



# 13. Økobevissthet og fellesskapsfølelse: fremveksten av en kvensk kunstbevegelse

Hanne Hammer Stien

**Sammendrag** De siste årene har en kvensk kunstbevegelse vokst frem. I kapitlet analyseres både verkene som ble presentert på Den første kvenske biennalen: Kväänibiennaali 2021, og begrunnelsen for etableringen av Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund. Argumentet er at en økobevisst holdning kommer til uttrykk i kunsten og i den omsorgspolitikken og fellesskapsfølelsen som ligger grunn for forbundet. Kvensk kunst forstås i denne sammenhengen ikke som noe som (gjen) finnes, men oppfattes som noe som skapes.

**Nøkkelord** kvensk kunst | käsityö | håndverk | Kväänibiennaali | Kvensk kunstnerforbund | Liv Bangsund | Maija Liisa Björklund | Åsne Kummeneje Mellem | økokritikk

**Abstract** In recent years, a Kven art movement has emerged, resulting in the emergence of a Kven biennale and the establishment of the Kven Art Association. In this chapter, I argue that an eco-conscious attitude is expressed both in the artworks in the biennale and in the politics of care and the community feeling underlying the association. Kven art is here understood not as something that (pre)exists, but rather as something that needs to be created.

**Keywords** Kven art | käsityö | crafts | Kväänibiennaali | Liv Bangsund | Maija Liisa Björklund | Åsne Kummeneje Mellem | ecocriticism

To gulvvifter gir forsiktig bevegelse til en blek vimpel som er montert på en flaggstang av grovt, bearbeidet bjørketre.<sup>1</sup> Ved nærmere øyesyn avtegner solblomsten eller solrosen, *aurinkonkukka* på kvensk, seg i det blekhvite stoffet, og antydninger til rødt, gult og blått kommer til syne.



Maija Liisa Björklund, *10(00) vuotta tekkeilä / 10(00) Years In the Making* (2016–2018), installasjon, trevirke, print på tekstil og papir, rester av fortøyningstau, vifter, 200 × 320 × 210 cm., Jeg kaller det kunst, Nasjonalmuseet (2022). Foto: Maija Liisa Björklund.

Vimpelen er omdreiningspunkt i Maija Liisa Björklunds installasjon *10(00) vuotta tekkeilä / 10(00) Years In the Making* (2016–2018) slik den ble vist i forbindelse med åpningen av det nye Nasjonalmuseet i Oslo i 2022 som del av samtidskunst-mønstringen Jeg kaller det kunst.<sup>2</sup> For de som kjenner det kvenske flagget, er det

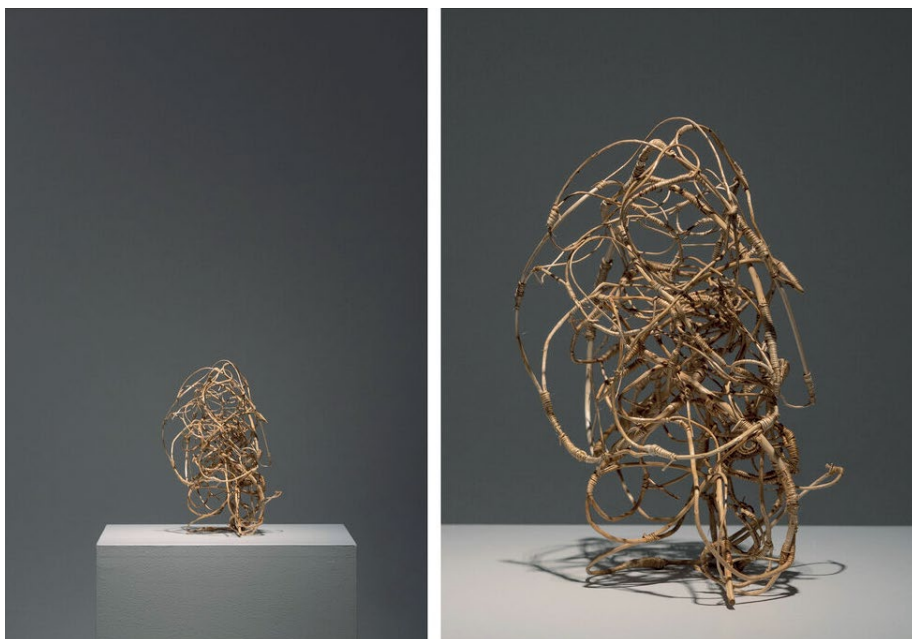
- 1 Denne artikkelen bygger videre på kildeinnsamling jeg gjorde i forbindelse med artikkelen «Røttene kryper over alle terskler», publisert i *Norsk kunstårbok 2022* (Stien, 2022, s. 9–19). Jeg er takknemlig for at Liv Bangsund, Maija Liisa Björklund og Åsne Kummeneje Mellem velvillig har tatt seg tid til å svare på alle mine spørsmål i forbindelse med arbeidet. Takk også til tidligere redaktør av *Norsk kunstårbok*, Susanne Christensen, for at hun så viktigheten av å sette kvensk kunst på agendaen.
- 2 *10(00) vuotta tekkeilä/10(00) Years In the Making* er et prosessuelt arbeid som har blitt presentert på ulike måter og i forskjellige sammenhenger. Første versjon av prosjektet ble utviklet i forbindelse med gjesteutveklingsprogrammet og utstillingsprosjektet «Kven Connection» (2016–2017), vist i Vadsø og Rovaniemi (Øyen, 2020). Andre del av prosjektet som bestod av en treskjæringsworkshop (2020) som fant sted i Vadsø og et videoarbeid med tittelen *Kiiluut/Gløde/Glowing* (2021), vist samme sted. Jeg har her forholdt meg til verket, slik det ble presentert på Nasjonalmuseets åpningsutstilling Jeg kaller det kunst i 2022.

lett å identifisere vimpelen ut fra fargene og den geometriske ornamentikken. De går også igjen i trykkene som henger over kanten av en større bordkonstruksjon laget av finer som inngår i installasjonen. Det kvenske flagget ble tatt i bruk i 2009 og har gradvis blitt anerkjent som et felles flagg for kvenene (se kapittel 14 i denne boken). Det sentrale motivet, solrosen, kan knyttes til *käsityö*, kvensk håndverk, men er i tillegg et universelt symbol som forbindes til solen og dens livgivende egenskaper (Biedermann, 2000, s. 354–355). Tittelen på installasjonen viser til den samtidige prosessen med å utforme et flagg, men setter samtidig kunstprosjektet inn i et kulturhistorisk perspektiv ved å vise til at solrosen har vært brukt som motiv og symbol i håndverk i kvenske områder i lang tid. Utover på bordet ligger fotografier av treskjæringsornamentikk basert på solrosemotivet sammen med utsnitt av flagget trykket på stoff og papir. På et mindre bord er det plassert en skulpturlignende trebit med en utskjæring av solrosen. Bruken av ulike former for trevirke og gjentakelsen av solrosemotivet peker på at materialitet og symbolikk står sentralt i Björklunds arbeid: «Verket mitt viser til betydningen visualitet, taktilitet og symboler har i utviklingen og manifesteringen av identitet og tilhørighet (...)», sier hun (Nasjonalmuseet, 2022, avsn. 3). Installasjonens uferdige preg fungerer samtidig som en kommentar til at identitetsbygging og kulturell revitalisering, både i den spesifikke sammenhengen og på et overordnet plan, er *work in progress* (Aarekol, 2009, s. 36–38; Johansen, 2012, s. 193–203).

En annen tematikk som *10(00) vuotta tekkeilä / 10(00) Years In the Making* bringer opp, er infrastrukturers betydning for å skape identitet og kultur og bygge livskraftige samfunn, billedliggjort i installasjonen gjennom gulvviftene som holder vimpelen i bevegelse. Enkelt forklart viser begrepet infrastruktur til «anlegg og systemer som er nødvendige for at en virksomhet eller et samfunn skal fungere» (Solvoll & Kjöll, 2022), enten det er veier, mobilnett eller nettverk av institusjoner. Men begrepet kan også forstås i en sosio-relasjonell og økologisk videre forstand. Vitenskapsteoretiker Maria Puig de la Bellacasa anvender for eksempel begrepet når hun snakker om at jord, både som bioinfrastruktur og metafor, er en grunnleggende ordning, essensiell for alt liv på denne planeten (2015, s. 56). For Puig de la Bellacasa handler et økologisk infrastrukturbegrep om å se ting (mennesker og mer-enn-mennesker) i relasjon til og som gjensidig avhengig av hverandre. Mennesker, kulturer og samfunn kan altså ikke begripes uavhengig av natur og økosystemer, og jorden og jordsmonnet oppfattes i denne sammenhengen som mulighetsbetingende også for (natur) kultur og samfunn.

