin, men ikke å informere publikum om hvilke disse var.

Bedet fikk tittelen *Secret Hidden Garden* for å understreke både det skjulte ved plasseringen og det hemmelige ved kunnskapen om plantene, noe som i tillegg ble markert ved at bedet var innhegna av sota glass. Det generelle publikum ble kun informert om at bedet hadde medisinske vekster og om vekstenes ulike mulige virkninger.

Deling av tradisjonell kunnskap har av meg og mange andre vært sett på som et viktig element i sosiale kunstprosjekter. "Å dele kunnskap" smaker godt og virker som motsats til kommersialisering og eksklusivitet. I hele denne festiviteten av internasjonal urfolkskunst og kultur, og en utstilling med høy integritet i urfolksperspektiv, mente jeg det var på sin plass med et verk som kommenterer at denne delingen av kunnskap ikke er selvfølge. Mange mener tvert i mot at urfolks kunnskap må beskyttes mot interesser som ønsker å utnytte den og bruke den i kommersielle sammenhenger som på sikt ikke gavner urfolkssamfunnene.

Det var uvanlig kaldt, med frost i midten av mai, da jeg kom til Ottawa. Den lille hagen skulle anlegges en stund før åpninga av *Sakahàn*. Et par dager gikk uansett med til å komme seg på plass og skaffe til veie de rette vekstene. Jeg var ute etter planter som ikke var hagekultivarer, men lik de viltvoksende. Utplantingen kunne utsettes til nattefrosten ga seg.

Med på arbeidet og plante-workshop'en var en koordinator fra museet og andre interesserte fra urfolksmiljøet i byen. De tok også vare på hagen under utstillingsperioden og holdt et program for barn rundt den. På den måten ble kunnskapen om plantene formidlet og behandlet. Etter at utstillingsperioden var omme i september overtok Wabano Centre for Aboriginal Health *Secret Hidden Garden*.



Secret Hidden Garden, Sakahàn: International Indigenous Art, National Gallery of Canada, Ottawa.

Til Talleiv Taro Manums hjemmefestival *Hilsen fra Ringnes, Skotbu 2003*¹⁹ gjorde jeg en opptreden med mitt performanceband *Geir Tore Holm Band* hvor en samisk cover-versjon av Serge Gainsbourgs famøse *Je t'aime...moi non plus* ble *Mun rahkistan...In mun ge* på samisk var en del av repertoaret. Søssa og jeg sang i duett.

Opptredenen ble filmet og opptaket ble seinere redigert til en musikkvideo. Konsertopptakene er klippet sammen med filmopptak av nordlige landskap, gamle erotiske filmer og eksotisk dans. I videoen møter golde arktiske landskap tropikalsk ekstravaganza. Det er kjærlighet på mange plan: fysisk, religiøs, etnisk, politisk, scenisk...

Serge Gainsbourg står for meg som en svært mangslungen kunstner som både musikalsk og som karakter har en tvilsom og ikonisk aura. Hans utfordrende stil minner meg om noen av min barndoms litt skremmende, frydefulle helter. Det var sjøfolk og fiskere, med høye hyrer,

¹⁹ <http://www.skotbu.no/index.htm>

moteriktige klær, slengbukser og nylonskjorter, tobakkspakke i brystlomma og svidde hull i buksa. Menn som hadde god råd til fest og mye nattlig moro. *Je t'aime...moi non plus* betyr i Gainsbourgs ambivalente lyrikk noe sånt som "Jeg elsker deg...ikke jeg heller" og kan forstås som en kjærlighetserklæring og på samme tid en avmakt overfor kjærligheten eller den elskede selv.

Musikkvideoen *Mun rahkistan – In mun ge/Je t'aime – Moi non plus* var en del av utstillingen inne i National Gallery of Canada under *Sakahàn*.

Landbruksspørsmål

prosjekt, 2013-18, kuratert av Søsja Jørgensen og Geir Tore Holm

Hvem skal produsere maten vår? spør Norges Bondelag og etterlyser forståelse for bøndenes sentrale rolle som matvareprodusenter og landskapsforvaltere. Andre mener at globale markeds mekanismer løser utfordringene med tilbud og etterspørsel. Landbruk er brennbart og indikator for dagens økonomiske regime. Ikke bare matvareproduksjonen lokalt, men også i forhold til matvareforsyning, klima og eierskap globalt. Landbruket berører det meste av våre fysiske omgivelser og representerer en over 10.000 år gammel neolittiske kultur som oppsto i Midtøsten. Nå står vi midt i endringer i næringsstrukturer og naturgitte forutsetninger for landbruk. Som gårdbrukere på Øvre Ringstad er vi en del av dette bildet. Vi er forvaltere av en liten flekk på kartet og som innbyggere i en landbruksbygd og i et kulturlandskap.

Initiativet til samarbeid kom fra bønder i bygda i 2012 og gir oss som kunstnere utfordringer i forhold til arbeidsform og kontaktflater. *Landbruksspørsmål*²⁰ gir oss anledning til å samle kunstnere og andre i kunstfeltet, sammen med ekspertise innenfor og knytta til landbruk i et lokalmiljø og landbruksmiljø vi selv bor og arbeider i.

Vi valgte å ha en rekke mindre seminar med kunstnere og bønder fra Skiptvet Bondelag i begynnelsen for å nærme oss, finne tematikker og diskutere former for samarbeid. Til tross for store forskjeller i daglig virke, fant vi også fellestrekk. Både bønder og kunstnere driver grunnleggende kulturell virksomhet, er synlige, har historiske roller, er i Norge støttet av statlige midler og begge grupper er utsatt for kritikk på grunn av det. Interessante tematikker for både kunstnere og bønder var menneskers forhold til dyr og planter, økologi, sosial

²⁰ <http://landbrukssporsmal.tumblr.com>

situasjon, status, makt, økonomi, arbeid, matproduksjon, materialitet, estetikk, tradisjoner, kjønnsroller, demografi og by og land-problematikk.



Banner, *Landbruksspørsmål*.

I samarbeid bestemte vi oss for å lage et prosjekt hvor vi utfra de innledende samtalen inviterte et antall kunstnere til over tid å arbeide med utvalgte gårder i bygda og utvikle verk ut fra det, samle det i en utstilling (*Skiptvet*, Galleri F 15, Jeløya, oktober 2017-januar 2018), parallelt ha arrangement og debattmøter og til slutt gi ut en publikasjon.

I *Anleggsarbeider* ble *Landbruksspørsmål* presentert som en potensiell situasjon i Foredragssalen. Salen i seg selv bærer med seg et potensiale, tilbake til Gustav Vigelands tid, for undervisning og kunnskapsformidling, sett bort i fra alle bryllup og mottakelser som salen sikkert også har rommet. Et banner med teksten "Vern jord" indikerte en samlende mening, noe som må gjøres. Et bord med stoler rundt markerte et mulig møte. Bordet er skåret som den geometriske formen og beskyttelsesmerket heptagon, en sjukant, som også i sin irregulære form kan være et perspektivt omriss av en tradisjonell låvebygning. Møblene er malt i jernoksydfargen engelsk rødt, låverød, som er komplementær til de grønne veggene i salen. I adventsarrangementet *Club Blodklubb* ble situasjonen aktivert med servering, samtale og

presentasjoner, som ved Utviklingsfondets leder Kari Helene Partapuolis innlegg om bønder i fattige land.

Omasum

prosjekt, 2010

Helt siden 1980-tallet har idéen om et eget østsamisk museum, et museum for en av de minste samiske folkegruppene, skoltesamene, vært i utvikling. Stedet som ble valgt var Neiden. Bygda i Sør-Varanger var Sametingets tusenårssted i år 2000. Neiden har østsamiske innbyggere, det ortodokse Sankt Georgs kapell fra 1565 i Skoltebyen og tradisjoner som kápälä-fiske etter laks i Skoltefossen. Museet blir det aller nyeste, statlig finansierte museet tilegnet én folkegruppe i Norge. Grunnsteinen for bygget, med forslagsstittelen *Måne over Neiden*, tegnet av Pir II Arkitektkontor, Trondheim, ble lagt ned 22. august 2007.

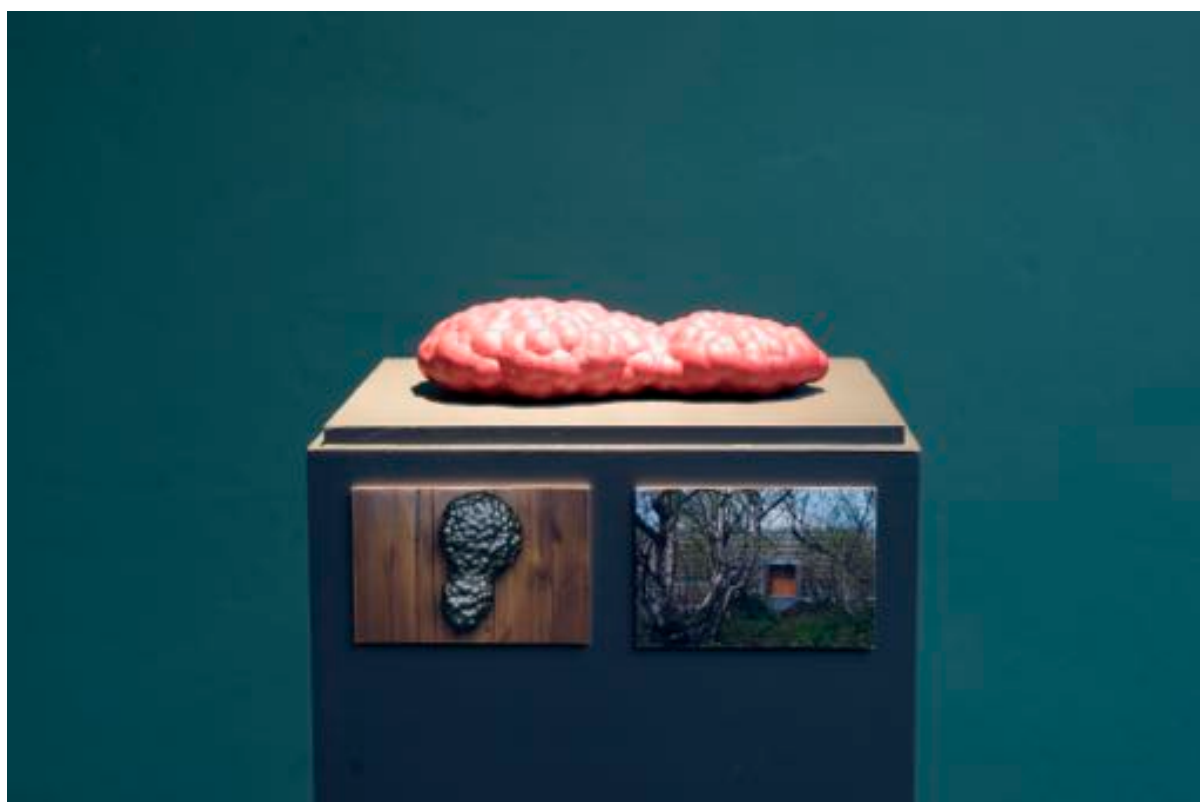
For meg har det i min kunstneriske praksis vært viktig å statuere et her og nå. Det har vært viktig i forhold til arbeid som har dreid seg om min egen identitet, at som same er jeg her og nå, samer var ikke, men er og har vært. Identitet må tilstrebes å knyttes til samtiden, våre virkeligheter og forskjellighet. Felles identitet kan eksistere til tross for forskjellighet i omgivelser, materiell kultur og næring. Jeg mener identitet må ha noe foranderlig i seg, stadig vurderes og være i konstant endring. Det kan oppleves som motsetningsfullt og vanskelig å erkjenne, ettersom en identitet for mange er noe som må letes fram og hardt tilkjempes; noe som skal være en konstant i personligheten eller gruppen.

Om sildrende vann kunne vært det symbolske objekt som representerer museet hadde det vært en optimal organisk form, som glitrende is på vinteren og svalende væske på sommeren. Dørhåndtaket kan ikke være flytende, men med tanke på objektets funksjon og de kroppslige aspektene ved det – er et dørhåndtak håndterlig og bevegelig i forhold til kroppen.

Fra beskrivelse for *Omasum*, juni 2009

Jeg ble invitert til å utforme et dørhåndtak til museet. Dette var etter mye om og men, og etter at byggeprosessen hadde startet opp og stanset igjen på grunn av manglende finansiering. I en periode var jeg inne som kunstkonsulent for bygget, men oppdraget ble avvirket i forbindelse med stansen. Fra 2005 til 2010 satt jeg i fagutvalget for utstillingen i museet, som innebar et

grundig innblikk i diskusjonen rundt museets innhold. Utviklingen av utstillingen har hele veien vært i trygge hender hos arkeolog og museumsleder Honna Havas. Men i bygda har det vært mye strid rundt museumsprosjektet, flere avbrudd i prosessene og stadige forsinkelser. Bygget ble ferdigstilt i 2008, men har hatt tekniske feil og mangler. Noen har til og med spekulert på om det kan være at de underjordiske ikke er fornøyde med byggeprosessen.²¹ Museet er i skrivende stund ennå ikke åpent for publikum.



Omasum, modell til dørhåndtak, Østsamisk museum (Ávv Skoltesamisk museum), Neiden, 2010

For mitt forslag til formgivning av et dørhåndtak tok jeg utgangspunkt i bladmagen, *omasum*, den tredje av drøvtyggenes fire mager. Bladmagen inneholder en stor overflate slimhinne i folder som suger opp vann fra fôret og siler det før det går videre til nettmagen. Bladmagen bidrar bl.a. til maksimal absorpsjon og utnyttelse av næringstoffene i fôret. Inni dyret fyller bladmagen et rom i bukhulen, fleksibelt hengt opp i muskler, bindevev og hinner, etter at dyret er slaktet og magen tatt ut ser magen ut som en flat pose.

Formen til *Omasum* blir modellert i 3d med hjelp av Trine Wester fra dForm ved KHiO og printet med en av avdelingens 3d-printere. Plastformen blir så avstøpt i en bronse/messinglegering på bronsestøperiet på Helsefyrt i Oslo. Dørhåndtaket ble montert i

²¹ http://www.nrk.no/sapmi/_ostsamisk-museum-utsatt-for-andelige-krefter-1.12150500

Neiden våren 2010.²² I *Anleggsarbeider* vises en rødmalt modell av dørhåndtaket.

Luossavaara-Kiirunavaara – Bengt Jernelöf's Life

video, Søsja Jørgensen og Geir Tore Holm, 2012

(En del av *Kirunatopia*, 2010-)

Ungdomen har det bra nu för tiden. Dom har bra jobb, bra löner. Deras lön är tre gånger så hög som min pension. Dom skaffar hus, husvagn, snöskoter, utlandsresor. Dom har allt. Då måste det kanske till något mera, och då tar dom till alkoholen. Och knarket. Ja, jag är bedrövad många gånger.