Jord- og plantemetaphorer anvendes parallelt for å beskrive det som for tiden skjer i det kvenske samfunnet, og som fremveksten av en kvensk kunstbevegelse henger sammen med. I den kritikerroste diktboken *Hjerteskog/Sydänmettä* (2022) formulerer M. Seppola Simonsen for eksempel billedlig hvordan det

kvenske formelig presser seg på når «røttene kryper over alle terskler dørstokker og vinduskarmer» (2022, s. 46). Koblingene til jord og planter kommer også til syne i arbeidene til billedkunstner Åsne Kummeneje Mellem. Hun tar i bruk tegebinding – fletting med røtter – i det skulpturelle verket *Kaksikymmentäkolme eksperimenttia, kombineerattu / Tjuetre forsøk, kombinert* (2019–2020) og anvender plantefarging i *Oppiit/Omateko* (2019–2023), et større tekstilarbeid bestående av dandert ullstoff farget med selvsanket steinlav og einer.<sup>3</sup> Både Simonsen og Mellem utfyller på denne måten naturmetaforer som *tuulessa* som blir brukt for å uttrykke at det kvenske er «i vinden», og lignende beskrivelser som «kvensk vår» og «kvensk vårflom».



Åsne Kummeneje Mellem, *Kaksikymmentäkolme eksperimenttia, kombineerattu / Tjuetre forsøk, kombinert* (2019–2020), tegebinding, fra utstillingen *Oppleve: Kunsthåndverk/Å rope uten ord* (2020), Nordnorsk kunstmuseum.  
Foto: Åsne Kummeneje Mellem.

3 *Oppiit/Omateko* (2019–2023) er en videreføring av verket *I Never Learnt My Mother Tongue*, som Mellem lagde til avgangsutstillingen til Kunstakademiet, UiT Norges arktiske universitet på Tromsø kunstforening i 2021. *Kaksikymmentäkolme eksperimenttia, kombineerattu/Tjuetre forsøk, kombinert* (2019–2020) er kjøpt inn av Nordnorsk kunstmuseum.



Åsne Kummeneje Mellem, *Oppiit/Omateko* (2019–2023), Deichman Bjørvika.  
Foto: Øystein Thorvaldsen for Deichman Bjørvika.

Når jeg i dette kapittelet skal se nærmere på «fremveksten av en kvensk kunstbevegelse», er det innledningsvis nødvendig å gjøre leseren oppmerksom på at det per i dag ikke fins mange billedkunstnere som identifiserer seg som kvenske i den norske offentligheten. Bjørklunds presentasjon i det nye nasjonalmuseets åpningsutstilling «Jeg kaller det kunst» markerer derfor et vendepunkt som her får fungere som en inngang til kapittelet.<sup>4</sup> Hendelsen viser ikke bare at flere kunstnere i samtiden identifiserer seg som kvenske, men også at interessen for kvensk kunst og kultur er større enn tidligere, også nasjonalt. Historisk har enkeltkunstnere fremhevet sin kvenske identitet. Mest kjent er kanskje fotografen Kåre Kivijärvi (1938–1991) som i tillegg gjorde det kvenske til tematikk for flere av sine arbeider, for eksempel *Læstadianere*, *Indre Billeford 1962* (Stien, 2021; Aasbø, 2011). Det har likevel vært få utstillinger og kunstprosjekter som har samlet kvenske kunstnere, og det fins ingen akademiske tekster som behandler temaet oversiktlig.

4 I forbindelse med utstillingen inviterte Nasjonalmuseet også Kvenungdommen/Kvääninuore til å arrangere en Søndag-Ta-Over og på Kvenfolkets dag i 2023 kunngjorde museet på sin Facebookside at de hadde kjøpt inn Iver Sæløs *Klesvask ved lavvoen* (1957), «(...) eit viktig bidrag til museets samling av verk frå Nordkalotten».

Jeg har i dette kapittelet valgt å ta utgangspunkt i Den første kvenske biennalen: Kväänibiennaali 2021, som fant sted i Vesisaari/Čáhcesuolu/Vadsø. Biennalen fremstår for meg som en avgjørende hendelse selv om det fins enkelte andre utstillingsprosjekter som har vendt oppmerksomheten mot kvensk kunst det siste tiåret.<sup>5</sup> Ved å ta i bruk begrepet biennale, vanligvis benyttet om større samtidskunstmønstre som foregår hvert annet år, gjerne med et globalt eller transnasjonalt perspektiv (Green & Gardner, 2016), insisterte kunstnerne og deres institusjonelle samarbeidspartnere på kvensk kunsts aktualitet og betydning ut over en lokal og regional kontekst. Dette til tross for at Kväänibiennaali 2021 både hadde en beskjeden størrelse når det gjaldt fysisk omfang, og et stort antall deltagende kunstnere. Troen på prosjektets aktualitet og betydning reflekteres også i teksten som gjen-gis i folderen produsert i forbindelse med utstillingen, der biennalen beskrives «(...) som en utstillingsarena hvor aktuelle kunstverk blir vist som et avtrykk på hva som rører seg i kunstfeltet akkurat nå» (Nordnorsk kunstnersenter, 2021a, avsn. 1). I samsvar med kurator og kritiker Massimiliano Gioni går det an å si at begrepet biennale i denne sammenhengen anvendes som et verktøy for å rette fokus mot det kvenske, heller enn som en referanse til en spesifikk utstillingsmodell eller et spesifikt format (2013, s. 172).

Ut over at det kuratoriske grepet som navnevalget representerer, gjør Kväänibiennaali 2021 interessant, er en begrunnelse for å se nærmere på prosjektet at de deltagende kunstnerne, allerede nevnte Maija Liisa Björklund og Åsne Kummeneje Mellem samt Liv Bangsund, er sentrale i det fremvoksende feltet jeg identifiserer i dette kapittelet. Gjennom egeninitierte prosjekter, deltagelse i utstillinger regionalt og nasjonalt, innkjøp til museer og samlinger, og som initiativtagere og deltagere i offentlige kunst- og formidlingsprosjekter, har de hver for seg og sammen bidratt til at kvensk kunst har blitt satt på agendaen de siste årene.<sup>6</sup> Det var

5 Kven Connection (2016–2018) er et slikt eksempel.

6 Björklund deltok i Kven Connection (2016–2018). Hun deltok også i Nasjonalmuseets åpningsutstilling Jeg kaller det kunst (2022). Björklund og Mellem lagde begge nye verk til Statens hus i Vadsø, som ble ferdigstilt i 2022 (oppdragsgiver var KORO). Mellem har blant annet stilt ut på Nordnorsk kunstmuseum (2020), Soft Galleri, Oslo (2022), og Galleri Nordover, Svalbard (2023) og hun var med i kuratorteamet for Young Arctic Artist (Rovaniemi) – Fight/Kamppailu (2020), og har bidratt til den kulturhistoriske vandreutstillingen Tulessa (2022) og samarbeidet med Perspektivet museum om et prosjekt med fokus på kvensk og jødisk Tromsøhistorie (2020-). Hun var med på Søndag taover av Nasjonalmuseet i 2022. Mellem er kjøpt inn av KORO, Troms og Finnmark Fylkeskommune og Nordnorsk Kunstmuseum. Bangsund var medlem i Sannhets- og forsoningskommisjonens kunstfaglige jury, som valgte ut kunst og kunsthåndverk til Sannhets- og forskningskommisjonens rapport samt innkjøp til Stortinget. Hun er kjøpt inn av Nordnorsk Kunstmuseum. De tre kunstnerne har sammen med Kristina Junttila Valkoinen laget DKS-produksjonen *Mie olen Mie – Jeg er meg* som var på turne i skoleåret 2022/2023.

likevel under Kväänibiennaali 2021 at de tre for første gang stilte ut sammen. I den forbindelse lanserte de deres felles organisasjonsprosjekt Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund, og ved å gjøre den sykliske biennalen til ramme for lanseringen av forbundet rettet de oppmerksomheten fremover i tid mot noe som er i emning – noe blivende.<sup>7</sup> Med bakgrunn i at biennalen er en ny plattform for utøvelse av og samtaler om kvensk kunst, er jeg i kapittelet interessert i å undersøke hvilke temaer og problemstillinger verkene som ble presenteres under biennalen, vekker til liv hver for seg og sammen. Jeg har allerede vist at det kvenske i mange sammenhenger knyttes opp mot natur og økologi, og jeg lurer derfor på hvordan biennalen forholder seg til denne tematikken. I tillegg spør jeg: Hva er bakgrunnen og begrunnelsen for å etablere Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund?

Det empiriske materialet jeg baserer kapittelet på, består i hovedsak av kunstverk, dokumentasjon av kunstverk, tekstmateriale produsert til utstillingen, tekster som har vært publisert om prosjektet i media, og et halvstrukturert intervju jeg gjorde med de tre kunstnerne 8. februar 2022. Teoretisk henter jeg inspirasjon fra litteraturvitenskapens økokritikk, selv om min analyse ikke kan forstås som gjennomgripende økokritisk i litteraturvitenskapelig forstand. Økokritikk er en sekkebenevnelse på en rekke teoretiske perspektiver og lese-måter som kan spores tilbake til 1970-tallet, da ideer om litteraturteoriens relevans bidro til forsøk på å bringe økologi og litteratur sammen (Furuseth & Hennig, 2023, s. 14). Forenklet vektlegger økokritiske perspektiver hvordan natur og fysiske miljøer fremstilles i litteraturen, ofte med søkelys på økologi og naturvern. «Det handler om kulturelle representasjoner av menneskers interaksjon med den ikke-menneskelige naturen, ikke naturfenomener som sådan», presiserer litteraturviterne Sissel Furuseth og Reinhard Hennig (2023, s. 15). Med en nymaterialistisk og posthumanistisk teoridannelse har den dikotomiske natur-kultur-tankegangen blitt utfordret. Vektleggingen av relasjoner og forbindelser mellom mennesker og mer-enn-mennesker (inkludert teknologi), og nedbrytingen av et skille mellom natur og kultur, står sentralt for en videre økokritisk tradisjon som jeg skriver meg inn i (Haraway, 2016). Selv om mine forskningsspørsmål peker ut over tanken om hvordan natur og økologi kommer til uttrykk i kunsten jeg undersøker, vil jeg understreke at Puig de la

---

7 I skrivende stund er den andre versjonen av biennalen i ferd med å avvikles. Deltagende kunstnere er kunstnergruppa Jokiroikka (bestående av Elisabeth Andre Seppola Simonsen, Maiya Syrstad Jerijervi og M. Seppola Simonsen), Sylvia Henriksen og Benedict Beldam (Kväänitaiteilijat/Kvensk kunstnerforbund, 2023).

Bellacasas økologiske infrastrukturebegrep er førende også for måten jeg forstår miljø, samfunn og fellesskap på, og for at jeg i særlig grad vektlegger relasjoner og sammenbindinger.

## **DEN FØRSTE KVENSKE BIENNALEN: KVÄÄNIBIENNAALI 2021**

Opprinnelig var de tre kunstnerne Liv Bangsund, Åsne Kummeneje Mellem og Maija Liisa Björklund invitert til Kvenfestivalen / Kväänifestivaali som en del av prosjektet Kvensk/norsk-finsk tradisjonskunnskap i møte med ei ny tid / Kväänin/norjansuomalainen tradisuunitieto kohtaa uuen aian, initiert av Troms og Finnmark fylkeskommune i samarbeid med Nordnorsk kunstnersenter og Vadsø museum / Ruija kvenmuseum.<sup>8</sup> Både Mellem og Björklund hadde tidligere deltatt i prosjekter som fant sted i Vesisaari/Čáhcesuolu/Vadsø, og var godt kjent med de involvere institusjonene i prosjektet.

Fra starten var det klart at kunstnere skulle stille ut i Vadsø kunstforening, og etter hvert kom ideen om å anvende begrepet biennale i tittelen til utstillingen. Navnevalget ga ifølge kunstnerne prosjektet stor oppmerksomhet, selv om utstillingen var langt mindre enn det som er vanlig for en biennale, og de verken opererte med prosjektleder eller kurator (Hætta, 2021, Frihet til å gjøre det annerledes, avsn. 2). I ettertid fremhevet de fordelene ved at de organiserte Kväänibiennaali 2021 som et kollektivt prosjekt, og at de uten å ha en kurator eller prosjektleder sto fritt til å gjøre egne valg (intervju med forfatteren, 8. februar 2022). Refleksjonen deres samsvarer dermed med argumentasjonen om at kuratorisk sensitivitet, kjennskap til kultur og inkluderende strategier er særlig viktig i utstillingsprosjekter knyttet til minoritetskulturer som den kvenske (Øyen, 2022, s. 14; Øyen, 2020, s. 110).

Hovedsakelig fant Kväänibiennaali 2021 sted i Vadsø kunstforenings nyoppussede gallerikiosk i sentrum av byen. Deler av Björklunds lydverk ble i tillegg presentert utenfor lokalene i en vernet telefonkiosk som vanligvis fungerer som bok- og lesekioksk.

---

8 Kunstnerne fremhever at daværende produsent ved Nordnorsk kunstnersenter, Karolin Tampere, var sentral i arbeidet.



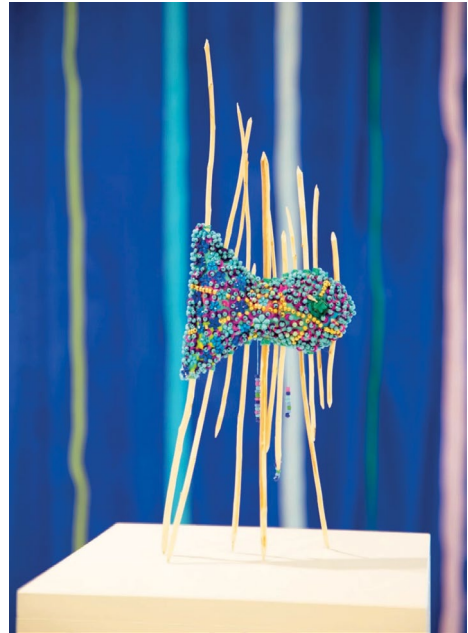


Kväänibiennaali 2021. Foto: Maija Liisa Björklund.



Maija Liisa Björklund, *Kujin, kuljin* (2021), lydverk, Kväänibiennaali 2021, Gallerikiosken, Vadsø kunstforneing. Foto: Maija Liisa Björklund.

I det åpne gallerirommet, med vindu ut mot gaten, var flere av verkene plassert fritt i rommet. For eksempel viste Bangsund en tekstilserie med perlebroderier laget av «funnede» perler og knapper. En rekke mindre, skulpturelle arbeider, de fleste formet som dyr, ble presentert på sokler og fritt hengende fra taket.



Liv Bangsund, *Flower power* (2021), detalj av perlearbeid, Kväänibiennaali 2021, Gallerikiosken, Vadsø kunstforening. Foto: Liv Bangsund.

På et arbeidsbord i sentrum av utstillingen var det plassert beholdere laget av never og annet trevirke fra Russland, Norge, Alaska og Sápmi sammen med resirkulerte oppbevaringsbokser. Beholderne ble brukt til å oppbevare perler, paljetter, sytråd og nåler. Den opprinnelige ideen var at publikum kunne anvende materialet til å skape egne perlebroderier, blant annet ble to workshops arrangert i utstillingsperioden, men i ettertid forteller Bangsund at gjenstandene på bordet fikk en sentral funksjon som iverksettere av samtaler med publikum – om hva det kan bety å være kven (Bangsund, personlig kommunikasjon, 24. april 2023).