Bengt Jernelöf i filmen

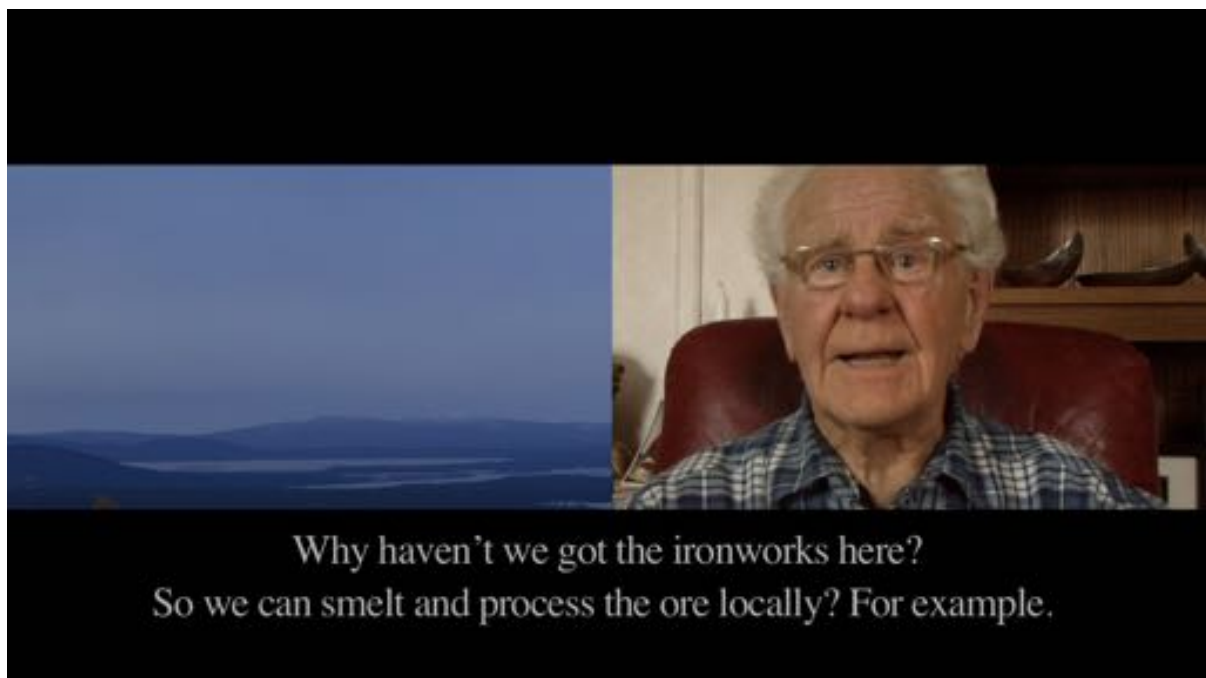
Trolig var det forventet at Søsja og jeg skulle gjøre en sosial intervensjon, slik vi har blitt kjent for, særlig gjennom *Sørfinnset skole/ the nord land*. Samle folk, servere mat og ha program, formidle kunnskap og arbeide med den lokale situasjonen. Vi var invitert til den nordsvenske gruvebyen Kiruna for være med i *Kirunatopia*.²³ Dette Goethe-Institut initierte samtidskunstprosjektet er inspirert av at byens sentrum må flyttes på grunn av forekomstene av jernmalm rett under. En enorm åre med malm av høy kvalitet går ned i grunnfjellet der framtidsbyen Kiruna ble grunnlagt i 1900. Sprengningene i gruva gjør grunnen over ustabil.

Med på denne research-samlingen i desember 2010 er direktør for Goethe-Institut Schweden, Rainer Hauswirth, initiativtakerne, de tyske kunstnerne Ingo Vetter og Florian Zeyfang, begge professorer ved Konsthögskolan ved Umeå universitet og kurator Kim Einarsson fra Konsthall C. Med på turen er i tillegg kunstneren Giuseppe Licari og kuratorene Jonatan Habib Engqvist og Mats Stjernstedt. Kunstnerne i Kirunatopia kommer ellers fra mange steder: Agneta Andersson, Kiruna, Boris Sieverts, Köln, Britta Marakatt-Labba, Övre Soppero, Dave Hullfish Bailey, Los Angeles, Ingela Johansson, Stockholm, Lara Almarcegui, Rotterdam, Lina Issa, Amsterdam og Liselotte Wajstedt, Stockholm.

²² <https://koro.no/prosjekter/ostsamisk-museum>

²³ <http://blog.goethe.de/kirunatopia>

Det er Lucia-feiring på Hotel Ferrum. Vi får jentekoret til å synge Santa Lucia-sangen om igjen til ære for Giuseppe som kommer fra Sicilia hvor den historiske hellige Lucia ble født. Han er i Sverige som stipendiat hos IASPIS. Så kaldt som dette hadde det ikke vært denne vinteren. 31 kuldegrader reiv rundt nesen under snarvisitten på Icehotel i Jukkasjärvi. En ganske skrekkelig opplevelse å drikke cocktail i baren inne i den glorete isbygningen. Romfartsstasjonen Eiscat virket enda mere gold og forlatt ved den lave temperaturen. Hva skulle vi vel her å gjøre? Tenke oss til Mars? Maria på Bror Hjorths altertavle i kirka i Jukkasjärvi har samekofte og svever med halo og hale. Men gjestene fra sør fikk sine beste nordlysbilder noensinne.



Luossavaara-Kiirunavaara – Bengt Jernelöf's Life, video, 2012.

Som jag säger: Om vi inte hade funnit malmen här på Kiirunavaara, hade det inte varit någonting. Vi hade kanske inte ens haft en järnväg hit upp. Det hade varit vildmark. Ja.

Bengt Jernelöf i filmen

Forventningene lå kanskje også i at vi skulle gå inn i konflikten mellom gruva og reindrifta i området fordi jeg er samisk. Konflikten mellom industriell tankegang og primærnæring ligger så opp i dagen i Kiruna-traktene. Langs veiene ligger ihjelkjørte rein stivfrosne. Transportledene for malm går igjennom beiteområdene og gruvedrifta legger under seg stadig

mere land. Når malmprisen øker, øker uttaket og fører til enda mere trafikk. Interesser, tidsperspektiv og driftsformer til de to næringsveiene er diametralt forskjellige.

As a mining city, Kiruna is a melting pot for numerous interests: making profit, working, living, the environment, the government, identity etc. Different views on the utilization of natural resources have been staged on the great mountain plateaus as if they were battlefields. The mining industry is linked to the colonization and exploitation of the area as well as is connected directly to the growth of Sweden as an industrial nation. The mine provides for the country as it builds its economical power, and position on labor, welfare and democracy.

In this historical play of interests and capital, thousands of people in the last century have lived in Kiruna as a result of the Luossavaara-Kiirunavaara AB. Today around 65% of the inhabitants of Kiruna have jobs connected to mining. Between the mountains, the daily lives there have been filled with work, leisure, love, hate and beliefs. Lives become stories: intertwined with the history of Kiruna.

Fra vår beskrivelse i Kirunatopia-blog'en²⁴

På grunnlag av flere research-besøk ble vår løsning å intervju den eldste personen i byen som hadde arbeidet i gruva og som var i stand til å snakke med oss. Vi fikk tak i en oversikt over de eldste i Kiruna fra skattekontoret. Mange av de eldre led av demens, dårlig hørsel og andre alderdomssvekkelser, men 87-åringen Bengt Jernelöf var aktiv, frisk og interessert i et intervju. Han kunne gi oss sin livshistorie, en historie som også er Kirunas historie. Bengt er tredje generasjons gruvearbeider. Kirunas historie viser også framveksten av det moderne Sverige på 1900-tallet, med en økonomi som i stor grad er basert gruve drift og stålindustri.

I dette videoarbeidet benytter vi muligheten for å dele bildet i to og sammenstille intervjuet med Bengt med insisterende bilder fra landskapet rundt Kiruna og de malmholdige fjellene Luossavaara og Kiirunavaara, som gruveselskapet LKAB er oppkalt etter.

Reindriftssame og musiker Lars-Ánte Kuhmunen fra Gapná čearru, reinbeiteområdet Kiruna by ligger i, ga oss lov til å bruke to joiker, *Gabná duottar* og *Duoddara hearva* i videoen. Joikene beskriver vidda og viddas herlighet. Sammen med Bengts livshistorie illustrerer de spenningen og gnisningene i det skjebnefellesskapet reindriftssamen og gruvearbeideren deler i Kiruna og

²⁴ <http://blog.goethe.de/kirunatopia>

velferdsstaten Sverige. For å understreke distansene og det sterkt vemodige i situasjonen fikk vi joikene fortolket på fele av Vegar Vårdal fra Vågå i Norge. På fele får joikemelodiene en klang og et oppsprukket lag av fest og forsvinning.

Luossavaara-Kiirunavaara – Bengt Jernelöf's Life er en video hvor vi gjennom det redigerte intervjuet lar den pensjonerte gruvearbeiderens fortelling struktureres inn i en større fortelling om landskapet han både har bidratt til å konsumere og er en kropp og stemme i.

Lolly Annahatak Tells About Red Berries, Fishing and Contemporary Life in Kangirsuk, Nunavik

video, 2013

Concentrate is to prevent.

Lolly Annahatak i filmen

Sakahàn-ustillingen i Ottawa har gjort at jeg kommer meg til Canada. Gjennom min lillebrors eks-kjæreste, Maaki og hennes nye mann får jeg rimelige flybilletter med Air Inuit til Kangirsuk. Jeg besøker dem og nevøen min, Peder i Montral. Flyturen tar en halv dag oppover til den nordøstlige enden av provinsen Québec, til hjemmestyreområdet Nunavik – det store landet.



Lolly Annahatak Tells About Red Berries, Fishing and Contemporary Life in Kangirsuk, Nunavik, video, 2013

Tåka letter akkurat så mye at det går an å lande denne maiettermiddagen. Payne-elva som renner ut i Ungava-bukta er fortsatt islagt, enda vi ikke er lenger nord enn Oslo. Noen bare flekker i snøen demper det skarpe lyset. Ungdommene i huset venter meg med pick-up'en og beskjed om at foreldrene, Noah og Lizzie er værfaste på fisketur oppe langs kysten. Lizzie er Peders mormor og jeg vil se hvordan slekta hans har det her oppe i nord.

Sønnen i huset kan bare være ute på dagen. Han soner sin narkodoms dom hjemme. På kvelden er det portforbud med kontrolltelefon fra fengselet i sør. Stemningen i huset er anspent. Heldigvis bor Lolly, Lizzies søster, og Peders grandtante bare et steinkast unna. Hun forstår at jeg trenger selskap og inviterer meg på middag. Jeg har fått kyllingklubber og pommes frites fra butikken som velkomstmat, men selkjøtt, gås og ishavsrøye taler til hjerte og øyne, hud og ledd. Maten blir servert på pappesker bredt utover kjøkkengulvet. Måltidet smaker bedre når det inntas på inuitvis. Det får meg til å føle meg hjertelig velkommen og forstå hvorfor jeg har kommet den lange veien hit. Og det er nå gåsetrekkene kommer forbi, med smak av vår vinter. Gåsekjøttet kokes i rikelig med vann til kraft og med melboller oppi. Ved siden av spises en sterk dip av smelta, fermentert spekk, *misiraaq*.

Lolly mista synet som syttenåring, men jobber som rådgiver på sosialkontoret etter sykepleierutdanning i voksen alder. I filmen forteller hun hvordan hun fikk kunnskap til å klare seg av sin bestemor, og forstå hvilket rikt liv man kan leve her og hvordan det er å være på bær- og fisketur som blind. Hun uttrykker også en bekymring for hvordan de unge skal klare seg. Rusmidler, passivitet og armod preger dagens Kangirsuk.

Jeg får gleden av å følge Lolly rundt og vi besøker et felles kjølelager for fangst til fordeling i bygda og damene på aktivitetshuset som holder kurs i tradisjonell teltsøm. Sautjuit-skolen inviterer meg til å fortelle hva jeg holder på med, om Sakahàn-utstillingen, samer, Nord-Norge og gården hjemme. Skolebarna synes det er spennende å møte onkelen til Peder. Han har vært gjesteelev her når han er på besøk fra Montreal. Barna, med sin iver og åpenhet sprer som vanlig håp.

Til slutt kommer Lizzie og Noah hjem. De er slitne etter fisketuren, men steller i stand ennå en gåsemiddag og jeg får tørka røye og tynnbrød, *bannock* til å ha med på reisen tilbake. Mens vi spiser middag bestiller Noah en hjullaster fra sør. Han har håp om at den skal skaffe jobber for gruveselskapene som ekspanderer i området. De har allerede forhandlet seg fram til lokale avtaler og har startet opp virksomhet i nabobygda. Men ettersom kvelden skrider fram kommer det også opp en sorg over at politiet har tatt hundene fra han og at han ikke kan delta i hundeløp lenger. Noah viser seg å ha problemer med alkoholen. Økonomien og

livssituasjonen preges av det. Alkohol, som andre rusmidler er forbudt i Kangirsuk, men omsettes til blodpriser på et svart marked.

Flere vil bo i Kangirsuk, så befolkningstallet øker, til tross for boligmangel. Det er ikke lett å se hva som frister når man ser seg rundt en grå hverdag i mai. Utvalget i dagligvarebutikken Co-op Store gir ikke store forhåpninger, med dyre varer av lav kvalitet og med feil ernæring. Men jakt, fiske og sanking gir muligheter for føde, folk er knyttet sammen av slektskapsbånd, landskapet og man kan få økonomisk støtte i Nunavik, i motsetning til i sør.

Derfor kjennes det viktig å la Lolly fortelle foran kamera, for å gi kontrast, gi livslysten en stemme og å beskrive mulighetene for et godt liv i Kangirsuk.

Travelogue: Karukinka-Kangirsuk

videoinstallasjon, 2013 (gitar: Terje Nicolaisen, rytmer: DJ Sotofett)

Vårt nederlag var alltid innebygd i seirene til de andre. Våre rikdommer har alltid gjort oss fattige, men økt imperienes og de innenlandske makthavernes velstand. I den koloniale og neokoloniale alkymien ble gullet forvandlet til skrot og maten til gift.

Eduardo Galeano, *Latinamerikas åpne årer*, Pax Forlag 1979

Honoraret for å delta i *Sakahàn* i Ottawa brukte jeg på båt, en 16 fots finsk Terhi Saiman robåt i ABS-plast. Båten fikk navnet *Karukinka-Kangirsuk*, etter det sørligste og det nordligste stedet jeg har besøkt på det amerikanske kontinentet.

Vi dro båten over rekkverket på verandaen på Vigeland-museet, som en lettbåt heises over rekka på et stort skip. Det passet bra å få den inn for vinteropplag. Den grønne platen brøt i overlyset mot den lignende grønnfargen på veggene i Foredragssalen. Farkosten, med sine assosiasjoner til vann, fart og fiske, ble lagt med kjølen opp over to trebukker, for å lagre den eller som et ly man kan ligge under når man er på tur og det regner eller snør. Installasjonen får med elementer og plassering en fortellende karakter. Den viser til en kontekst langt borte fra museet, men bringer inn et nærvær av fysisk aktivitet, arbeid, vær og vind.