Sett i sammenheng med det pågående kunstprosjektet *Tromsø folkekjøkken*, som Bangsund startet i 2014, er gjenbruks- og gjør-det-selv-estetikken, og delta-gerorienteringen som Bangsund tok i bruk i biennalen, gjenkjennelig. I det sosialt orienterte kjøkkenprosjektet utgjør fellesskapte måltider laget av matavfall et omdreiningspunkt, og filosofien er å skape vennskap på tvers av sosiale, kulturelle og generasjonsforskjeller (Tromsø folkekjøkken / People's Kitchen Tromsø på Facebook, 2023). I perlebroderiene presentert under biennalen skjedde relasjonsarbeidet både gjennom de gjørenbaserte samtalene som foregikk i gallerirommet og forut for utarbeidelsen av verkene, og i innsamlingen av perlene, for eksempel til det store teppet *Flower power* (360 cm langt x 120 cm bredt). Tekstilarbeidet var montert hengende fra taket ved siden av arbeidsbordet med alle beholderne. Den ene siden av teppet består av jute med tekstilapplikasjoner og perlebroderier i sterke farger som danner en floral ornamentikk, mens den andre siden består av forsilke, hovedsakelig i blått og rosa.<sup>9</sup>

Selv viser Bangsund til at hun har fått «(...) en grunnleggende kunnskap om håndarbeid, som vev, søm, strikking, perlebroderi (...)» i arv fra sin «(...) mor, tantene og hele hennes slekt» (Lanes, 2021, – En arv fra min mor og hele hennes slekt, avsn. 3). På samme tid er hun åpen om at hun ikke alene er opptatt av tilknytningen til det kvenske. Perlebroderier er noe som blir brukt i hele det cirkumpolare området, og da Bangsund tok opp denne teknikken i 2010, hadde hun ikke det kvenske i tankene, men lot seg blant annet inspirere av perlebroderier skapt av urfolk i nordområdene. Ut over referansen til urfolk knytter referansene til (kvinne)håndverk, hverdagsliv og blomsterornamentikk an til feministisk kunst fra 1970-tallet, der bruken av estetikk assosiert med kvinneliv ble parett med performative, sosiale og aktivistiske strategier for å synliggjøre kjønnete maktstrukturer både i samfunnet mer generelt og i kunstfeltet spesielt (Gerhard, 2023). Tittelen på teksten gir også et nikk til 1970-tallets hippiekultur, og dens politiske idealisme og pasifistiske blomsterfilosofi.

I utstillingen fungerer teppet til Bangsund på denne måten både som et motstykke og som en replikk til Mellems tekstilarbeid *I Never Learnt My Mother Tongue* (2019–2021), montert i samme takhøyde og plassert rett ovenfor *Flower Power*. Det bruntonede ullstoffet i Mellems verk, som er plantefarget med steinlav, skaper en form som kan minne om et fossefall.

---

9 *Flower power* ble i 2023 kjøpt inn av Nordnorsk kunstmuseum.



Åsne Kummeneje Mellem, *Iilman sanoja* (2020), utlånt fra Nordnorsk kunstmuseum, utstilt på Høstutstillingen 2023, Kunstnerens hus, Oslo. Foto: Høstutstillingen.

Litt lenger inn i rommet var Mellems verk *Iilman sanoja* (2020) plassert. Den opprullede tekstilen er vevet sammen av bomullsrenning og never som tidligere har vært brukt som taktekke på Ráneš/Rinvassøy utenfor Tromsø/Tromssa/Romsa. Lik *I Never Learnt My Mother Tongue* henspiller tittelen, som oversatt til norsk blir «Uten ord», på tapet av det kvenske språket og generasjonsgapet det fører til. Når mulighetene for å overføre kunnskaper og tradisjoner svekkes på grunn av mangel på språk, blir avstanden mellom generasjonene større. Erfaringen av å være ordløs står samtidig i kontrast til den sensoriske kunnskapen Mellem har opparbeidet seg i sin utforskning av kásityö, som materialiserer seg i verkene i utstillingen. I *Iilman sanoja* er kvensk byggeskikk en referanse. Verket viser til at kvenene historisk har vært kjent for å være dyktige tømrere, og deres særegne måte å bygge med tre på har ofte blitt vektlagt som et særlig kjennetegn ved kvensk kultur (Hauge, 2019).

I et intervju med Björklund i *The Vessel*, det digitale magasinet til Norwegian Crafts, forklarer Mellem at hun i mangelen på kilder til kunnskap om kvensk håndverk tar del i det kvenske samfunnet, snakker med folk om håndverk og prøver ut ulike teknikker på en utforskende og nyskapende måte. Hun eksemplifiserer videre hvordan hun går frem for å utforske ulike materialer og håndverksteknikker:

Birch bark is used a lot among the Kven, and also among the Sámi, and the Norwegian, but I needed to find out, how do I do this? How do I actually create something with birch bark? I don't have anyone to show me how to do it. And I really tried; I looked up all the techniques, I tried to figure out how to do it, but then again – what do I need as an artist? I need something to exhibit – I don't need to know the techniques in full, so I figured out my own way of using it, which was to weave it into a loom, and make a tapestry. Then I had something to show in the gallery so that I could create this space in which to talk about

my culture. Is this Kven art or is it something else? Can it be something else completely? (Björklund, 2021, avsn. 14)

Det pragmatiske og spørrende forholdet Mellem har til kvensk tradisjonskunnskap, gjør at det skapende aspektet kommer foran det utøvende i hennes kunstneriske praksis. Formaleestetikken er også viktig. For Mellem handler det ikke om å reproducere spesifikke teknikker eller gjenstandstyper, men om å skape noe nytt basert på den fragmentariske kunnskapen hun tilegner seg, og forsøk hun utfører underveis i den kunstneriske prosessen.

Mens det umiddelbart skapes en spenning mellom den fargerike og naivistiske gjør-det-selv-estetikken som Bangsund anvender, og Mellems jordfargede og mer minimalistiske komposisjoner, er det nettopp i tematiseringen av kvensk håndverk og verdiane håndverket uttrykker at prosjektene flettes sammen. Gjenbruk, av både materialer og teknikker, er for Bangsund en grunnleggende kunstnerisk strategi, men også Mellem er opptatt av å forholde seg til en gjenbruksetetikk formet av nøysomhet og nødvendighet som hun argumenterer for at hører det kvenske til.

There are a lot of natural materials in käsityö, but it's also about recycling materials, and using them again and again. And not just in art, the Kven community has always used things like windows, doors, and wood, everything, again and again. If you needed a wall, you built a wall, because you needed it. (Björklund, 2021, avsn. 13)

Å opparbeide situert kunnskap om naturen og landskapet, for eksempel hvor ulike planter vokser og når de kan sankes, er i tillegg en viktig del av den skapende utforskningen Mellem arbeider med.<sup>10</sup> Selv om käsityö ikke direkte kan sammenlignes med *duodji* (forenklet oversatt fra nordsamisk til håndverk på norsk), gir Mellems refleksjoner resonans i den samiske duojaren og teoretikeren Gunvor Guttorms beskrivelse av *duodji* som kan omfatte både konkrete gjenstander og ideer og prosesser knyttet til fremstilling og bruk av materielle og immaterielle «verk»

10 Mellem forklarer det slik: «I collect a lot of different materials in nature, but nature is so big (laughter). I don't know where to begin. So, I have a lot of spies, all my relatives and everyone I know, they know that now I'm searching for 'stone-lichen'. [...] So when all my people are looking for it I get tips on where to go. When I'm looking for roots for weaving I ask my grandparents: 'Where do you think it would be wise to search?' So I'm trying not only to go to nature by myself, but I'm trying to use the Kven community to help me. When I find materials, I go back, and ask: 'I have collected this, what do you think?' Just to get the conversation going. Maybe the answer is, 'Oh yes, this material, you can also find a lot of that on the other side of the mountain.' And then I go there» (Björklund, 2021, avsn. 16).

(Gaski & Guttorm, 2022).<sup>11</sup> Historisk assosieres duodji ifølge Guttorm med det menneskelige livet og måten mennesker klarer seg på (Guttorm, 2020, s. 256). Det handler for eksempel ikke bare hvordan man holder seg varm og skaffer seg mat, men også om kommunikasjon, om relasjoner til andre mennesker og omgivelsene, forståelser av naturen og andre vesener.

Også Maija Liisa Björklund er opptatt av det relasjonelle og forbindelser mellom mennesker og mer-enn-mennesker. Lydverket hennes *Kuljin, kuulin* (2021) som ble presentert under biennalen, knytter refleksjoner omkring sammensatte identiteter og migrasjonshistorie til den pågående natur- og klimakrisen. Oversatt til norsk er tittelen på lydverket «Jeg gikk, jeg hørte». Den nokså billedlige tittelen på verket, som tar utgangspunkt i Björklunds reise til Bomstad i Troms, der den kvenske delen av hennes familie slo seg ned på 1700-tallet, fremhever betydningen av kroppslig-sensoriske erfaringer. Det litt over 35 minutter lange lydsporet er satt sammen av en rekke opptak fra reisen av lydlandskaper (*soundscales*), eller atmosfærelyd som Björklund kaller det selv, og hennes beskrivelser av steder og naturkulturmiljøer samt så vel hennes egne refleksjoner omkring historiske og samtidige forhold som spekulasjoner om fremtiden. Lydverket kan minne om en form for autoetnografi, her forstått som «(...) en forsknings- og formidlingssjanger hvor forskerens subjektive erfaringer og personlige refleksjoner gis plass og regnes som betydningsfulle i kunnskapsutviklingen» (Graarud, 2022, s. 1). De mange lagene i lydsporet skaper en anakronistisk temporalitet der fortid, nåtid og fremtid flyter over i hverandre.<sup>12</sup> Dette underbygges av bevegelsen i rom som reisen representerer, og som knytter prosjektet til historiske så vel som samtidige folkevandringer og de sammensatte identitetene de produserer, eksemplifisert gjennom Björklunds familiehistorie og erfaringer hun gjør seg i møtet med andre mennesker når hun er på tur. Det åpner opp for funderinger over hva som kan komme til skje i fremtiden om vi ikke klarer å avverge klimakrisen. Dyp lytting fungerer her som metode til å (gjen)skape forbindelser til både steder som er av historisk betydning for Björklund, og naturkulturmiljøer som eksisterer i samtiden. For eksempel rettes oppmerksomheten til lytterne mot et fossefall og andre vannkilder i landskapet og sauebjeller som har en både beroligende og urovekkende effekt, om vi skal følge Björklunds spørrende resonnement i lydverket.

11 Relasjonen mellom käsiyö og duodji er lite utforsket, men alt tyder på at det finnes en del felles tradisjoner ettersom samer og kvener har levd tett sammen i mange samfunn. I et intervju snakker Nanna Salamonsen fra Børselv mer om dette (Hauge 2020).

12 Björklund reflekterer selv over dette: «*Kuljin, kuulin* er et ganske personlig verk, der jeg samtidig knytter mine tanker og opplevelser om fortid, nåtid og framtid til et større bilde, for eksempel klimaforandringer. Med hjelp av atmosfærelyd og en personlig narrativ kan man invitere folk inn i et 'utstrakt' nå» (Lanes, 2021, Bibliotek og lydinstallasjon i telefonkiosk, avsn. 5).

I motsetning til det å høre, som er noe vi ufrivillig gjør (og som beskytter oss mot farer vi ikke kan se), er lytting en frivillig aktivitet. Vi kan derfor høre uten å lytte, poengterer Pauline Oliveros som var en amerikansk komponist, trekkspiller og en sentral skikkelse i utviklingen av eksperimentell og elektronisk musikk etter krigen (Oliveros, 2022 (2010), s. 37). Det er også hun som er kjent for å ha utviklet dyp lytting både som en forståelseshorisont og som en metode. Oliveros skriver:

Deep Listening is listening in every possible way, to everything it's possible to hear, no matter what you are doing. Such intense listening includes the sounds of daily life, of nature, or one's own thoughts, as well as musical sounds. (...) Deep Listening represents a heightened state of awareness and connects to all that there is. (2022 (2010), s. 29)

Dyp lytting har fra 1970-tallet vært formativ for utviklingen av den tradisjonen for lydkunst som Björklunds arbeid kan sies å stå i et forhold til. Ideer om å fostre en økologisk bevissthet og utøve naturvern gjennom dokumentasjon av lydlandskaper og lyd atmosfærer, produksjon av lyttesituasjoner og formidling av lydens rolle i økologisk forstand er viktige for denne tradisjonen (Bjelica, 2022). Det handler om å øve opp oppmerksomheten og nærværet, for slik å (gjen)skape forbindelsene til den økologien vi (allerede) er en del av. I Björklunds lydverk kan også den kvenske kulturen forstås å være omfattet av en slik økologitenkning.

Ved å forbinde spørsmål om historie, identitet og tilhørighet til naturkulturmiljøers konstante foranderlighet og klimaendringer knytter Björklunds lydverk arbeidene i Kväänibiennaali 2021 sammen. I spennet mellom de kvenske kunstneres søken etter noe som håndgripelig kan uttrykke det kvenske og ønsket å skape noe nytt, kommer en økobevisst holdning til syne som underbygger utstillingsprosjektets orientering mot en fremtid der kvenske identiteter, kulturer og samfunn har eksistensberettigelse og er livskraftige på linje med andre.

## EN ØKOBEBISST HOLDNING

Oppsummert er det tre trekk ved kunsten som presenteres i Kväänibiennaali 2021 som ligger til grunn for det jeg kaller en økobevisst holdning. For det første vil jeg trekke frem vektleggingen av käsityö som noe som gjøres, og som inkluderer kunnskap om og innsamling av materialer og historier og utprøving av metoder og teknikker. For det andre vil jeg trekke frem søkelyset på materialitet, nøyksomhet

og gjenbruks- og gjør-det-selv-estetikk samt verdiene og historiene en slik estetikk presenterer som i videre forstand kan knyttes til ideer om naturvern. Til sist vil jeg trekke frem dyp lytting som en kunstnerisk metode til å fostre oppmerksomhet og nærvær, enten det for eksempel gjelder å lytte til fortellinger som er forstummet eller oversett, eller det er snakk om å lytte til dyrearter eller planter som holder til i et særskilt naturkulturmiljø.

Den økobevisste holdningen som biennalen tegner opp, kan sees i lys av det Maria Puig de la Bellacasa kaller et økologisk verdensbilde. Hun skriver: «There cannot be such thing as an irrelevant background in an ecological worldview» (2015, s. 56). For Puig de la Bellacasa handler et økologisk verdensbilde om å være oppmerksom både på alle våre tilknytninger og relasjoner, og om den fulle effekten av våre ulike praksiser, enten det gjelder matlaging og håndverk eller måter vi ferdes på i byen og i landskapet. Hun utdypet sin argumentasjon i boken *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds* (2017), der et økologisk verdensbilde diskuteres med utgangspunkt i ulike forståelser av begrepet *care* som på norsk kan oversettes til «omsorg» eller «å ta hensyn til».

Selv om Puig de la Bellacasa først og fremst er opptatt av å utfordre konvensjonelle forståelser av «care»-begrepet med tanke på å granske dets betydning for en etisk og politisk forpliktelse overfor en mer-enn-menneskelige verden, legger tenkningen hennes til rette for en vektlegging av relasjoner og sammenbindinger ettersom hun er opptatt av å oppheve skillet mellom natur og kultur. Forbindelsene, for eksempel mellom en identitet som den kvenske og ideer om naturkultur, gjøres slik relevant. Med referanse til statsviterne Joan Tronto og Bernice Fischer definerer Puig de la Bellacasa «care» som «(...) *everything that we do to maintain, continue and repair 'our world' so that we can live in it as well as possible*» (2017, s. 3). For å kunne være i stand til å ta et etisk ansvar overfor den verden vi lever i, må vi forbinde oss til hverandre, både andre mennesker, levende skapninger, materialer og stedene og miljøene vi er en del av, og som er en del av oss, argumenterer hun. Her sikter Puig de la Bellacasa også til noe mer enn å ta et politisk standpunkt, når hun skriver: «What it allows us to emphasize is that a politics of care engages much more than a moral stance; it involves affective, ethical, and hands-on agencies or practical and material consequence» (2017, s. 4). Slik jeg forstår henne, er en forutsetning for omsorgspolitikken at den kan omsettes i praksiser og handlemåter som har både materielle og emosjonelle konsekvenser. Omsorgspolitikken handler altså ikke bare om en særlig forståelseshorisont, men om en måte å være og virke på i verden.

Jeg vil som en parallell hevde at den økobevisste holdningen som jeg argumenterer for at kommer til uttrykk i biennalen, ikke bare trer frem som en form for tenkning eller ide, men også er noe som utøves eller gjøres gjennom de estetiske



praksisene som presenteres i form av etiske og estetiske valg og bortvalg. Med fragmenter av kunnskap og inspirasjon fra fortidige praksiser peker kunstnerne på fremtiden ved å (gjen)skape ulike forbindelser til materialer, teknikker, steder, planter, landskaper, teknologier og historier. Slik virker også kunstneres praksiser langt ut over de identitetsskapningsprosessene som biennalen bidrar til og iverksetter.