Midt under båten står en videoskjerm med opptak fra Sør-Chile og fra Nunavik i nord i Québec, Canada, brutt av opptak fra mitt arbeidsbord med varm mate-te i en kalebass-matera og kaffe i kopi av et beger fra arkeologiske utgravninger i Norrbotten, Sverige. Videoen

begynner med bølgene på stranda i Caleta Maria innerst i Seno Almirantazgo, fjorden helt sør på Tierra del Fuego og ender med bølger på min hjemfjord, Lyngen i Nord-Troms.

Opptakene er distanserte glimt som mimer blikket til en ånd, et *urøye* som ser på vår samtid fra en annen tilstand. Glimtene er klipt sammen i en rytmisk rekkefølge. Fra huset til bosetterne i Caleta Maria, Karukinka, små brød, *pancitos* i kaweskar-kvinnen Mama Rosas brødkurv, husdyr i Los Muermos lenger nord, hellig skogholt, hogstfelt, golfbane ved Lago Ranco og søppel, søppel, søppel. Hele reisen blir fulgt av dyr, fugler, guanco-lama og hunder. I Kangirsuk i nord lyser søpla enda mere opp i det golde landskapet, hvor ur og steinmark bare dekkes av lav og mose, selv tusenår etter at isbreen her smeltet. Før den smeltet verpet den flyttblokker som minner oss om langsomhet og ligger som fastpunkter i landskaper.

De første linjene av Neil Youngs ryggsvake singer-songwriter-hit *Heart of Gold* fra 1971 får slå an tonen til bølgene på Seno Almirantazgo. (*I want to live, I want to give, I've been a miner, for a heart of gold ...*). Sangens søken etter et hjerte av gull kan være sentimental livslei americana, men i mine ører får sangen opp fortellingen om conquistadorene som etter sigende ble henrettet av aztekere ved at det ble helt smeltet gull i halsen på dem. De ble på den måten drept av sitt eget uimotståelige mål: urbefolkningens hellige solmetall. Hvor mye lede har ikke jakten på dette gyldne materialet ført med seg?

For å skaffe *Travelogue: Karukinka-Kangirsuk* større framdrift fikk jeg DJ Sotofett til å lage tre rytmiske elektronika-låter. Dette forsterker det perkussive og suggererende i reisen og videoinstallasjonen. Med høytalere oppunder toftene i båten forsterkes bassen i skroget og båten får være en liggende tromme i *Anleggsarbeider*.



Tang, Punta Estaquilla, Los Lagos.



Hund, Los Muermos, Los Lagos.



Søppel, Kangirsuk, Nunavik.



Flyttblokk, Kangirsuk, Nunavik.

Denne reisebeskrivelsen, mellom det sørligste og det nordligste av det amerikanske kontinentet har bare en begynnelse og en ende. Etter besøk i Venezuela, Chile, USA og Canada ser jeg hvordan Amerika bærer sår og er så preget av hundreårene med kolonialisering. Store strekninger på reisen i mellom er ugjort: landene nord for Chile: Bolivia og Peru, Colombia, Mellom-Amerika, Mexico, USA på kryss og tvers, prærien, Canadas taiga.

Ankomsten til fergeleiet der hvor Magellanstredet er på sitt smaleste, helt nord på Tierra del Fuego, Ildlandet, ga et sug av Patagonias fortapte mennesker, tørst på gull, nytt land, ressurser og fordums frihetsdrømmer. Årtuseners, minst 10.000 års kamp for tilværelsen, hvile og vandringer sitter i bakken her. Det minner meg om følelsen jeg også fikk da jeg kom med ferga over Basstredet til Tasmania, Australia. Følelsen av blodstenket mark.

Oppdageren Ferdinand Magellan fant denne passasjen på sin jordomseiling i 1520 og banet vei for seinere århundres skipsfart. Det er smulere i stredet enn lenger sør i Drakesundet eller Beaglekanalen ved Kapp Horn. I 1833 så vi også Charles Darwin og HMS Beagle på sin verdensomseiling her i sundet.

Lysset blendet øynene, horisonten lav og dagene grå, gule og lysegrønne. Delfinene i Magellanstedet hadde hilst oss på ferga. Ombord var størsteparten av dagens reisende trailere med varer til Ushuaia, Argentinas sørligste by, sør for Ildlandet. Vi hadde bunkra proviant i Punta Arenas, den sørligste byen på chilensk side. Lasten var godt pakket inn på pick-up'ene fra WCS – World Conservation Society, forvalteren av Parque National de Karukinka. New York-baserte WCS fikk overført landområdet fra Goldman Sachs i 2004 etter at investeringsbanken innløste det som lånbelagte eiendeler fra det gjeldstyngede skogselskapet Trillium Corp. Det nord-amerikanske Trillium ville gå i gang med en ekstensiv skogdrift i den sårbare sør-bøkeskogen på Tierra del Fuego, men ble heldigvis stanset av miljøverninteresser.

Karukinka er navnet på landområdet på språket til selk'nam-folket, urfolket i området som nå utgjør naturparken. Selk'nam-folket forsvant som gruppe i første halvdel av 1900-tallet. Den siste kjente selk'nam-talende, Ángela Loij døde i 1974. I dag kan det betraktes som et folkemord hvor urbefolkningen, gjennom kristen misjon, myndighetenes internering og landeiere, gullprospektører og fårefarmeres skuddpremiejakt rett og slett blir utryddet. Vårt formål med turen var å finne grunnlag for et samarbeid mellom kunstnere og WCS' virksomhet i parken Karukinka, det som blir kunst og forskningsprogrammet *Ensayos*.²⁵

Vi hadde med rester fra *asado'en*, grillmiddagen og presentasjonskvelden i Punta Arenas kvelden i forveien og gjorde et stopp i Cerro Sombrero, oljeselskapet ENAPs pionérby på Ildlandet. Lunsjen ble inntatt ved monumentet over pionérene i oljeboringen, med utsikt til byens samfunnshus med kino og svømmehall, bygd opp for de ansatte på 50-tallet. Det var kveld da vi kom fram til første mål på reisen Vicuña, Parque Karukinkas hovedstasjon.

Dead-dead-dead. How many dead? Look at the cemetery– it is full. So many died, every day. Trucks would go by full of the dead. They all died of koliot-kwaki [Whiteman's sickness]–babies with their mothers, the poor things. They suffered– young girls not yet married, young men. The cemetery is large.

Lola Kiejja

Anne Chapman, *End of a World : The Selknam of Tierra del Fuego*,
Zagier & Urruty Publicaciones 2008

²⁵ <http://ensayostierradelfuego.net>

AVSLUTNINGER

The small, controllable space of the museum allows the spectator to imagine the world outside the museum's walls as splendid, infinite, ecstatic. This is, in fact, the primary function of the museum: to let us imagine what is outside the museum as infinite.

Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press 2008

Som kunstnere og kuratorer har vi i framskrittets ånd forfektet idéen om at museer ikke kan virkeliggjøre kunst. Kunst har heller vært i boliger, på barer, på t-banen, ute i skogen, på vannet, på huden, på internett. Kasimir Malevitsj skrev i 1919 at de gamle museenes døde innhold burde reduseres til aske.²⁶ Vi har siden vært i en frigjøringsprosess for så å si slippe unna det vi har oppfattet som museenes innhegning, historisering, borgeliggjøring og passiviserende hegemonisering av kunstneres praksis.

Boris Groys mener derimot det kun er museet som kan gjøre den nye kunsten han ser oppstå virkelig. *"I'll try to show that it is the inner logic of museum collecting itself that compels the artist to go into reality—into life—and make art that is seen as being alive. I shall also try to show that 'being alive' means, in fact, nothing more or less than being new."*²⁷

Gustav Vigeland og Kasimir Malevitsj levde på samme tid. En tid med omveltninger, idémessig, politisk og med påfølgende verdenskrig og revolusjon i Russland. Malevitsj' kunst sto i sammenheng med den store endringen Russland var i, fra bondekultur, tsarvelde til industrialisering og kommunisme. For de revolusjonære var det nødvendig å kutte røtter og brenne broer for å skape et nytt samfunn. I Norge, som ble selvstendig i 1905 var det motsatte viktig: å finne røtter og bygge broer til en historisk norsk kultur. Dette er tiden for en nykonstruert nasjonal stil i billedkunst, design og arkitektur. Vigeland gjør dette i sin egen støpning og preges av ny-vitalistiske strømninger i samtida.²⁸ I tråd med denne tidsånden blir kunstens funksjon å eksponere det levende, livsbejaende og erotiske. I et vitalistisk syn har eksistensen opphav i en livskraft, i motsetning til et mekanisk syn som baseres på fysiologiske, materialistiske forklaringer.

²⁶ Arseny Zhilyaev (ed.), *Avant-Garde Museology: e-flux classics*, University of Minnesota Press 2015

²⁷ Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press 2008

²⁸ Eirik Vassenden, *Norsk vitalisme: Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*, Spartacus Forlag 2012

Livskraften i Gustav Vigelands verk kan også være vanskelig å erfare når den er stivnet i leire, gips, voks, bronse, stein og jern. Den stivnede kvaliteten forsterkes særlig i arbeidene som kan plasseres i art nouveau eller jugendstil. Stiv er også den autoritære presentasjonen Vigeland står i, selv om det i bunnen kan ligge en vilje til å kommunisere natur, liv og ånd.

Dette er noe Kasimir Malevitsj materialiserer gjennom abstraksjon, *suprematizm*, uten gjenkjennelig figurasjon. Suprematismen skulle nullstille og være noe større enn virkeligheten. I ryggen har han russisk bondekultur, ortodoks kristendom og revolusjonens kraft.

Det er åpenbart at i den avantgardistiske tankegangen kunne ikke den gamle museologien videreføres. Man måtte rive ned for å bygge nytt. Å resirkulere ville være å resirkulere de gamle museenes idéer. I dag ville jeg tenkt at å resirkulere ville være å bryte sirkelen for å sette materialet inn i en bedre sirkel. Historiens hjul ruller, men vi er i stand til å lage nye sirkler.

Samtidskunsten slik den utvikles utover 1900-tallet er så klart preget av verdenskrigene, holocaust, diktaturer og kald krig. Det er også tid for avkolonisering og i mange tilfeller en økende velstand og velferd. 1950- og 60-tallets USA er tiår både for forsoning etter andre verdenskrig, med en kapitalistisk økonomi i høygir, utlandskriger og politisk kontroll. Disse tiårene er samtidig, til tross for og på grunn av samfunnssituasjonen, en periode for refigurering og nyskaping.

Det er i dette klimaet Allan Kaprow beskriver fenomener på kunstscenen han er en del av med begrepet *happening*. *"In this context of achievement-and-death, artists who make Happenings are living out the purest melodrama. Their activity embodies the myth of nonsuccess, for Happenings cannot be sold and taken home; they can only be supported."*²⁹ *Happening* er former for kunstuttrykk som spiller med samtida, også den dominerende populærkulturen og kunstmarkedet USA frambragte. Den har i seg behovet for å lage andre fortellinger, samværsformer og ritualer. Motkultur. Det er kunstuttrykk som henter inspirasjon og i større grad henvender seg utover en euro-amerikansk akse.

Untitled (Free) fra 1992 er Rirkrit Tiravanijas gjennombruddsverk. I New York-galleriet 303 Gallery flytter han rundt på lager, kontor og gallerirom. Her vises de ansatte i arbeid og galleriets bakrom blir synlig mens han installerer et kjøkken hvor det kontinuerlig i løpet av utstillingsperioden blir servert thai curry og ris. For meg er dette et signaturverk for Tiravanija og for den samtidskunstscenen jeg selv ble en del av på begynnelsen av 90-tallet.

²⁹ Jeff Kelley (ed.), *Allan Kaprow: Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003

Verket inneholder både en invertering av rommet og institusjonen. Det er en skulpturell og funksjonell struktur og har en sosial komponent som i tillegg til å være velsmakende bringer folk sammen og viser til en sammenheng som eksisterer utenfor visningsrommet. *Untitled (Free)* er i utgangspunktet et enkelt verk, men som på komplekse vis setter betrakteren og konteksten i bevegelse. Det kommenterer verkskarakteren, visningssituasjonen og historien. Og genererer nye historier.

Bak *Untitled (Free)* ligger en anti-autoritær tankegang. Inngangspunktet for verket kan sies å ligge lavt. Det er snakk om å bruke det som finnes i lokalet, avdekke og forsterke det og verket er i utgangspunktet det man ser og erfarer. Transparent. I tida lå det et behov blant kunstnere for å avkle, avmystifisere og utjevne og faktisk innta kunstvisnings- og markedskretsløpet. Vi ser dette i av framveksten av kunstnerinitierte visningssteder og prosjekter utover 90-tallet, og med den sosiale dreiningen som en konsekvens av det.

Rirkrit Tiravanijas verk taler til en tidsånd hvor mange kunstnere ønsket større deltakelse og likestilling mellom publikum og kunstner. Jeg vil si at mitt eget arbeid har vært drevet av en anti-autoritær holdning. Det betyr at formen henvendelsene har gjennom praksisen, hvordan den rettes mot mottakere og hvilke tema som belyses har det anti-autoritære i seg. Holdningen kan også spores til min samiske kulturbakgrunn, hjembygda og en politisk oppvekst på 1970- og 80-tallet. Hjembygda Manndalen/Olmmáivággi har sågar blitt kalt "opprørsbygda" av sosialantropologen Bjørn Bjerkli. Han mener vi gjennom hundreår har utviklet et "konfrontasjonsmessig etos" i møte med myndigheter.³⁰

I dagene etter terrorangrepene 22. juli 2011, på reise ned gjennom Sverige etter en sorgtung 20-årsmarkering av Riddu Riddu Festivála kom det fram at en del av angrepet var rettet mot det som i høyreorientert retorikk blir kalt "kulturmarxisme". Det venstreorienterte feltet jeg må medgi jeg kunne tilhøre. Terrorangrepene traff meg derfor på flere plan. Sjøkket fikk meg til å tenke at min praksis som kunstner hele veien har vært et anti-fascistisk arbeid. Det er arbeid for en kompleks samfunnsforståelse med en økologisk tankegang, et demokratisk og inkluderende samfunn med likeverd som verdigrunnlag.

Dette hadde jeg med meg til Vigeland-museet. Det er vanskelig å ikke se atmosfæren i museet i sammenheng med epoken for Gustav Vigelands kunstnerskap, slik det framtrer i all sin velde,

³⁰ Stein R. Mathisen (red.), *Kulturens materialisering: identitet og uttrykk*, Høyskoleforlaget 2007

som uttrykk for en autoritær kunst- og samfunnsforståelse. Vitalismen i kunstnerskapet er et innslag av en ambivalent tendens. Vitalistisk kunst kan tangere reaksjonær og antimoderne ideologi, men samtidig være et potensial for en organisk, produktiv utveksling.