## FELLESSKAPETS BETYDNING

Lanseringen av Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund fant, som nevnt innledningsvis, sted under Kväänibiennaali 2021. Det ble markert med en panelsamtale der de tre biennalekunstnerne deltok sammen med den samiske kunstneren Susanne Hætta og skuespiller og teaterdirektør for Kvääniteatteri / Kventeateret Frank Jørstad. I panelsamtalen ble begrunnelsene og betingelsene for etableringen av forbundet diskutert. Fordi den pågående diskusjonen handler om å se ting i sammenheng, skape relasjoner, møteplasser og legger til rekke for ulike former for fellesskap basert på en form for omsorgspolitik, vil jeg argumentere for at Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund i videre betydning også kan sees i sammenheng med et økologisk verdenbilde, jamfør Puig de la Bellacasa. Et økologisk infrastrukturbegrep som jeg viste til i innledningen, er også i denne forbindelsen relevant.

Det var da billedkunstner Liv Bangsund ble intervjuet av den kvenske avisen *Ruijan Kaiku* våren 2020 at ideen om å etablere et forbund for kvenske kunstnere første gang ble nevnt i offentligheten (Koivulehto, 2020). Selv trekker Bangsund frem det som har skjedd innenfor det samiske kunstmiljøet de siste årene som en motivasjon (intervju med forfatteren, 8. februar 2022). Den politiske orienteringen til de samiske kunstnerne og viljen de har til å jobbe sammen for å få til endringer, er til inspirasjon, sier hun. Et eksempel Bangsund i den forbindelse viser til, er det tverrkunstneriske kunstnerkollektivet Daiddadallu, basert i Guovdageaidnu/ Kautokeino, som fungerer både som et samlingssted der kunst skapes, og som en tilrettelegger for faglig utvikling, nettverksbygging og synliggjøring av samisk kunst i og utenfor Sápmi (Daiddadallu, 2023).

I forbindelse med et foredrag i Tromsø der flere kunstnere som identifiserer seg som kvenske og finsknorske, var til stede, fikk Bangsund ideen om å etablere et forbund (Hætta, 2021, Et samlende kunstnerfellesskap, avsn. 2). Hun presenterte ideen for sin kollega Maija Liisa Björklund. Senere kom den tredje initiativtakeren Åsne Kummeneje Mellem med. Alle de tre kunstnerne er vokst opp og bosatt i Tromsø og har på ett tidspunkt i sin utdanning vært innom Kunstakademiet ved UiT Norges arktiske universitet. Selv om de tilhører ulike generasjoner, Bangsund

er født på slutten av 1950-tallet, mens Björklund og Mellem er født på henholdsvis 1980- og 1990-tallet, er de alle en del av det nye kunstfeltet som har vokst frem i Tromsø etter opprettelsen av Kunstakademiet i 2007 (Sørliid & Fagerli, 2023). Etableringen må sees i sammenheng med institusjonaliseringen og profesjonaliseringen av kunstfeltet i Nord-Norge som startet på 1970-tallet, og som fortsatt er virksom (Stien, 2020, s. 120–127).

En viktig motivasjon for å skape et forbund er engasjementet for unge kunstnere og behovet for utbygging av infrastruktur. «Vi vil starte en bevegelse som ruller», sier Mellem (intervju med forfatteren, 8. februar 2022). «Selv om vi har ulike innganger til kunsten og til det kvenske, er vi sammen om å se et potensial i vår kvenske bakgrunn.» «Det handler om å lage et fundament for unge kunstnere spesielt, og å løfte kunsten inn i det brede kvenske miljøet der den har vært fraværende», fortsetter hun og påpeker at hun tror forbundet kan løfte frem problemstillinger og perspektiver som er forskjellige fra de andre kvenske organisasjoner fremmer. Også Bangsund, som er av en eldre generasjon enn sine to yngre kolleger, er spesielt opptatt av hva som rører seg i ungdomsmiljøet (intervju med forfatteren, 8. februar 2022). Björklund forklarer at det til syvende og sist handler om å ta ansvar for andre enn seg selv (Nordnorsk kunstnersenter, 12.2.2021c). Med Puig de la Bellacasa kan man snakke om en form for omsorgspolitik (2017, s. 4).

Selv om Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund retter seg mot den profesjonelle kunstscenen, er Bangsund, Björklund og Mellem oppmerksom på maktmekanismene i kunstfeltet som gjør at både grupper og enkeltpersoner holdes utenfor. «Hvem er vi til å sensurere et forbund som ikke er startet ennå?» spør Björklund (intervju med forfatteren, 8. februar 2022). «Vi er jo opptatt av nye uttrykksformer og tverrkunstnerisk samarbeid, og vi ønsker å være åpne når det gjelder rekruttering til forbundet», fortsetter hun. «I tillegg ser vi gjerne mot våre naboland, og andre minoriteter for inspirasjon og samarbeid. Kunstnere med en sammensatt bakgrunn å la tre stammers møte eller kunstnere med finsk bakgrunn skal også kunne søke om medlemskap.»

På samme tid som Bangsund, Björklund og Mellem forfekter at deres engasjement ikke hovedsakelig handler om å skape avgrensninger for hva det kvenske kan være, så uttrykker de at det kan føles frustrerende at det er få visuelle referanser knyttet til kvensk kultur. «I utgangspunktet har vi få eller ingen visuelle holdepunkter, og vi ønsker hovedsakelig å skape et rom for diskusjon der det er mulig å stille mange spørsmål», sier Mellem (intervju med forfatteren, 8. februar 2022). Hun fortsetter: «Hva sitter man igjen med når man skal utforske det kvenske? Vår opplevelse er at kunsten evner å skape et åpent rom, og i det rommet ser vi en frihet som andre deler av organisasjonslivet ikke har. Samtidig er vi opptatt

av å benytte muligheten til å pushe det kvenske språket og bidra til å skape ny fagterminologi.» En slik begrunnelse samsvarer også med tradisjons- og kulturarvsperspektivet som trekkes frem som en begrunnelse for forbundet i pressemeldingen som ble sendt ut i forbindelse med lanseringen av Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund.

Flere og flere blir oppmerksomme på sin kvenske bakgrunn, noe som også gjelder profesjonelle samtidskunstnere. Likevel kan terskelen være høy for å ta utgangspunkt i kvensk språk, kultur eller miljø i sin individuelle praksis. Kvensk kunstnerforbund skal jobbe for å revitalisere den kvenske kulturarven og gi den en profil som gjør at unge kvenske kunstnere kan kjenne seg igjen (...) (Nordnorsk kunstnersenter, 2021b, Hvorfor Kvensk Kunstnerforbund?, avsn. 1)

Til sist fremhever Mellem fellesskap som en viktig motivasjon (intervju med forfatteren, 8. februar 2022). Hun poengterer at det er mye lettere å være kvensk kunstner om man opplever seg som del av et større fellesskap. Dette kommer Mellem også inn på i et intervju med journalist og kunstner Susanne Hætta, der hun formulerer det slik: «Når jeg nå stiller ut alene, *som kvensk kunstner*, føler jeg meg likevel ikke alene fordi jeg er en del av Kväänitaiteilijat. Jeg har et fellesskap og det veier så tungt» (Hætta, 2021, Gleden over kulturen, avsn. 4).

Mellems beskrivelse av forbundsfellesskapet kan minne om sosiolog Zygmunt Baumans begrep om etiske fellesskap som vektlegger langsiktige bånd som en «(...) garanti for en form for sosial forutsigbarhet, for sikkerhet, trygghet og visshet som individet ikke kan skaffe seg på egen hånd» (Bauman, 2000, s. 112; Tjora, 2022, s. 45–47). Samtidig har de estetiske fellesskapene, som Bauman argumenterer for er mindre viktige fordi han ser på dem som overfladiske og forbigående, potensial til å skape temporære fellesskap. De fremmer tilhørighet og identifikasjon, og skaper arenaer for deling av kvensk språk og kunnskap om kvensk historie og kultur.

## KULTURHISTORISK ORIENTERING OG TVERRKUNSTNERISK ENGASJEMENT

Det gir ikke mening å skrive om bevegelsene som skjer innenfor kvensk kunst, uten å se det som skjer i en større sammenheng. Det er nemlig ikke bare innenfor billedkunsten at det kvenske har fått en fornyet oppmerksomhet den siste tiden. Innenfor et bredere kunst- og kulturfelt og i en kulturhistorisk sammenheng har det skjedd mye de siste årene. I musikkfeltet har det i lengre tid vært arbeidet

aktivt med å samle inn og formidle en kvensk musikktradisjon.<sup>13</sup> Blant annet har salmesang og folkeviser vært omdreiningspunkt for flere prosjekter. I 2020 ble Kvääniteatteri / Kventeateret etablert, og siden den gang har teateret blant annet har hatt stor suksess med forestillingen *Näkymätön kansa – Det usynlige folket*. På nettsiden til teaterprosjektet står det at deres strategi er å utvikle det kvenske gjennom teaterkunst og utvikle teaterkunst gjennom det kvenske. Det fremheves samtidig at teater er avhengig av tverrkunstnerisk samarbeid mellom forfattere, scenekunstnere, dansere, musikere og visuelle kunstnere (Kvääniteatteri, 2023). Det kulturhistoriske perspektivet går her, som i andre sammenhenger når det gjelder kvensk kunst, hånd i hånd med det kunstneriske formålet. Samspillet mellom tradisjon og fornying er hele tiden til stede, men det virker samtidig som om vektleggingen av samtidig kultur har større betydning nå enn tidligere.