Valget av Vigeland-museet som visningssted for min utstilling *Anleggsarbeider* i 2013 bygger på mulighetene for en fruktbar friksjon mellom museet og mine arbeider. Nordlig bjørkeskog, landbruk, vekst og nedbryting ville korrespondere med stedet og kunne danne en forestilling om hva som er i vente av prosesser og sosiale situasjoner utenfor museet.

For meg er det ikke nødvendig å brenne eller sprengte, eller bruke andre voldelige metaforer for en utstilling. Det er ikke en utstilling om Gustav Vigeland, selv om det sies at hans kunstnerskap sluker det meste som blir vist i museet. Jeg er ikke redd for dette metaforiske planet. Museet eksisterer, det er i offentlig eie. Det kan brukes, det er en scene hvor forskyvninger og nye meninger kan oppstå. Vigeland-museet med sin mausoleumskarakter gir en sjelden ro som man ikke finner så mange steder hvor kunst blir vist. Som mange museer tilbyr det en forsterket ro med potensial for at liv og kunst kan møtes og mennesker settes i bevegelse.

Grensesnitt

I prosjektet *Chomolungma på Glommakneet* for Sentrum videregående skole/Kongsvinger bibliotek forsøkte vi å initiere et samarbeid mellom skolen på Kongsvinger og den videregående skolen i Khumjung i Khumbu-dalen i Himalaya. Av tidligere erfaringer visste vi at vi ikke kunne binde oss til langvarige forpliktelser i forhold til samarbeidet. Vi kunne legge til rette for det, legge inn et element av muligheter, markere det med en betongmodell av toppen av Mount Everest og overlate det til de lokale aktørene å virkeliggjøre prosjektet videre. Et samarbeid over lang tid innebærer tilstedeværelse og en tilknytning langt utover hva et oppdragskunstprosjekt som dette kunne romme.

Oppdragskunstprosjekt er også utfordrende å forankre fordi de styres gjennom komitéer og konsulenter. I skolen strekker man seg langt for oppfylle alle formål og krav. Der kommer våre gode intensjoner som kunstnere til kort. *Chomolungma på Glommakneet* viser vanskelighetene med et verk som er en struktur, fysisk eller idémessig og som skal fullbyrdes av andre enn kunstneren for å virke fullt ut. I tillegg til å støte på byråkratisk motstand og lite lokal forståelse gjøres det harde prioriteringene i den travle og lett stressede skolehverdagen.

Chomolungma på Glommakneet med de store avstandene og verdens høyeste fjell med på laget er storslagent, men mangler en ledig form som gjør at strukturen i prosjektet kunne fått mer

aktive sosiale og kunnskapsformidlende sider. Men jeg mistenker at det er en og annen som klatrer opp og nyter sola på den rue betongen i sørhellinga.

Grensesnitt er et videoopptak av is som smelter i en veiskjæring langs E6 i Nord-Troms, projisert i full størrelse, med lyden av smeltingen og trafikken som passerer. Installasjonen fyller en hel sal og det går an å sitte ned på solide trebenker for å ta inn verket.

På ett plan korresponderer bergveggen og den hvite isen med Vigeland-museets store oppbud av stein- og gipsskulpturer. Isen som smelter i vårsola kan ligne på italiensk marmor. Fargene i videobildet er i harmoni med fargene i museumssalene. Verket går i dialog med museet, forstyrrer det bare litt med lyden av trafikk og det tar besøkeren vel i mot. Verket er godt plassert.

På et annet, ikke så formalt, men mer mentalt plan fungerer idéen om et grensesnitt, en grense som danner kontaktflaten mellom to systemer og genererer flere forståelser. Slik ønsker jeg at dette arbeidet på sitt direkte vis danner en viss nervøsitet. At det kommer i et samspill med gjenkjennbare erfaringer og betrakterens helhetlige konstruksjon av virkelighet. Det vanlige ved veiskjæringer kan ved å gjennomskue det vanlige huse noe grenseløst meningsfullt, noe spektralt.

I forhold til prosjektet *Chomolungma på Glommakneet* fungerer *Grensesnitt* sosialt på flere plan, også i museumskonteksten, som et rom å være i, å søke kontemplasjon eller hvile i. Det er en kortere vei til virkeliggjøring i dette rommet. *Grensesnitt* er sosialt også ved sin gjenkjennbarhet og tilknytning til samferdsel og samfunnsproblematikk – veibyggingens logikk. For igjen å sammenligne de to arbeidene, som har likhetstrekk med sitt nærvær av fjell og peker utover. De er markører som knytter seg til store sammenhenger. Selve produksjonsprosessen og hva den involverer har stor betydning. Jeg ser hvor sentralt det er hvor idéene kommer fra, i hvilken forbindelse de oppstår, hvordan produksjonen av verket gjennomføres, om det er et oppdrag eller er egeninitiert. Det har med økonomi, institusjoner og andre rammer å gjøre. Hvor komplisert produksjonen er, avhengighet av apparatet rundt er med på å sette preg på det som vil stå igjen som verk.

Fotografi og video har lenge vært svært tilgjengelige medier, og enda mer i disse dager hvor telefoner er allestedsnærværende kameraer. Det tilgjengelige ved kameraer og tilgjengeligheten av fotografier og film, har gjort det interessant for meg å bruke mediene. Det alminnelige ved mediene gjør at de kan stå for en direkte kommunikasjon, at de kan oppfattes enklere, uten at en kunststatus står i veien. Fotografi og video kan formidle og forflytte steder,

personer og situasjoner på en enkel måte. De er fysiske uten å ta for mye plass. I en utstilling har både videoarbeider og foto en karakter av handling, gest. Bildene er til stede som påstander eller som spørsmål.

Allan Sekula snakker ut fra et stort arbeid med dokumentar og kartleggende foto og film, som han beskrev som "kritisk realisme". I arbeidet ligger en metode, en undersøkende praksis som tar ut sitt kritiske potensiale i forholdet til realitetene og det er i selve realitetene arbeidet tar sitt utgangspunkt. *"I don't mind re-introducing the notion of the aesthetic, as long as we try to think in terms of multiplicity. Aesthetic potentials might well be realized within the image itself, or perhaps in relations between images, or between image, text, page, site or whatever other elements the work activates. Then we would have to see pictorial style not as a definitive end, as the aesthetic surplus that confirms the art status of the image, but as the interrogative tool or means, alongside others. When one works in this way, the photograph poses the question "what does it mean to picture in this way in this context?"*³¹

Økologier

It is quite wrong to make a distinction between action on the psyche, the socius and the environment. Refusal to face up to the erosion of these three areas, as the media would have us do, verges on a strategic infantilization of opinion and a destructive neutralization of democracy. We need to 'kick the habit' of sedative discourse, particularly the 'fix' of television, in order to apprehend the world through the interchangeable lenses of the three ecologies.

Félix Guattari, *The Three Ecologies*, Bloomsbury Academic 2014

Les trois écologies, De tre økologier kom først ut på fransk i 1989. Félix Guattari døde i 1992. Når han nevner TV kunne han ikke ane hvilken plass sosiale medier har som "fix", nå nesten 30 år seinere. Internet tok jo ikke form før World Wide Web kom på begynnelsen av 1990-tallet. Man kan spørre seg hvordan dette har påvirket samspillet mellom de psykologiske, de sosiale og de miljømessige aspektene av økologi. Om det har ført til en større grad av sammenveving eller om områdene har raknet ytterligere. Nå foregår så mye av våre liv på mediale plan. Massemedia er individualisert med telefoner nærmest som integrerte organer på

³¹ Hilde Van Gelder & Jan Baetens (eds.), *Critical Realism in Contemporary Art – Around Allan Sekula's Photography*, Leuven University Press 2010

kroppene våre. Man kan spørre seg hvordan fortellingene våre blir til og hvor de blir av når vi er så berusa av informasjon.

Guattari påpeker på en øyeåpnende måte hvordan sammenhengene for livet, det menneskelige og i møtet med naturmiljøet vi uomtvistelig er en del av, kan sees på med en optikk som fanger hele vår tilstedeværelse. Vi kan forstå naturomgivelsene bedre ved å inkludere vårt sinn og våre samfunn.

The Crow country is exactly in the right place. Everything good is to be found there.

There is no country like the Crow country.

Arapooish, Apsáalooke-høvding (Crow Nation)³²

Arapooish syntes sikkert ikke hver dag var like lett. Men det at stedet var rett, eller det å se og si det slik, gjør at det åpner muligheter – muligheter for at det unike og rike ved stedet lar seg oppfatte. Slik kan man sikre seg et livsgrunnlag.

Multicenteredness, å være av flere steder, å ha stedssans på flere steder, å være lokal med flere tilholdssteder, beskriver Lucy R. Lippard som en mulighet for å ha røtter. Selv om man flytter rundt og arbeider og bor mange steder. "*A place in a culture is a place to speak from*", skriver hun i *The Lure of the Local*,³³ og henleder til en fremmedgjorthet i vestlig tankegang og handlingsmåte. Selve stedet har blitt det det blir, et landskap, fordi vi arbeider med det, tilfører det handlinger, fysiske og immaterielle. Begge slags arbeid er betydningsfulle, men stedet blir meningsløst uten arbeidet. "*Land is an amalgam of history, culture, agriculture, community, and religion, incorporating microcosm and macrocosm—the surroundings further than the eye can see, and the living force of each rock, blade of grass, small animal, or weather change.*" Lippard forstår det spirituelle som en måte å leve det ordinære mens man oppfatter det ekstraordinære.

Da vi startet å arbeide med *Sørfinnset skole/ the nord land* i 2003 sa vi at vi ville gjøre plassen, Sørfinnset skole på Sørfinnset i Gildeskål, Nordland, til et sted. Kanskje var det i et forsøk på å lage en distinksjon mellom et før og et nå. Etter at arbeidet med skolen startet ble den i hektiske perioder fylt med liv, folk og aktiviteter. Plassen nordpå ble et sted hvor vi fikk mye til

³² Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York 1997

³³ *ibid.*

å skje.³⁴ Det var en utprøving av dialog med lokalfolk, om hva de syntes vi kunne bidra med, hva stedet hadde å tilby og ba om og hva vi som kunstnere fant interessant og riktig å gjøre.

Ettersom *Sorfinnset skole/ the nord land* er et samarbeid med kunstnere fra *the land foundation* som praktiserer Vipassana-meditasjon og buddhisme i Thailand ble arbeidet også en skole i buddhistisk tankegang. Her ble livssyn og kunstsyn brynet mot hverandre.

Boel Christensen-Scheel undersøkte performativiteten i begge de to *land*-prosjektene. Hun bruker begrepet økologi på denne måten i denne sammenhengen: “*Økologi bliver en måde, hvorpå man kan balancere med en hyperkompleks helhed ved hjælp af respekt og gensidighed. En økologi indikerer imidlertid ingen konfliktfri harmoni eller smertefri helhed, at handle og bo i fællesskab inkluderer altid en interessekonflikt og forhandlinger.*”³⁵

En økologi må her forstås som et sammensatt apparat med både språklige, handlingsmessige og materielle deler. Delene har opphav i dem som til enhver tid er deltakere i felleskapet og som uttrykker seg i det. Deltakerne i *Sorfinnset skole/ the nord land* har vært mennesker med mange ulike bakgrunner og med stor spredning i språk, geografi, alder og profesjoner. Et flertall har vært kunstnere. Å kunne legge til side egen individuell virksomhet og vie seg til felles arbeid, og arbeide med andre mål ser ut til å ha virket på en avlastende måte for kunstnerne. Det har frigjort en annen kreativitet. Økologi i denne sammenhengen kan være å få erfaringer i og fra et felleskap. Kontemplasjonen i arbeidet og innsikten i det å se at arbeidet er det som gjør stedet har gitt et rom for erkjennelse. Landskap og naturomgivelser i Gildeskål er mektige, skiftende og intense. Noen ganger tar det pusten fra en og man må kjempe for å beholde roen. Andre ganger er det andre menneskers oppførsel og utsagn som krever en slik anstrengelse. Og man må samle seg.

I buddhistisk lære er *anicca* (pāli) en av de tre grunnleggende eksistensbegrepene. Det er å kjenne på livet, erkjenne at det er i forandring, at det utspiller seg nå og at du også må gi slipp på opplevelsen av dette nå'et.³⁶

Allan Kaprow skriver i sitt essay *Untitled Guidelines for Happenings: "The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible."*³⁷ *Happening* slik det ble brukt på slutten av 1950-tallet og begynnelsen av 60-tallet beskrev noe jeg oppfatter som en ganske komponert

³⁴ <http://sorfinnsetskole.blogspot.no/2010>

³⁵ Boel Christensen-Scheel, *Det der betyder noget*, Øjeblikket nr. 47, 2006

³⁶ <http://www.vridhamma.org/en1990-91-02>

³⁷ Kristine Stiles, Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press 1996

form. Begrepet ble fort utdatert og ikke lenge brukt av Kaprow selv. I ettertida har disse observasjonene og kunsthandlingene bidratt til endringer i kunstnerpraksis og måten å snakke om dem på. Det har bidratt til å sette praksis i sammenhenger og utviklingsforløp. De sosiale – og politiske – aspektene ved kunst ble i denne perioden tydeligere og livsnærheten ble brukt både som idé, materiale og motivasjon.

I *Sørfinnset skole/ the nord land* har vi vært varsomme med å bruke kjente kunstbegrep på aktivitetene. Vel var vi kunstnere, men vi unngikk å definere det vi foretok oss som kunst. Det behøvde ikke være kunst, det var viktigere at det var aktivitetsdag, lørdagskafé, sommerfest, dugnad, møte, vandring eller kurs. Vi opplevde vi kunne stille oss friere til forventinger og unngå barrierenesom lå i å bruke kunstbegrep. Språkbruken fritok aktivitetene fra å bli kategorisert i forkant, slik at det ble lettere å gjøre det som skulle gjøres og i kommunikasjonen med lokalfolk ble aktivitetene tilgjengelige og mulige å snakke om på et praktisk plan. Det skapte en likestilling som åpnet for å oppleve et nå, felles forståelse og arbeidslyst.

Kaprow mener skillet er der, men at happeningen kan ha livet, eller materiale fra livet direkte med og verket kan inngå i en situasjon i livet. Skillet mellom utøver og betrakter er glidende og rollene kan byttes og det er en fordel å ikke være så opptatt av sin profesjonelle rolle.

Om liv og kunst skulle vært det samme, hadde det å stå opp om morgenen og det å legge seg om kvelden vært kunst. Slik er det jo ikke. Prøv å framfør denne læresetningen til en pendler på vei til jobb tidlig en mandags morgen i desember. Men kanskje hadde svaret ikke vært en termos i hodet, men et anerkjennende: "Ja, kanskje det?" At det å benevne dagens handlinger som kunst ville gjort dem mer levelige? At selv trivialiteter i hverdagen med den rette tilnærming ville være detaljer i et livsverk? At du med hodet på puta, etter en lang og tung dag i kassa på Kiwi, kunne tenkt: Den dagen gikk inn i kunsthistorien.

Slik er det vel ikke. Og slik behøver det ikke være. Men møtene, tangeringene, mellom kunst og liv, om man nå skiller på det, kan utgjøre intensiteter, for lett å låne et begrep fra Deleuze og Guattari.³⁸ Intensitetene kan være de øyeblikk av erkjennelse som får en til å føle seg som seg selv, i ett med verden og opplevelsen av å være et helt menneske.

Et slikt øyeblikk kan være når jeg sitter ved bålet på Klippfiskbergan på Sørfinnset. Klærne er fuktige av nattedugg og lukter røyk. Sola er i ferd med å komme opp over fjellene i nord-øst. Jeg tar en siste øl, kjølig fra mosen i en bergsprekk. De fleste har gått til sengs etter festen. Jeg vil rydde og brenne opp veden i bålet. Det har vært en uke med mange gjøremål, noe er gjort ferdig, andre oppgaver venter. Folk har vært samlet for å feire arbeidet og samværet, og for

³⁸ Antonio Calcagno, Jim Vernon, Steve G. Lofts (eds.), *Intensities and Lines of Flight: Deleuze/Guattari and the Arts*, Rowman & Littlefield International 2014

bare å slappe av, drikke og snakke sammen. Jeg kjenner meg klar. Arbeidet og samværet gir meg kraft og følelsen av å være midt i verden. En del av landskapet. Følelsen av at verden ikke gjør seg selv, men må gjøres.

Arbeidet med *Sørfinnset skole/ the nord land* har vært preget av min samiske bakgrunn, en oppmerksomhet på samsværet mellom behov, tilgjengelighet på materialer, arbeidsinnsats og synet på tid. Det som er. Kunst kan være der livet er. Samtidig er arbeidet preget av inspirasjon fra thailandsk livskunst, *silpa*, nøkternhet og det å se med vennlighet og gavmildhet på andre mennesker, oppgaver og omgivelser. I bunnen ligger også en protestantisk arbeidsmoral, som man setter pris på i Norge, at man skal gjøre seg fortjent til belønning.

Økologi er et begrep for hvordan vi har og får kunnskap om miljø og planter, dyr og mikroorganismer i samspill. Økologi kan få oss til å se vår menneskelige aktivitet fra de andres perspektiv. Sånn sett handler det om å identifisere seg med hverandre. Universet veller innover oss. Vi er laget av de samme grunnstoffene.

For min kunstneriske praksis handler økologi om å se stort på det og tenke i vide tidsperspektiv. Det er en øvelse å tenke i tusenår når et menneskeliv er såpass kort. Det handler også om omsorg, være nær og å vise varsomhet i møte med materialer, natur og mennesker.

Høvding Arapooish var leder i et rikt område, i Yellowstone-elvedalen, med gode beiter, sletter og fjell og tilgang på vilt av mange slag. Han takket sin *Akbaatatdia* for det. Men urfolkgruppenes livsgrunnlag var på begynnelsen av 1800-tallet under press fra en ekspansiv kolonialisering mot vest. Arapooish kjempet for landet de levde i og av og gikk i døden i strid med *Siksika* (Blackfeet) som angrep *Apsáalooke*-folket (Crow Nation).

Urfolkskunst

Skolerte representantar for vestens kultur gjorde sitt beste for å minne meg stadig om kor primitiv kulturen til mitt eige folk var. Joik vart ikkje rekna som musikk, berre som eit første forsøk i den retninga. Likevel fall det seg så at eg fekk bli kjend med den høgtstående musikken i skoletida: vi song arien "kongen som vart plaga av ei loppe..." I hjarta mitt kvitra blåstrupen, men til tider bles det ein kald vind der.

Nils-Aslak Valkeapää, *Helsing frå Sameland*, Pax Forlag 1979

Joik hadde enda svært lav status på 70-tallet, selv blant mange sameer. Men *Áillohaš* var god til å gi oss bilder. Som det med blåstrupen, *bielločizáš*. Vissheten om at fuglen bor i hjertet ditt, eller i hvert fall at den kvitrer så den treffer i hjertet gir en tro på tilhørighet. Den vakre lille trekkfuglen holder til rundt Middelhavet og til og med så langt sør-øst som i India på vinteren. Så kommer den, forhåpentligvis, tilbake, synger og gir løfter om sommer og varme vinder fra sør, *lulli*.

Hva er det med den samiske naturpoesien? Lulles vi inn i en søvndyssende sentimentalitet? Nils-Aslak Valkeapää, *Áillohaš* er sylskarp når han bruker sin poesi. I boka *Helsing frå Sameland* var han nok overraskende refsende tida tatt i betraktning. Boka kom ut på finsk allerede i 1971. Han var tidlig ute med distinksjoner mellom vestlig kultur og urfolkskulturen han representerte og var velinformert om internasjonale bevegelser, som borgerretts- og indianerbevegelsene i USA.

Hva er egentlig urfolkskunst? Spørsmålet har jeg ofte stilt meg. Kanskje så mange ganger at jeg har gitt opp å spørre, og heller får andre til å stille spørsmålet. Begrepet urfolkskunst er flertydig. Generelt kan det være kunst av urfolk i hele verden. Det kan være kunst i en urfolkskontekst. Kunst av og for folket. Folkekunst. Det kan være representativ kunst. Kunst laget med et kommersielt formål. Kunst med utgangspunkt i urfolks tradisjoner. Urfolkskunst behøver ikke være kunsthåndverk, men kunst som er basert på eller henter materiale fra tradisjonelle fenomener. Urfolkskunst kan referere til noe opprinnelig, noe som både er nærmere elementene og nærmere en rituell, spirituell funksjon for kunst. Kunst nærmere en sosial rolle. Kunst med en særlig sosial rolle. Dette kan være ettertraktet i kunstverden – eller i motsatt fall: feil.

Gunvor Guttorm med lang erfaring fra å arbeide med urfolkskunst ved Sámi Allaskuvla (Samisk høyskole) ser ut til å la begrepsavklaringen hvile og bruker heller det samiske begrepet *duodji*.³⁹ Duodji dekker vanligvis samisk håndverk og husflid, fra gjenstander for hverdags bruk til eksklusive prydgjenstander som vises i gallerier og museer og er kostbare samleobjekter. I samisk kunstsammenheng har man gjerne likestilt billedkunst og duodji. Men begrepet duodji har en videre betydning enn kunsthåndverk har i norsk. Duodji er knyttet til noe man behøver, har materialer til og kunnskap og redskap for å lage. Så handler det om hvor dyktig

³⁹ Gunvor Guttorm, *Duodji: A New Step for Art Education*, International Journal of Art & Design Education Vol 31 No 2, 2012

man er i sin formgiving og utførelse. Derfor har duodji større kontekstuell, praktisk og symbolsk betydning. Filosofen Nils Oskal skriver det slik: *"Duodji exists in the sphere between being understood by many or a few, while at the same time being in imminent danger of not being understood at all. However, existing as it is in this sphere, duodji has not lost its ability to relate. And that is exactly what duodji needs to do to prevent its social sphere from collapsing."*⁴⁰ Oskal skriver utfra en spesifikk situasjon hvor melkebollen i tre, *náhpí* i hans barndom inngår i en situasjon med melking av reinsimler. Melkinga har både praktiske og sosiale aspekter. Så forfølger han duodji-gjenstanden til tida etter at den utbredte melkereindrifta mer eller mindre tar slutt på 60-tallet.

Jeg forstår begrepet duodji her nærmest som en beskrivelse av samtidskunst. I min forståelse av samtidskunst balanserer kunstverkene mellom å være materielle og immaterielle, symbolske eller konsept. De trenger en sosial kontekst for å være virkelige. Selvfølgelig? Jeg vil identifisere mange av mine egne arbeider slik. Arbeidene er produkter av en gitt sammenheng, med referanser og tilknytning som forstås nettopp i den sammenhengen. De kan også fungere i andre sammenhenger som iscenesettes eller tilfeldigvis oppstår. De kan forstås på mange måter. Og misforstås. Og være uforståelige.

Hvorfor trenger vi hemmeligheter? I et urfolksperspektiv kan man se et særlig behov for å få skjule seg og sitt liv, sitt livsgrunnlag, sin tankegang og virksomhet. Det kan være på grunn av ekspanderende industri, turisme eller forskning. Eller det kan være av politiske, spirituelle eller forvaltningsmessige grunner. Det kan rett og slett være bare for å få fred til tidkrevende og årstidsavhengig arbeid.

Hemmeligheter er verdier. Ikke bare når det kommer til kunnskap om ressurser, men det kan handle om intellektuell eiendom. Det kan være kunnskap som helst ikke skal spres, ikke bli formalisert, komme ut for reguleringer eller bli kommersialisert. Taushet er gull, sier ordtaket. Men når tale er sølv, er det heller ikke uten verdi å ordlegge seg, men det gjelder å velge sine ord og sin tilhørerkrets med omhu.

Som billedkunstnere er vi i en privilegert situasjon når vi uttrykker oss med bilder, hendelser og objekter. Vi kan beholde tausheten og hemmelighetene bak våre verk. Det kan være det som gjør vår virksomhet enestående verdifull. Ikke bare i betydning noe for seg selv, men som noe som fullt ut bare kan forstås av innforståtte og derfor være særlig virkningsfullt.

⁴⁰ Marit Anne Hauan (ed.), *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, Tromsø University Museum and Orkana Akademisk 2014

Duodji er objekter, gjenstander, men også virksomheten duodji, hvor sammenhengen har stor betydning: historie, lokale forhold, tid, tidspunkt, språk, relasjoner, visjoner. Dette synet har hatt føringer for min kunstforståelse opp gjennom årene. Her har jeg oppveksten i et sjøsamisk miljø å takke. Avgjørende innflytelse har også samarbeid med andre samiske kunstnere og spesielt med duodji-mestere som Jon Ole Andersen hatt.

Duodji-synet har så klart vært i brytning med digitaliserte arbeidsformer. Men det har skjerpet min stedssans, blikket og evne til intern kommunikasjon. For meg har det vært et viktig prinsipp, så å si uansett hvor i verden jeg er, at mitt primærpublikum er samisk. Det kan høres søkt ut, men jeg har sett det som en vesentlig styrke med en kommunikasjon innad, for at den skal fungerer utad. Ikke det at kunstverkene bare skal oppfattes av en intern betrakter, men at det å være intern gir et ekstra aspekt, en ytterligere forståelse, og til og med gir impulser som kan nyttiggjøres i en intern sammenheng.

Sentimentalitet er når følelser og minner blir for mye, når sinnstilstanden overskygger og den kan bli et stengsel mot å forstå og bearbeide situasjonen man befinner seg i. Jeg har ofte opplevd gråt i lag med andre samer. Gråten kom fram også under symposiet *Stronger Than Stone: (Re)Inventing the Indigenous Monument* på Wanuskewin Heritage Park i Saskatoon. Følelsene tar over og man tyr til tårer. Jeg har hatt tårer i øynene i selk'nam-land på Tierra del Fuego og i mørk, bitende kulde på flyplassen i Norilsk på vei til Tajmyr i Sibir. Jeg kjente gråten komme da jeg hørte gamle opptak av ainu'er i yukar-sang inne i et arkivrom på Hokkaido Historiske Museum i Sapporo. Landområdene bærer minner om så mye urett, så mye vold og utslettelse.

Alkoholrus kan framkalle sentimentalitet. Poesi virker muligens ikke på serotoninbalansen i hjernen slik alkoholen gjør, men på sitt lyriske vis kan poesi også lokke fram sentimentalitet – en selvvalgt sentimentalitet? I en beskyttelse mot minnenes trykk?

Sorgen mange kjenner, er en sorg over stor urett og brutte bånd. Vi kjenner sorg over fortrenghing fra landområder, fra tradisjonelle leveveier, forurensing og ødeleggende rovdrift, tapte skikker, kristendommens konsekvenser, språktap, undertrykkende strukturer, sykdom, overgrep og fremmedgjorthet. Det kan være vi søker naturpoesien i pakt med en naturforståelse, men også som en form for litterær trøst å finne hvile og forsoning i. Det kan være det er i en hårfin balanse mellom resignert skjebnetro og en måte å mobilisere melankolien på. Hvordan kan vi ta melankolien og naturkreftene til hjelp? Hva skal til for å skape klarsyn og motstandskraft?

Antydningens kunst

Ánne-áhku áskkis

On Aunt Ánne 's lap

Spindle. Spin.

I'll help you.

To spin the bloody veins.

Wooly tendons.

Spinning. Standing.

Telling me. Metal stand.

Cold. Hard. Rocky. Craddle.

Warm. Soft.

Wind is Taking.

Wind is Bringing

Mountains. That are.

Mountains.

Closing. Circles.

Three Pretentious Rocks

My brothers. My sisters.

There 's a barrel

of fish in the Ocean

There 's a lot of little birds

in the blue

And 'Neither fish nor fowl '

says the wise ol 'owl

No! No! No! it couldn 't be true

Feeling heavy

loaded with truth

Granit is living life, too

Geir Tore Holm, tekst opplest på Sami Art Research Project-konferansen, Universitetet i Tromsø, 22.11.2012. Tekstdelene er respons til et utvalg arbeider av Gunvor Guttorm og Jimmie Durham. Her Gunvor Guttorms *Ánne-áhku áskkis* og Jimmie Durhams *Three pretentious rocks*.

Teksten til konferansen var et forsøk på å la arbeidene til Gunvor Guttorm og Jimmie Durham tale til meg slik at jeg kunne gestalte dem i ord. Betragtningen fikk opp assosiasjonsrekker som arbeidene kan forbindes med. Som hvordan et fang kan være mer enn bare et minne om tante, men være et bilde på tilknytningen til et samisk barndomsland. Hovedelementet i arbeidet til Gunvor Guttorm er en fint utført horn-intarsiautsmykket håndtein til å spinne garn med. Jimmie Durhams tre steiner kommer fra et for meg mer fremmed land og har en referanse til en amerikansk populærlåt fra 40-tallet, *Doctor, Lawyer, Indian Chief*. Låten er sikkert en sang Jimmie kunne hørt i sine oppvekstår i Arkansas og har den tidas litt naive samfunnsyn i seg. Jeg kunne låne litt av sangteksten og sette presentasjonen av verket i det rette musikkhistoriske register. Opplesningen er en slags ordkamp mellom verkene hvor de billedlig talt blir kastet mot hverandre i en slags "battle". Jeg bruker min bakgrunnskunnskap, mer enn hva kunsthistorien

har lært meg, til å komme med noen "sannhetsord". Jeg tar meg friheter i kjennskap til og respekt for Gunvor og Jimmies arbeider.