Under åpningen av vandreutstillingen *Tuulessa*, som fant sted ved Norges arktiske universitetsmuseum i Tromsø i januar 2022, snakket historiker Lena Aarekol nettopp om at hun opplever at det har skjedd en endring i måten forskere, kulturarbeidere og kunstnere nærmer seg det kvenske på. Da hun skrev ph.d.-avhandlingen *Kvenske minnesteder 1970–2001: Materialitet og minne* (2009), var et viktig funn at selv om kvenkulturen var langt fra døende, så ble kvensk kultur og kvensk språk ofte omtalt med uttrykk som «taus», «døende», «stille død» og «det hviskende folket» (Solbakk, 2009). Slik Aarekol forstår dagens diskurs om det kvenske, er bildet mer komplekst. Ikke minst vitner språkbruken om at de ikke lenger er noen tvil om at det kvenske både har en fortid, en samtid og en fremtid. Forskerne tilknyttet Intangibilization, Materializations and Mobilities of Kven Heritage (IMMKven), som står bak *Tuulessa*, har også tatt dette inn over seg. De er opptatt av hvordan kvensk/norskfinsk kulturarv kommer til uttrykk i samtiden, både i familien, i museer og i kulturindustrien (UiT Norges arktiske universitet, 27. mai 2023).

Gjenåpningen av Vadsø museum / Ruija kvenmuseum, som er ansvarsmuseum for kvensk norskfinsk historie og kultur, i «kvenhovedstaden» Vesisaari/Čáhcesuolu/Vadsø i 2021 er av betydning for det kulturhistoriske engasjementet. Den nye basisutstillingen med tittelen *Kohtaaminen Jäämeren kans – Møtet med ishavet* tar for seg kvensk og norskfinsk folkevandring i et historisk lys, men også spørsmål knyttet til identitet og språk i samtiden. Selv om kunst ikke direkte tas i bruk i basisutstillingen, har museet gjennom deltagelse i flere kunstprosjekter de

---

13 I desember 2021 fikk musiker og komponist Kristin Mellem Troms og Finnmarks fylkeskulturpris for sitt mangeårige arbeid med å fremme kvensk musikktradisjon i samspill med den samiske og norske. Mellem har arbeidet tett sammen med blant andre Bjørn Andor Drage for å samle og formidle kvenske salmer. (Nrk.no, 15. desember 2021).

seneste årene, og gjennom innkjøp blant annet av fotografier fra Åsne Kummeneje Mellems portrettserie *Kven er kven?* til den nye museumsbygningen, vært med på å fremme kvensk kunst.



Åsne Kummeneje Mellem, fra *Kven er kven?* (2018–2019), fotoserie, innkjøpt av Vadsø museum - Ruija Kvenmuseum. Foto: Åsne Kummeneje Mellem.

At Kväänibiennaali 2021 og lanseringen av Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund inngikk i det omfattende programmet som ble presentert i forbindelse med nyåpningen av museet og den årlige kvenfestivalen, første gang avviklet i 2019, kan altså ikke forstås som en tilfeldighet.

Det utstrakte samarbeidet som lå til grunn for Kväänibiennaali 2021, viser også hvor viktig alliansebygging og infrastruktur er i minoritetsarbeid. I mangelen på institusjoner med særlig ansvar for det kvenske kunstfeltet er det nødvendig å samarbeide på tvers. Slik kan fremveksten av en kvensk kunstbevegelse også forstås som et resultat av nyetablerte forbindelseslinjer mellom institusjoner og det frie feltet, mellom en fornyet kulturhistorisk orientering og et tverrkunstnerisk engasjement.

## AVSLUTTENDE BEMERKNING

Parallelt med at kunsten som ble presentert under Kväänibiennaali 2021, (gjen)skaper forbindelser til fragmenter av fortidige historier og praksiser som

kan knyttes til det kvenske, anskueliggjør utstillingen en økobevisst holdning som virker ut over identitetsskapingsprosessene den er en del av. Vektleggingen av relasjoner mellom estetiske praksiser, økologi, historie og identitet gjør at Kväänibiennaali 2021 peker mot en bærekraftig fremtid i vid forstand. Det gjør at kvensk kunst ikke kan forstås som noe som (gjen)finnes, men snarere må oppfattes som noe som skapes. Slik forstått har kunstnerne som virker innenfor en kvensk kunstbevegelse, stor frihet til selv å definere både egen kunstnerisk praksis, uttrykksform og identitet.

Begrunnelsen for opprettelsen av Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund kan parallelt sees i relasjon til en videre forståelse av økologi, der infrastruktur, fellesskap og omsorgspolitikkk vektlegges. Det omfattende samarbeidet som lå bak både biennalen og forbundet, viser samtidig verdien av allianser i minoritetsarbeid og potensialet som kan utløses når institusjoner går i kompaniskap med det frie feltet. En kulturhistorisk orientering og et tverrkunstnerisk engasjement har vært særlig viktig for å skape infrastrukturesynergi knyttet til kvensk kunst.

I artikkelen «Øvelser i sameksistens: Kunstneriske fellesskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi» skriver Mathias Danbolt, Britt Kramvig, Hannaellen Guttorm og Christina Hætta om betydningen av samiske kulturfestivaler (Danbolt et al., 2022). Ved å skape et nettverk av sosiale fellesskap binder de Sápmi sammen på tvers av landegrensene, argumenterer forfatterne. Festivalene legger i tillegg til rette for kunstneriske prosjekter som utforsker modeller for institusjonell selvbestemmelse. Artikkelforfatterne anvender begrepet *searvedoaibma* satt sammen av det nordsamiske ordet *searvi* som er noe man deltar i (for eksempel et fellesskap eller en forening, og *doaibma*, som kan oversettes til utførelse eller utøvelse (Danbolt et al., 2022, s. 267). Slik ønsker de å flytte oppmerksomheten vekk fra fellesskap som noe som fins eller eksisterer, over på det de kaller fellesskaps(for) handlinger. Fellesskap kan slik begripes som noe som gjøres i dynamiske relasjonsprosesser der en rekke aktører inngår, og der uenighet og drøfting er viktige elementer. Sett i lys av den betydningen Danbolt og de andre forskerne finner at de samiske kulturfestivalene og de kunstneriske prosjektene som får folde seg ut innenfor disse festivalene har hatt og har, vil jeg argumentere for at Kväänibiennaali på lignende vis kan få en viktig rolle for kvenske samfunn. En forutsetning for at dette skal skje er at den kulturhistoriske orienteringen, det tverrkunstneriske engasjementet, det utstrakte samarbeidet mellom institusjonene og det frie feltet og fellesskapsfølelsen ivaretas og vedlikeholdes. For å bruke en metafor som er i tråd med det økologiske perspektivet, vil jeg avslutningsvis bemerke at også kunstarbeidet trenger næring. Uten politiske føringer og økonomiske bevilgninger vil det på lang sikt være vanskelig for initiativer som Kväänibiennaali og Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund å overleve.