Sami Art Research Project (SARP)⁴¹ er et forskningsprosjekt initiert og ledet av kunsthistorikere ved Universitetet i Tromsø. Som samisk billedkunster får jeg både en insider- og en objekt-posisjon som deltaker i prosjektet. Jeg kan bruke både min samiske kultur- og kunstforståelse, min forståelse av duodji og min rolle som kunstner med ståsted i internasjonal samtidskunst. Rollene er i sin flertydighet fristillende og bevegelige. Jeg opplever det som en frihet å kunne bevege meg mellom rollene som samisk, som kunstner, som deltaker og som forskningsobjekt. Friheten stimulerer meg til å komme med andre typer bidrag til prosjektet og være mer uforutsigbar, slik jeg kan like det.

Vi må arbeide med flertydighetens kvaliteter. Den skjelske samiske *skealbma*,⁴² skøyeren som med sin djevelske underfundighet minner om *trickster*-karakteren hos urfolk i Nord-Amerika. Skealbma er ikke en gjøgler, et yrke, men at du er en skøyeraktig type eller at du bruker humor og skjemt som en del av kommunikasjonen. Noen er mer eller oftere skealbma enn andre.

Trickster'en er en litterær figur, fra myter og fortellinger. Den kan f.eks. opptre som en fugl eller et dyr, mest typisk som en coyote. Men trickster kan også være en rolle, en person som på en eller annen måte skal myke opp kommunikasjonen, være en mekler eller formidler, enten mellom mennesker eller med det guddommelige. Dagens trickster-kunstner kan stille spørsmål ved vedtatte sannheter, spøke med strukturer og hierarkier og listig bevege seg uforutsigbart rundt.⁴³

I meg har jeg en innebygd refleks til å spille med ord, vri og vende og leke i talespråket og strever med å si ting rett ut. Jeg kan kjenne meg igjen i den overlevelseskunsten, *birgenjoansta* Lill Tove Fredriksen påpeker i sin analyse av Jovvna-Ánde Vests romantrilogi *Árbbolaččat* (Arvingene)⁴⁴. Hun ser på språket til hovedpersonene og hvordan det er preget av en indirekte kommunikasjon, at man ikke sier ting på en rett fram måte, men lar det være opp til mottakeren å trekke slutningene. Og eventuelt handle ut fra dem.

Romanen utspiller seg i et samisk bygdemiljø i Nord-Finland. Lill Tove Fredriksen viser hvordan språkbruken er en måte å mestre hverdagen i et lite miljø, men også hvordan språket kan være en brannmur for å beskytte den og utad være en del av en mestringssevne i forhold til et trykk fra

⁴¹ https://en.uit.no/prosjekter/prosjekt?p_document_id=300799

⁴² Sara Margrethe Oskal, *Skealbma ut i verden: samisk gjøglertradisjon i fortellinger og joik og moderne sceneuttrykk*, Kunstnerisk utviklingsarbeid, Kunsthøgskolen i Oslo 2009

⁴³ Allan J. Ryan, *The Trickster Shift*, University of British Columbia Press/University of Washington Press 1999

⁴⁴ Lill Tove Fredriksen, ... *mun boadán sin majis ja joatkán guhkkelebbui...* *Birgenjoansttat Jovvna-Ánde Vesta románatrilogiijas Árbbolaččat*, Ph.D.-avhandling, Universitetet i Tromsø 2015

storsamfunnet. Antydningens kunst kan gjøre at språket ditt blir et verktøy med rike muligheter for under- og dobbelkommunikasjon.

Selvråderett

Definisjoner blir viktig når det blir snakk om rettighetsspørsmål. Hvem har retten til disse land- og vannområdene? Hvem var her først? Hvem har retten til å høste disse ressursene? Hvem hører til? Hvem hører til de som har rett? Hvem er vi? Hvem har rett til å uttrykke seg på vegne av hvem? Hvem snakker nå?

Begrepet *urfolk* har vært redefinert mange ganger de siste tiårene. I FN er det denne definisjonen som er den gjeldene nå: *"Indigenous communities, peoples and nations are those which, having a historical continuity with pre-invasion and pre-colonial societies that developed on their territories, consider themselves distinct from other sectors of the societies now prevailing on those territories, or parts of them. They form at present non-dominant sectors of society and are determined to preserve, develop and transmit to future generations their ancestral territories, and their ethnic identity, as the basis of their continued existence as peoples, in accordance with their own cultural patterns, social institutions and legal system."*⁴⁵

Enkelte hevder at en definisjon ikke trengs fordi det nettopp er definisjonene som virker undertrykkende. Kunstneren David Garneau, métis fra Canada, sier det slik: *"The long gestation of the Indigenous as meta-discursive beings means, for example, the end of traditional anthropology – in the sense of Peoples in need of dominant others to read them into being. We read, write and critique ourselves into contemporaneity. This is self-determination. Figuring out what is or who are essentially Indigenous is no longer a Settler issue, it is an Indigenous problem."*⁴⁶

Canada er rik på naturressurser, med fisk, vilt, skog, vassdrag, mineraler, olje og gass og mye landbruksland. Det som utgjør landet er enorme områder med store naturmessige forskjeller. Urbefolkningen er også svært ulikeartet, fra vestkyst-folkene, til prairie-folkene, til inuittene og folk mot østkysten. Kampen om ressursrikdommen er sentral for situasjonen i Canada og mye er uavklart – til forhandling. I noen områder er land og vann-rettighetene definert av reservater, traktater eller hjemmestyre slik som i Nunavut i nord. Forhandlingene og forvaltningen medfører

⁴⁵ *State of the world's indigenous peoples*, Secretariat of the Permanent Forum for Indigenous Issues, FN 2009

⁴⁶ Greg A. Hill, Candice Hopkins, Christine Lalonde (eds.), *Sakahàn: International Indigenous Art*, National Gallery of Canada 2013

òg en differensiering i og i mellom urfolkssamfunnene.⁴⁷ Vi må ta i betraktning den lange koloniseringshistorien med skiller og møtepunkter mellom urbefolkning og de innvandrende gruppene, *settler*-befolkningen.

Urfolkskunstnere i Canda har hatt en markant posisjon, fra inuitisk, vestkyst- og præriefolkenes slående visualitet til samtidskunstnere som representerer en forskjellighet og tilknytning som skiller seg fra mye av billedkunsten ellers.

Med dette bakteppet har urfolksskunstnere og teoretiker i Canada stått i en situasjon med et stort formuleringspotensial. Den politiske situasjonen har opp gjennom tida vært tilspisset. Så seint som i 1990 var det væpna konflikt i forbindelse med mohawk-motstanden i landsbyen Oka ved Ottawa-elva. Likevel har det kulturelle, politiske og akademiske klimaet vært slik at det har vært mulig å tydeliggjøre og ordlegge seg. David Garneau slår fast at det gamle antropologiske synet på urfolk er omme. Det er tid for selvråderett, selvdefinering. Forholdet mellom urfolk og settlere må ses på med nye blikk.

Så hva er det som gjør oss til samer? Tilhørighet til et område? Vi er urbefolkning i fire stater og Sápmi har ingen grenser. Er det et spørsmål om blodslinjer? Et genetisk spørsmål? Er det språket? De samisk språkene er truet, særlig språkene utenfor kjerneområdene i indre strøk av Nordkalotten. Ligger egendefinisjonen på et mer immaterielt plan? En tilhørighet til en kultur? Et tankesett? En urfolksfilosofi? Flere definisjoner er aktive på samme tid. Fra familien, slekta, stedet, næringsveiene, området, Sápmi, de nordlige strøk, urfolksverden til en plass i kosmos.

Historiens rettferdighet eller urettferdighet har gjort at urfolk er til stede som dem vi er. Mange ville påberopt skjebnen og en deterministisk årsakssammenheng. Å tilhøre en slik forutbestemt klasse er utfordrende i den eksistensialistiske forståelsen av livet som har vært framtrædende i vestlig tenkning gjennom 1900-tallet. Salvierøkelse må svi litt i et kritisk blikk. Spiritualitet skurrer mot reduksjonisme. Rimer ikke forfedrekult dårlig med frigjøring, ungdomsopprør og individualisme?

Identitet har vært et viktig tema i samtidskunsten som i samfunnet ellers gjennom de siste tiårene. Det har vært behandlet og arbeidet med på mange plan og mange måter, fra apolitisk selvrealisering til identitetspolitikk med posisjonering og gruppering. Urfolksidentitet har også

⁴⁷ [Julietta Uribe, *A Study on the Relationship between Canadian Aboriginal Peoples and the Canadian State*, Canadian Foundation for the Americas 2006](#)

vært attraktivt i samtidskunstsammenheng bl.a. fordi kunstere har hatt en legitim posisjon for å ta opp identitetsproblematikk, miljøspørsmål, kolonialisme og for å være samfunnskritisk. Urfolkskunsten har kunnet mer enn bare å vise farger, men har kunnet bidra til en korrigerende av vestlig kunsthistorie og bragt inn andre fortellinger og visjoner.

Iver Jåks plasserer seg i en modernistisk forståelse, med en abstraksjon basert i materialitet og en virkelighet som bare er å finne i materialet. Men Iver Jåks sine arbeider er i stor grad også fortellende, med både narrativer i materialene og med sine referanser. Som til hans egen livshistorie og tilhørighet. Iver Jåks var opptatt av det utstadige, forgjengelighet og forandring.

- Jeg så et fjernsynsprogram om en gammel same som bodde på vidda. Han arbeidet bare med materiale som var i forfall. Forvitret. Han samlet på steiner og røtter. Trevirke. Med disse tingene lagde han et uttrykk. Han tenkte ikke på at han var same. Ikke på at han var kunstner. Han hadde et språk. En evne til uttrykk. Hvis han hadde kalt seg kunstner, hadde alt vært forandret.

Iver Jåks⁴⁸

Anekdoten forteller at definisjoner og kategoriseringer av en praksis kan komme i veien for det han så som sentralt i uttrykket: kvaliteten i materialene. Språket i forfallet er selve konseptet, hvordan utøveren gjennom nitid behandling medvirker og framstiller former som kan kommunisere kretsløpet. Praksisen er i en sirkel og blir en del av den.

Som uttalelsen viser er den gamle mannens uttrykk i følge Jåks ikke avhengig om mannen tenker på seg selv som same eller ei. Og om han definerte seg som kunstner ville uttrykket så å si forsvinne. Jeg velger å tro at det Jåks vil framheve er at uttrykket er uavhengig av mannens etniske identifikasjon, at hans praksis er fristilt og ikke henvender seg til en definert gruppe. Man kan undres på om han har et publikum. Hvem er det som til vanlig ser uttrykket der på vidda, bortsett fra mannen selv? Det ikke-kunstneriske i praksisen må inspirere Jåks fordi den ikke har pretensjoner i eller er tiltenkt kunstverden.

⁴⁸ Bjarne Eilertsen, Dikka Storm, Hege Olaussen, Nils Jernsletten, Sigmund Nesset (red.), *Ofelas: Iver Jåks: Veiviseren*, Ravnetrykk, Universitetsbiblioteket i Tromsø 2002

Det kan være bildet av gamlingen på vidda er et bilde på Iver Jåks selv. Han er godt plassert i samisk kultur, født i en reindriftsfamilie på Uhca Gállovárri ved Karasjok og en sentral kunstner i både i samisk og norsk sammenheng. Men jeg tror han også følte seg mistilpasset med å bli definert inn i en etnisk kunstkontekst og skulle ønske at hans virke som kunstner skulle vært enda mer uavhengig. Han søkte kanskje en annen kunstnerpraksis en den han befant seg i. Mer mot en praksis som var tettere knyttet til materialene og som henvendte seg videre enn til den menneskelige sfære. *"Jåks presenterer sine arbeider usentimentalt og ikke-autoritært, og de er dermed vanskelig å kritisere. De er kritisk ustabile. Samtidig som skulpturene kaster seg frem med en voldsom, uforklarlig kraft, legger de seg på ryggen og underkaster seg."*⁴⁹

Motviljen mot en for definert identitet, kan være en advarsel om at kunsten kan bli for forutsigbar og havne i en for snever forståelsesramme. Kunstverkene kan bli representative for et kulturelt, økonomisk eller politisk meningsregime man ikke vil være en del av. Dette er i tillegg en av farene ved koblingen geografi, identitet og kunstverk. Kunstverkene kan bli identitetspolitiske verktøy i hendene på stivbeinte etnopolitikere med for store sko og feil ambisjoner.

Utover 90-tallet var mye av mitt arbeid uttrykk for identitetsproblematikk. Arbeidet var preget av jeg ville vise min bakgrunn, en sammensatt personlighet og måter å forvalte den på. Verkene ble gjerne iscenesettelser av univers med mange og motstridende elementer med hentydninger til rus, ekstase og selvutslettelse. Ofte gestaltet de et oppholdssted eller en hjemlig verden med flytende overganger mellom inne og ute og mellom åndelig tilstand og fysiske forhold. Arbeidene behandlet en individuell identitet men hadde alltid en underliggende drift mot et større kosmos. Kanskje var det meningen, men etter flere år med denne tematikken og formen ble det for mye. Jeg kjente meg ferdig. Verkene var så material- og arbeidskrevende. Tematikken var så uttømmende. Identitetsproblematikken opplevdes ikke lenger konstruktiv. Men noen av erfaringene tok jeg med meg videre. Fokus på natur, planter og dyr, naturens ressurser er eksempler på det. Også erfaringer fra arbeider som ledet til samtaler med publikum kunne jeg ta med meg videre. Både samtaler, performance og erfaringer med romlige dimensjoner bidro til at arbeidet i ettertid i større grad kunne være involverende og mer sosialt orientert.

Man kan si praksisen min søkte en økologi. Økologi i forstand av interaksjon eller samhandling mennesker i mellom, men også en vending ut av innelivet mot naturomgivelsene, i møte med annet levende liv. Jeg søkte etter større sammenhenger kunstpraksisen kunne være en del av og

⁴⁹ Geir Tore Holm, *Iver Jåks: Retrospektiv*, kritikk, Billedkunst nr. 2, 1999

speile. En del av forklaringen var dessuten at jeg verket etter å være i andre sirkler enn det den personfokuserete kunstverdenen tilbyr. Jeg søkte et vi.

Vi må stadig søke nye vi. Stadig forandres hva vi er. Jeg må finne ro i at vi er i forandring.

Gregory Bateson skriver om det hellige, *the sacred* etter å ha introdusert sine tanker om en sinnets økologi, *an ecology of mind*, tidlig på 70-tallet.⁵⁰ En sinnets økologi er hvordan vi får kunnskap, hvordan vi lærer og ordner kunnskapen og bruker den. Bateson hadde som antropolog erfaringer på Bali og Ny-Guinea, seinere på psykiatrisk sykehus i USA og med forskning på delfiner på Jomfruøyene og Hawaii.

Hvordan ha det som fisken i vannet? Viten om hvordan bevissthetens og naturmiljøets økosystemer kan møtes kan i følge Bateson gi oss en sunn økologi. Han beskriver hvordan det hellige er en bro mellom høyre, den drømmende, og venstre, den rasjonaliserende, hjernehalvdelen. Drømmene er virkelige når vi drømmer dem, men metaforer når vi er våkne. Det hellige er et nødvendig hemmelighold som beskytter oss mot at vi forstår metaforene som absolutte. Slik som mennesker som lider av schizofreni og som opplever sine vrangforestillinger som virkelige.

At noe er hellig betyr at det kan være beskyttet mot det verdslige, de dagligdagse behov, med en mytologi som poetisk forklarer det. Det som er hellig kan også miste sin hellighet, vanhelliges om det omtales og framstilles. Bateson mener det hellige er et sårbart punkt i samspillet mellom hjernehalvdelene.

Å tenke en sinnets økologi kan gi identitetsproblematikken et kart og styrke selvråderetten i eget sinn. At noe er hellig for deg gir en drivkraft til å beskytte det. Det kan også være en drivkraft til å kommunisere, gi håp og endre. Å tenke at ditt sinn henger sammen med andre individs og arters sinn er også en idé om naboskap, et fellesskap i og med naturomgivelsene.

Linda Tuhiwai Smith som arbeider med urfolks utdanning bruker bølgene mot sandstrendene på Aotearoa New Zealand som et bilde på hvordan transformasjon, dekolonialisering, helbredelse og folkegruppers mobilisering er urfolks agenda i forskning. Imperialismen er innbakt i kunnskapsregimene og en dekolonialisering av forskningsmetoder vil hjelpe til å gjenvinne urfolks kunnskap og levevis. På vei mot selvråderett må man gjennom bølger av overlevelse, bedring og så utvikling. *"Self-determination in a research agenda becomes something more than a political goal. It becomes a*

⁵⁰ Gregory Bateson/Rodney E. Donaldson (ed.), *Sacred Unity: Further Steps to an Ecology of Mind*, Hampton Press 1991

goal of social justice which is expressed through and across a wide range of psychological, social, cultural and economic terrains. It necessarily involves the processes of transformation, of decolonialization, of healing and of mobilization as peoples."⁵¹ Disse bølgene skal vi også merke i urfolkskunsten.

Øvre Ringstad

"Gård" kommer av å gjerde inn, å innhegne. En gård er en bosettingsmessig grunnform, den enkleste måten å bebygge et tilholdssted for et bofast liv med jordbruk. Se for deg hvordan mennesker for lenge siden, mens vi var få og det var store ubebodde områder, kom til en glenne i en skog hvor sola varmet, det var tilgang på vann og litt utsikt. Stedet var egnet for å rydde seg en plass for å klare seg en stund med noen sauer eller geiter. Jordsmonn og lysforhold gjorde det egnet til å dyrke matvekster. En lett bygget bolig ga ly og enkle gjerder holdt husdyr innhegnet og ville dyr unna fe og dyrking. Beliggenheten er slik at materialer, brensel og vill mat er tilgjengelig i nærheten. Stedet er godt egnet som habitat for en liten gruppe mennesker som det gir livsgrunnlag for.

Tusenårene har gått, men en gård av i dag kan ha mye av den samme grunnstrukturen som denne urgården. Gården er et sted for arbeid og samvirke med omgivelsene og er et tilholdssted for en sosial og nærende enhet av mennesker, dyr og planter. Strukturen gir et grunnlag for mening og tankegang, en forestillingsbasis. Som gårdbruker forvalter man og er vert på dette stedet og i denne strukturen en periode. Kanskje i et helt livsløp, eller deler av det.

Å flytte til gårdsbruket Øvre Ringstad i 2010 var å etablere et kunstnersenter, et senter for oss selv som kunstnere og gården som et kunststed. Flyttingen representerer et skifte av perspektiv fra å bo og arbeide i byen til et sted hvor romlig erfaring, tidsoppfatning og fornemmelse kan virke sterkere sammen. Som enkeltmenneske blir man mer åpenbar og tydelig i slike omgivelser, samtidig som man er mer omsluttet av landskapet.

Livet på en gård er i liten grad nomadisk, selv med litt seterdrift. Det er vesentlig å være stedbunden og holde driften gående. Tempo og arbeidsmengde styres av årstidenes gang. Kombinasjonen dyrehold og åkerbruk krever kontinuitet og ettersyn.

Livet på gården er ikke en pastoral idyll. Idyll er et bilde. På gården er perspektivet snudd. Man ser på verden med gården. Den er en farkost, et apparat.

⁵¹ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies – Research and Indigenous Peoples*, Zed Books/Otago University Press 2012

En påtrengende romantikk blir raskt lagt i bakken av store maskiner, industri, kunstgjødning og sprøytemidler og markedsorientering. Jordbruket inngår i et kapitalistisk system med tilbud og etterspørsel, omstilling og ekspansjon.

Vårt lille gårdsbruk er ikke en fungerende produksjonsenhet i det kretsløpet, men kan være en produksjonsenhet i et kulturelt kretsløp. Det er også en forhandlingsposisjon, hvor betydningen av meningsproduksjon og utsagn blir til. Gårdsbruket er en primær enhet i et spenningsfelt mellom det som kan framstå som et reaksjonært mønster og en progressiv uorden.

Samfunnsforskeren Ottar Brox tar i sin siste bok⁵² et tilbakeblikk på en historisk utvikling i økonomi og bosetning i Norge og som forgjengeren Eilert Sundt og arbeideraktivisten Marcus Thrane gjorde på 1800-tallet mener han at et nøysomt liv på bygda kan være bedre enn fattigdom i byen. Brox hevder småbruk, sjølbergingsbruk, har hatt og vil i framtida ha en stor betydning som økonomisk utjevningfaktor med mulighetene for mat- og materialproduksjon. Den utjevne effekten har betydning som en motkraft mot negativ utvikling av økonomiske skiller og større økonomiske og kulturelle klasseskiller i etterkant av industrialiseringen i Norge.

Nå har den økonomiske situasjonen i Norge vært sydende på grunn av det såkalte oljeeventyret. Vi har stor kjøpekraft til et stigende forbruk, høy utdanningsgrad og stort sett trygge velferdsordninger. Hva som vil være det økonomiske hovedgrunnlaget i tiårene framover diskuteres, men vi vil sikkert se andre næringsstrukturer komme og det er interessant å se for seg hvordan bosetning og erverv utvikler seg i takt med det. De frie småbrukene kan komme til å spille en rolle både økonomisk, men også som en demokratisk størrelse.

Den sentrale sovjetiske agrarøkonomen Aleksandr V. Tsjajanov (1888-1937) argumenterte for de typiske russiske sjølbergingsbrukene i perioden etter revolusjonen. Også han påpekte brukenes økonomiske, ikke-kommersielle betydning, selv i en tid med en rådende plan om kollektivisering av landbruket i Sovjetunionen og med forfølgelser av bønder, *kulakkene*. Tsjajanov mente gårdsbrukene var viktige i arbeidet mot kapitalismen med sitt prinsipp om "forbruk-arbeid-balanse".⁵³ Hans meninger falt likevel i unåde under Stalins utrensninger av motstandere utover 1920-tallet og Tsjajanov ble til slutt arrestert og skutt i 1937.

Med til historien hører også med at et av ankepunktene mot økonomen var involvering i *Trudovaya krest'janskaya partiya*, "arbeiderbondepartiet", et parti han hadde skrevet om i en science

⁵² Ottar Brox, *På vei mot et postindustrielt classesamfunn?*, Pax Forlag 2016

⁵³ Daniel Thorner, Basile Kerblay, R.E.F. Smith (eds.), *A.V.Chayanov, On the Theory of Peasant Economy*, The American Economic Association 1966

fiction-fortelling utgitt under pseudonym. Aleksandr V. Tsjajanov har i ettertida blitt kjent for sin science fiction og fantasy og samtidig som en av pionérene innenfor landbruksøkonomi og bygdesosiologi.

I samisk har vi begrepet *birgejupmi*,⁵⁴ å skaffe sitt underhold og kunne klare seg. Med kunster og knep, ville mange sagt, når det kniper. Slik som løyping, *liemas* som kom godt med i vårknipa: Fiskeavfall, høy, tang, mose og annet kokt sammen til førtilskudd for husdyra. Eller at man koker seljebark, *ostučáhci* til garving av skinn. Og *nivssat*, knuskkjuka som kan brennes som moksa, *duovli* på verkepunkter på kroppen.

I *birgejupmi*-perspektivet er det å dele også å hjelpe seg selv eller fellesskapet.⁵⁵

Å flytte til Ringstad var delvis med en idé om å ha muligheter til å klare seg selv. Med nok jord kan man klare seg i en kritisk situasjon hvor man blir nødt til å leve av det man dyrker, sanker og avler. Det er i et pessimistisk perspektiv, men med en tro på at det da hjelper å eie et stykke land. Og vi vet jo at det har hjulpet mange opp gjennom tidene. Tradisjonen for selveiende bønder og småbrukere i Norge har vært en styrke i harde tider og har utviklet en selvstendighetskultur vi kjenner i dag. Dette er en forskjell fra Sverige og Danmark hvor det har vært store jordeiere, adel og pliktarbeid. I Norge ble adelen forbudt i Grunnloven av 1814.

Et annen idé var at gården kunne være et sted hvor folk, først og fremst familie og venner, kunne komme om de hadde et behov for tilflukt eller bare være i andre omgivelser, hvile og jobbe med andre oppgaver enn til vanlig. For oss har det vært viktig at gården skal være et godt sted å bo for oss selv, og da være et godt sted for andre. I løpet av årene vi har bodd på Øvre Ringstad har vi ikke opplevd så mye å være et krisehjem, men et sted mange finner det bra å være og som de søker. Her har plass nok og en grunnstruktur som gjør det enkelt å være til stede i de sosiale rytmene og å komme inn arbeidsoppgaver.

Ringstad, slik som også *Sørfinnset skole/the nord land* i Gildeskål, er en mulighet for å forene mange interesser og arbeidsfelt. Gården har blitt arena for en praktisk økologi. Det vil si å arbeide med mennesker, jorda, beiter, dyr, skogen, bygninger, dyrke, sanke, tilberede mat, reparere, resirkulere og finne gode og miljøvennlige løsninger på daglige oppgaver. Vår bakgrunn som kunstnere hjelper når vi trenger å være kreative i gjøremål på gården. Det bidrar også til et ekstra hensyn til sammenhengene og detaljene på Øvre Ringstad.

⁵⁴ Odd Mathis Hætta, *Samebygder på Finnmarksvidda 1 og 2, (Bind 1: natur, bosetting og kultur sett i et økologisk perspektiv/Bind 2: materiell og immateriell kultur sett i et økologisk perspektiv)*, utgitt på eget forlag 2016

⁵⁵ Berit A. Bongo, *Samer snakker ikke om helse og sykdom: Samisk forståelsehorisont og kommunikasjon om helse og sykdom. En kvalitativ undersøkelse i samisk kultur*, Ph.D.-avhandling, Universitetet i Tromsø 2012

Å være til stede

I prosjektet *Culture in Action* i Chicago i 1992-93 hadde Mary Jane Jacob satt sammen kunstnere og kunstnergrupper som over lengre tid jobbet i bymiljøet med ulike formater og sammen med aktive grupperinger i byen. Både arbeidsformer, tidsperspektiv, visningsteder og verksstørrelser ble gjort til gjenstand for overskridelser og kunstpublikum var vel så mye deltakerne i prosjektene som det vanlig oppsøkende publikummet. Selv reflekterer hun slik etter prosjektet: "*I felt we were touching something so essential, beyond art. Or maybe art was everywhere, everything. Maybe this is really the point: if you see the city consciously, as we do seeing art, you can be the agent in your life, an agent for change. You don't have to be an artist – but it can help.*"⁵⁶

Culture in Action berørte et kollektiv i byen og en flyktighet som utgjør en nerve i bymiljøet. Kunstprosjektet fungerte dialogisk og involverende ovenfor samarbeidspartnere som fikk et eierskap til det. Kunsten fikk fram verdier som et fellesskap kunne samle seg om. Det ga en aktualitet med mulighetene for å behandle problemstillinger Chicago-boere var opptatt av skulle fram og få belyst. Fordi prosjektene i *Culture in Action* ble utviklet i samarbeid, ble bidragsyterne ikke bare aktører i et definert kunstnerisk subjett, men med kropp og stemme – som medlemmer. Jacob mener denne deltakelsen framstår som løfter om et demokratisk samfunn. Begrepet kunst i offentlig rom ser ut til å ha fått en annen valør med *Culture in Action*. Det har bidratt til å frigjøre kunstprosjekt fra en trang og mer instrumentalisert målrettet ramme for kunst på offentlige steder.

Det er langt fra Chicago til Sørfinnset, et bygdesamfunn i Nord-Norge, akkurat nord for polarsirkelen. De demografiske og miljømessige forutsetningene for et kunstprosjekt der er annerledes enn i storbyen Chicago. Men allerede før vi kom til bygda og begynte arbeidet med *Sørfinnset skole/ the nord land* i 2003 mente medlemmer av Sørfinnset velforening, vår lokale samarbeidspartner at kunstprosjektet "var i gang". Selve idéen om et samarbeid mellom kunstnere og lokalbefolkningen om den nedlagte barneskolen var en impuls. Disse forventningene og forslag til arbeidsområder inspirerte oss og ga ekstra krefter til å gå i gang. Å jobbe utenfor de rammene vi som kunstnere var vante til og at aktivitetene i utgangspunktet ikke behøvde å bli definert som kunst var også motiverende. Virksomheten trengte ikke ha en signatur, men ha en betydning der og da.

⁵⁶ Mary Jane Jacob, *Chicago Is Culture in Action, Exhibition as Social Intervention, 'Culture in Action' 1993, Exhibition Histories vol 5*, Afterall Books 2014

Situasjonen er typisk for et bygdesamfunn i Nordland: gjennomsnittsalderen i befolkningen er høy, det er få lokale arbeidsplasser, fraflytting preger bosetningen, mange hus er fritidsboliger, skole, butikker og postkontor er lagt ned, men det er en relativt stor foreningsvirksomhet og en levende dugnadskultur. Mange av de som fortsatt bor på stedet setter pris på akkurat det og finner glede i å bidra til aktiviteter. For mange sikkert også en dyd av nødvendighet for å oppleve at det er grunnlag for liv i bygda.

I *Sørfinnset skole/ the nord land* møtes et behov for sosialitet, en søking etter samlende, givende aktiviteter og kunstnere som er interessert i å bruke tid og krefter her. Boel Christensen-Scheel ser i sin undersøkelse av *Sørfinnset skole/ the nord land*⁵⁷ at vi aktiverer interesser som er til stede, heller enn å konstruere en sosial situasjon. Vi er kunstnere, i et noe udefinert oppdrag, men på stedet må vi være på likefot med våre samarbeidspartnere. Det er friksjoner til stede på flere plan, men situasjonen oppleves også som samfunnsrelevant. Vi er ikke isolert, og som en forsamling er vi influert av og synlig i en større sammenheng. Et sted må man begynne.

Så er det ikke så langt fra Sørfinnset til Chicago. Kunst kan være samlende, gi sosiale impulser og oppleves som en betydningsfull forandringskraft, både for en selv som bidragsyter og i samfunnet rundt. Opplevelsen av denne kraften kan være en kime til en ny kunst.