## REFERANSER

- Bate, J. (1991). *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Routledge.
- Bauman, Z. (2000). *Savnet fellesskap*. Cappelen akademisk forlag.
- Biedermann, H. (2000). *Symbolleksikon*. J. W. Cappelens forlag.
- Bjelica, M. (2022). The Ethics of Deep Listening: A Practice for Environmental Awareness. *The Polish Journal of Aesthetics*, 64(1), 37–56. <https://doi.org/10.19205/64.22.2>
- Björklund, M. L. (2021). In Search of Käsiyö. *TheVessel: Living Archives 1*. <https://vesselmagazine.no/issues/1/archives/kummeneje-mellem>
- Daiddadallu (2023). *Om oss*. <https://www.daiddadallu.com/om-oss/>
- Danbolt, M., Kramvig, B., Guttorm, H. & Hætta C. (2022). Øvelser i sameksistens: Kunstneriske fellesskaps(for)handlingar på kulturfestivaler i Sápmi. I M. Fieldseth, J. Veiteberg & H. H. Stien (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 263–302). Fagbokforlaget. <https://doi.org/10.55669/oa130509>
- Furusest, S. & Hennig, R. (2023). *Økokritisk håndbok*. Universitetsforlaget.
- Gaski, H. & Guttorm, G. (2022). Duodjecállosiid mearkkasupmi sámi áddejupmáii duojs ja Eallimis / The Significance of Writings about Duodji for a Sámi Understanding of Duodji and of Life. I H. Gaski & G. Guttorm (red.), *Duodji Reader: Guoktenuppelot čállosa duojs birra sámi duojáríid / A selection of twelve essays on duodji by Sámi duojárát and writers* (s. 8–19/ s. 128–141). Davvi girji.
- Gerhard, J. F. (2023). Introduction: Toward a Cultural History of The Dinner Party. I Gerhard, J. F., *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970–2007* (s. 1–20). University of Georgia Press. [muse.jhu.edu/book/22788](https://muse.jhu.edu/book/22788)
- Gioni, M. (2013). In Defence of Biennials. I A. Dumbadze, *Contemporary Art: 1989 to the present* (s. 171–177). John Wiley & Sons Ltd.
- Green, C. & Gardner, A. (2016). Introduction: Why Biennials? I C. Green & A. Gardner, *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art* (s. 2–16), John Wiley & Sons Ltd.
- Graarud, H. (2022). Om autoetnografi og mentalisering, begeistring og kaldusjer: En (uhøytidelig) reise inn i forskningsverden. *Uniped*, 5(3), 207–218.
- Guttorm, G. (2020). Duodji and its Stories. I K. García-Antón, H. Gaski & G. Guttorm (red.), *An Indigenous Uprising and its Legacy in Art, Ecology and Politics* (s. 253–264). OCA/Valiz.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Hauge, A. (2019, 27. mai). Bygningsarven etter kvenene. *Ruijan Kaiku*. <https://www.ruijan-kaiku.no/bygningsarven-etter-kvenene/>
- Hauge, A. (2020, 4. mai). Dere må ikke si duodji om dette. Dette er käsiyö, kvensk håndarbeid. *Ruijan Kaiku*. <https://www.ruijan-kaiku.no/dere-ma-ikke-si-duodji-om-dette-dette-er-kasityo-kvensk-handarbeid/>
- Hætta, S. (2021, 25. november). Den første Kväänibiennaali. *Se kunstmagasin*. <https://sekunst.no/SeKunstMagasin/Kvenbiennalen>
- Johansen, E. (2012). Nord-Troms som postkolonialt samfunn: Sjøsamisk og kvensk revitalisering. I S. Jentoft, J. I. Nergård & K. A. Rørvik (red.), *Hvor går Nord-Norge: Et institusjonelt perspektiv på folk og landsdel* (s. 193–203). Orkana akademisk.

- Koivulehto, L. (2020, 25. mai). Kaster frem idé om kvensk kunstnerforbund, *Ruijan Kaiku*. <https://www.ruijan-kaiku.no/kaster-fram-ide-om-kvensk-kunstnerforbund/>
- Kväänitaiteilijat / Kvensk kunstnerforbund (2023). *Kväänibiennaali 2023*. <https://www.kvensk-kunst.com/kopi-av-kv%C3%A4%C3%A4nibiennaali-2021>
- Kvääniteatteri. (2023). *Kylttyyri ja historia Kvääniteatteri aikoo nostaa tietoa kväänistä, kväänin kylttyyristä ja historiasta: En norsk minoritet*. <https://kvaaniteatteri.no/om-kvaaniteatteri/kvenene-kultur-og-historie>
- Lanes, L. (2021, 16. september). – Fantastisk å introdusere et helt nytt begrep inn i de kvenske miljøene. nrk.no. <https://www.nrk.no/kvensk/vil-ha-flere-med-pa-a-satse-pa-kvensk-kunst-1.15647984>
- Nasjonalmuseet. (2022). *Maija Liisa Björklund*. <https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangeringer/nasjonalmuseet/utstillinger/2021/jeg-kaller-det-kunst/jeg-kaller-det-kunst/maija-liisa-bjorklund/>
- Nordnorsk kunstnersenter. (2021a). *Den første kvenske biennalen: Kväänibiennaali 2021*. [https://assets.mustasj.dev/nnks/filer/KVA%CC%88A%CC%88NIBIENNAALI-2021\\_Final\\_utstillingsfolder\\_compressed.pdf](https://assets.mustasj.dev/nnks/filer/KVA%CC%88A%CC%88NIBIENNAALI-2021_Final_utstillingsfolder_compressed.pdf)
- Nordnorsk kunstnersenter. (2021b). *Lansering av kvensk kunstnerforbund*. <https://nnks.no/program/lansering-av-kvensk-kunstnerforbund>
- Nordnorsk kunstnersenter. (2021c, 12. februar). *Et kvensk kunstnerforbund? Quænkast*. <https://nnks.no/kunstkanalen/qu%C3%A6ncast>
- Nrk.no (2021, 15. desember). *Kulturprisen til Kristin Mellem*. <https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/kulturprisen-til-kristin-mellem-1.15773143>
- Oliveros, P. (2022). *Quantum Listening*. Tj Books Limited.
- Puig de la Bellacasa, M. (2015). Ecological thinking, material spirituality and the poetics of infrastructure. I G. Bower, A. Clarke, S. Timmermans & E. Balka (red.), *Boundary Objects and Beyond: Working with Leigh Star* (s. 47–68). MiT Press.
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). Introduction: The Disruptive Thought of Care. I M. Puig de la Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds* (s. 1–24). University of Minnesota Press.
- Simonsen, M. S. (2022). *Hjerteskog/Sydänmettä*. Flamme forlag.
- Solbakk, M. (2009, 10. september). *Men kvenkulturen var ikke død*. [https://uit.no/nyheter/artikkel?p\\_document\\_id=140764](https://uit.no/nyheter/artikkel?p_document_id=140764)
- Solvoll, G. & Kjøll, G. (2022). Infrastruktur. I *Store norske leksikon* på snl.no. <https://snl.no/infrastruktur>
- Stien, H. H. (2020). Kunstnerisk samarbeid og posisjonering i nord. I M. Jonvik, E. Røssaak, H. H. Stien & A. Sunnanå, *Kunst som deling, delingens kunst* (s. 120–146). Fagbokforlaget.
- Stien, H. H. (2021). A Conflicting Image of the North: The Ecology of Kåre Kivijärvi's Photographic Practice. I A. Cataldo (red.), *Conversations on Photography* (s. 139–149). Kehrer Verlag.
- Stien, H. H. (2022). Røttene kryper over alle terskler. *Norsk kunstårbok 2022* (s. 9–19).
- Sørliid, H. & Fagerli, C. (2023). *Dream Academy*. Archive Books.
- Tjora, A. (2022). Fellesskapets etikk og estetikk. I M. Fieldseth, J. Veiteberg & H. H. Stien (red.), *Kunstkapte felleskap* (s. 29–53). Fagbokforlaget. <https://doi.org/10.55669/oa130509>



- Tromsø folkekjøkken / People's Kitchen Tromsø på Facebook (2023). <https://www.facebook.com/profile.php?id=100064678838415>
- UiT Norges arktiske universitet (2023, 27. mai). *Intangiblization, Materializations and Mobilities of Kven Heritage: Contemporary Articulations in Fields of Family, Museums, and Culture Industry (IMMKven)*. [https://uit.no/prosjekter/prosjekt?p\\_document\\_id=522723](https://uit.no/prosjekter/prosjekt?p_document_id=522723)
- Øyen, G. (2020). Det «nye» kvenske hjemmet? Kunstprosjekt som musealt brudd. *Norsk Museumstidsskrift*, 2, 101–116.
- Øyen, G. (2022). Kvenske perspektiver i samtidskunsten. *Kunstmagasinet*, 1, 12–15.
- Aarekol, L. (2009). *Kvenske minnesteder 1970–2001: Materialitet og minne* [ph.d.-avhandling], UiT Norges arktiske universitet.
- Aasbø, K. (2011). *Kåre Kivijärvi: Fotografier 1956–1991*. Forlaget Press.

## Andre kilder

Intervju med Liv Bangsund, Maija Liisa Björklund og Åsne Kummeneje Mellem, 8. februar 2022.