*"Some have gone beyond the reflective function of conventional art forms and beyond the reactive function of much activist art. The potential of an activist art practice that raises consciousness about land, history, culture, and place and is a catalyst for social change cannot be underestimated, even though this promise has yet to be fulfilled. Artists can make the connections visible. They can guide us through sensuous kinesthetic responses to topography, lead us from archaeology and landbased social history into alternative relationships to place. They can expose the social agendas that have formed the land, bring out multiple readings of places that mean different things to different people at different times rather than merely reflecting some of their beauty back into the marketplace or the living room."*⁵⁸

Lucy R. Lippard har forhåpninger til kunstneres visjoner og motstand mot dominerende kultur. Hun mener at arbeidet til kunstnere kan bidra til å gjeninnsette mytologiske dimensjoner, endre stedet og gjøre det friere. Lippard ser på idéen om stedet som en sammenfatning av erfart virkelighet.

Derfor kan stedet være hellig. Når bevissthet, kultur og naturmiljøets økosystem møtes oppstår et mytisk og på samme tid – et fornuftsmessig nivå.

⁵⁷ Boel Christensen-Scheel, *Mobile Homes : Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory*, Ph.D.-avhandling, Universitetet i Oslo 2009

⁵⁸ Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York 1997

Når dette ikke tilstrekkelig er til stede fører det til fiendtlighet og kriger. Slik som i Det hellige land, Palestina, hvor ulike religiøse grupper har vært i strid gjennom tusenår. Men hellighet kan beskytte, slik som i det sørlige Equador hvor urfolket sarayaku hevder at regnskogen deres er en faktisk part i rettsaker mot gruve- og oljeselskap som vil ekspandere inn i områdene.⁵⁹ Eller som Standing Rock Sioux Reservation som argumenterer for at vann er hellig når de vil stanse byggingen av oljerørledningen Dakota Access Pipeline under Missouri-elva.

Det gjelder å være midt i verden, markere sin axis mundi, verdens midte – og reise sin totempåle.

Etter at vi flyttet til Øvre Ringstad har vi sagt at gården skulle være grunnlaget for vår kunstnerspraksis. Vi forsøker å bringe inn elementer tilknyttet gården og lage forbindelser i arbeider som også foregår andre steder. Det er mange likhetstrekk mellom arbeidet med *Sørfinnset skole/ the nord land*, som skal vare evig og Øvre Ringstad, både i form og innhold. Den store forskjellen, i tillegg til det geografiske, er at vi eier og bor på gården. Eierskapet gir en annen posisjon i lokalmiljøet, vi går inn i et gjenkjennelig rollemønster. På Sørfinnset er vi mer som trekkfugler å regne, vi er kjente men kan ha en mer ubundet og uforutsigbar posisjon. På Ringstad kan vi være mer private og skjermet. Vi kan være alminnelige, men definere eiendommen og står friere til å bruke den etter vår hensikt og idealer. Vi prøver å tegne den inn et sosialt, kulturelt og økonomisk diagram.

Gården er et samlende sted. Folk kommer innom og er her i kortere eller lengre perioder, de er med på å gi Øvre Ringstad muligheter. Sammen med dyr, planter, mikroliv og materialer er det et godt utgangspunkt for kunst. Gården er virkelig en organisme.

Anlegget og kraften kan ligge i bare det å samles og være samlet, å være kropper sammen. I forsamlingen er det et demokratisk uttrykk, slik Judith Butler⁶⁰ og Bruno Latour⁶¹ foreslår fra ulike ståsteder og på ulike vis.

*"Art becomes a life form, whereas the artwork becomes non-art, a mere documentation of this life form. One could also say that art becomes biopolitical, because it begins to use artistic means to produce and document life as a pure activity".*⁶² Boris Groys mener biopolitikkens tidsalder ikke bare karakteriseres av forsikringer, bankkontoer, sikkerhetstiltak og vaksinasjonsprogram slik f.eks. Michel Foucault har skrevet, men hvordan selve livsløpet formes og defineres. Når begynner livet når befruktningen skjer ved hjelp

⁵⁹ <https://www.geobodies.org/art-and-videos/forest-law>

⁶⁰ Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press 2015

⁶¹ Bruno Latour, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press 2004

⁶² Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press 2008

av medisinsk teknologi og når tar det slutt når respiratoren kan holde en i livet lenge etter at en skulle hatt en "naturlig død"?

Kunstverket er hos Groys, når det blir identisk med livsformen, en ny form for kunst, kunstdokumentasjon. *"Art documentation is thus the art of making living things out of artificial ones, a living activity out of technical practice: it is a bio-art that is simultaneously biopolitics."*⁶³ Skillet mellom det levende og det kunstige er bare en narrativ forskjell. Groys bruker Giorgio Agambens uttrykk "bare life" med bilde av det umulig forestillbare og observerbare livet i en konsentrasjonsleir som bare kan representeres som en dokumentasjon. Det nakne livet er det som står igjen når et menneske er for "hellig", satt ut (*homo sacer*) og ikke kan ofres, bare drepes – uten at den som dreper har straffeansvar.

Biopolitikk, livspolitikken blir i denne sammenhengen mer enn en påvisning av hvordan maktstrukturer kan gå inn og endre den enkeltes liv og fysiske kropp, men det at de nye kunstverkene, dokumentasjonen må være den virkelige kunsten som finner sted og oppleves på kroppen. *"The art document is neither the making present of a past art event nor the promise of a coming artwork but the only possible form of reference to an artistic activity that cannot be represented in another way."*⁶⁴

Når jeg står nederst på jordet ser jeg ikke huset på Øvre Ringstad. Jeg har med meg kamera, men tar ikke bilder. Her er det et våtområde i skillet mot naboeiendommen, Karterud. Landbrukets grøfting og planering av ravinelandskapet gjør at vannet samler seg her, mens andre steder graver det seg fram ned mot det stadig mer uklare vannet i Hoelsbekken. Tett i tett står oreskogen som vokser til etter at ravinene i utkanten av kornåkrene ikke lenger er havnehager for kyr. Skogen er tilholdsted for rådyr og sikkert en og annen gaupe. Denne følelsen av å være avsondret lar seg ikke avbilde.

I denne melankolien, i dette jordspråket ligger en kontemplasjon. Det er ikke i en kristen form, en ordløs bekræftelse av en treenig gud eller den stille nytende betraktningen av et kunstverk. Vi må ut av tempelet. Vi må til materialene. Hvordan kan vi aktivt iaktta?

Det kan være mye å laste på kunsten, dette historiske pakkdyret, denne hunden, denne haren. Hva har vi tilgjengelig av alminnelig redskap? Hvordan samler vi intensiteter og livskraft og former frigjørende figurer når

⁶³ *ibid.*

⁶⁴ *ibid.*

Vårt liv

är som ett skidspår

på den vita vidden

som snöstormen sopar igen

redan i gryningens början

Min eallin

lea dego láhttu

vilges duoddaris

man guoldo jávista

juo guovssugeažis⁶⁵

?

⁶⁵ *Vårt liv (Min eallin)*, Inger og Paulus Utsi, *Giela gielain*, eget forlag, Luleju/Luleå 1980

LITTERATUR

- Aristoteles**, *Om diktekunsten*, Cappelen Akademisk Forlag 2004
- Avisa Glåmdalen**, *leder*, 22. april 2008
- Bakhtin**, Mikhail, *Latter og dialog: Utvalgte skrifter*, Cappelen Akademisk Forlag 2003
- Bateson**, Gregory / **Donaldson**, Rodney E. (ed.), *Sacred Unity: Further Steps to an Ecology of Mind*, Hampton Press 1991
- Berggren**, Magne, *Folk på gård, plass og tomt i Skiptvet: Gårds- og slektshistorie, Bind 3*, Skiptvet kommune 2009
- Bongo**, Berit A., *Samer snakker ikke om helse og sykdom: Samisk forståelseshorisont og kommunikasjon om helse og sykdom. En kvalitativ undersøkelse i samisk kultur*, Ph.D.-avhandling, Universitetet i Tromsø 2012
- Brox**, Ottar, *På vei mot et postindustrielt klasesamfunn?*, Pax Forlag 2016
- Butler**, Judith, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press 2015
- Calcagno**, Antonio, **Vernon**, Jim, **Lofts**, Steve G. (eds.), *Intensities and Lines of Flight: Deleuze/Guattari and the Arts*, Rowman & Littlefield International 2014
- Chapman**, Anne, *End of a World : The Selknam of Tierra del Fuego*, Zagier & Urruty Publicaciones 2008
- Christensen-Scheel**, Boel, *Det der betyr noget*, Øjeblikket nr. 47, 2006
- Christensen-Scheel**, Boel, *Mobile Homes : Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory*, Ph.D.-avhandling, Universitetet i Oslo 2009
- Durham**, Jimmie, *A Certain Lack of Coherence: Writings on Art and Cultural Politics*, Kala Press 1993
- Eilertsen**, Bjarne, **Storm**, Dikka, **Olaussen**, Hege, **Jernsletten**, Nils, **Nesset**, Sigmund (red.), *Ofelaš: Iver Jåks: Veiviseren*, Ravnetrykk, Universitetsbiblioteket i Tromsø 2002
- Foucault**, Michel, *Diskursens orden*, Spartacus Forlag 1999
- Fredriksen**, Lill Tove, *...mun boadán sin manjís ja joatkkán guhkkelebbui... Birgengoansttat Jovvna-Ánde Vesta románatrilogiijas Árbbolaččat*, Ph.D.-avhandling, Universitetet i Tromsø 2015
- Galeano**, Eduardo, *Latinamerikas åpne årer*, Pax Forlag 1979
- Gelder**, Hilde Van & **Baetens**, Jan (eds.), *Critical Realism in Contemporary Art – Around Allan Sekula's Photography*, Leuven University Press 2010
- Groys**, Boris, *Art Power*, The MIT Press 2008
- Guattari**, Félix, *The Three Ecologies*, Bloomsbury Academic 2014
- Guttorm**, Gunvor, *Duodji: A New Step for Art Education*, International Journal of Art & Design Education Vol 31 No 2, 2012
- Hauan**, Marit Anne (ed.), *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, Tromsø University Museum and Orkana Akademisk 2014
- Hauge**, Olav H., *Glør i oska*, Noregs Boklag 1946
- Hill**, Greg A., **Hopkins**, Candice, **Lalonde**, Christine (eds.), *Sakahàn: International Indigenous Art*, National Gallery of Canada 2013
- Holm**, Geir Tore, *Iver Jåks: Retrospektiv*, kritikk, Billedkunst nr. 2, 1999
- Hætta**, Odd Mathis, *Samebygger på Finnmarksvidda 1 og 2, (Bind 1: natur, bosetting og kultur sett i et økologisk perspektiv/Bind 2: materiell og immateriell kultur sett i et økologisk perspektiv)*, utgitt på eget forlag 2016

- Jacob**, Mary Jane, *Chicago Is Culture in Action, Exhibition as Social Intervention, 'Culture in Action' 1993, Exhibition Histories vol 5*, Afterall Books 2014
- Kelley**, Jeff (ed.), *Allan Kaprow: Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003
- Kommissar**, Mariann, *Forstyrrelser i nord, evaluering av Kunsteriske forstyrrelser*, Norsk kulturråd 2007
- Latour**, Bruno, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press 2004
- Lippard**, Lucy R., *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York 1997
- Mathisen**, Stein R. (red.), *Kulturens materialisering: identitet og uttrykk*, Høyskoleforlaget 2007
- Methi**, Hilde, *Ny lov – endret liv?*, utstillingstekst, *Vedbilder*, IKM, Oslo 2010
- Methi**, Hilde & **Tårnesvik**, Kristin (eds.), *Hotel Polar Capital – Sámi Art Festival 2008-2011*, SDS-Sámi Artists Union 2011
- Oskal**, Sara Margrethe, *Skealbma ut i verden: samisk gjøglertidisjon i fortellinger og joik og moderne sceneuttrykk*, Kunstnerisk utviklingsarbeid, Kunsthøgskolen i Oslo 2009
- Ryan**, Allan J., *The Trickster Shift*, University of British Columbia Press/University of Washington Press 1999
- Secretariat of the Permanent Forum for Indigenous Issues**, *State of the world's indigenous peoples*, FN 2009
- Sennet**, Richard, *The Craftsman*, Penguin Books 2009
- Stiles**, Kristine, **Selz**, Peter (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, **University of California Press 1996**
- Thorner**, Daniel, **Kerblay**, Basile, **Smith**, R.E.F. (eds.), *A.V.Chayanov, On the Theory of Peasant Economy*, The American Economic Association 1966
- Tuhiwai Smith**, Linda, *Decolonizing Methodologies – Research and Indigenous Peoples*, Zed Books/Otago University Press 2012
- Uribe**, Julieta, *A Study on the Relationship between Canadian Aboriginal Peoples and the Canadian State*, Canadian Foundation for the Americas 2006
- Utsi**, Inger og Paulus, *Giela gielain*, eget forlag, Luleju/Luleå 1980
- Valkeapää**, Nils-Aslak, *Helsing från Sameland*, Pax Forlag 1979
- Vassenden**, Eirik, *Hva er kritisk refleksjon?: Et spørsmål om kunstnerisk forskning, sjanger og the exercise of making narratives about one's own work*, Program for kunstnerisk utviklingsarbeid 2013
- Vassenden**, Eirik, *Norsk vitalisme: Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*, Spartacus Forlag 2012
- Zhilyaev**, Arseny (ed.), *Avant-Garde Museology: e-flux classics*, University of Minnesota Press 2015

WEB-HENVISNINGER:

CHOMOLUNGMA PÅ GLOMMAKNEET: <http://chomolungmapaaglommakneet.blogspot.no>

COMMON LANDS, BJØRVIKA: <http://www.commonlands.net>

ENSAYOS: <http://ensayostierradelfuego.net>

HILSEN FRA RINGNES: <http://www.skotbu.no/index.htm>

HOTEL POLAR CAPITAL, SAMISK KUNSTFESTIVAL: <http://www.billedkunstmag.no/node/2258>

KIRUNATOPIA: <http://blog.goethe.de/kirunatopia>

LANDBRUKSSPØRSMÅL: <http://landbrukssporsmal.tumblr.com>

SAKAHÀN: INTERNATIONAL INDIGENOUS ART: <http://www.gallery.ca/sakahan/en>
SAMI ART RESEARCH PROJECT: https://en.uit.no/prosjekter/prosjekt?p_document_id=300799
SØRFINNSET SKOLE/THE NORD LAND: <http://sorfinnsetskole.blogspot.no> (aktiv til 2015)
THE LAND FOUNDATION: <https://nb-no.facebook.com/The-land-foundation-266095456835934>
VIPASSANA MEDITASJON: <http://www.vridhamma.org/en1990-91-02>
Ä'VV SKOLTESAMISK MUSEUM: <https://koro.no/prosjekter/ostsamisk-museum>

