



10. Tømmer i flyt – kvensk kulturarv i bevegelse

Gyrid Øyen

Sammendrag I dette kapittelet undersøkes forflytninger av tømmervirke i flere kontekster. Tømmeret er bygningsrester fra en gård som iscenesettes i en kunstinstallasjon i samtidskunstutstillingen Kven Connection, stilt ut ved det lokale museet i Vadsø høsten 2017. Forflytningen aktualiserer sentrale spørsmål rundt hvordan museer kan arbeide for å synliggjøre minoritetskultur og skape kulturarv. Analysen viser hvordan rammebetingelsene endres i de ulike kontekstene tømmeret befinner seg i.

Nøkkelord museum | kvensk byggeskikk | Varangerhus | bærekraftig museumssamling | iscenesatt kulturarv

Abstract In this chapter, movements of timber are examined in several contexts. The timber consists of building remains from a farm staged in an art installation in the contemporary art exhibition Kven Connection, which was exhibited at the local museum in Vadsø in the autumn of 2017. The movement actualizes key questions around how museums can work to highlight minority culture and create cultural heritage. The analysis shows how conditions change in the various contexts in which the timber is located.

Keywords museum | Kven architecture | Varanger house | sustainable museum collection management | staged heritage

PROLOG

De som kjører på E75 langs Varangerfjorden, møter et variert landskap. Dersom en kjører utover langs fjorden, fra Varangerbotn mot Vardø, endrer omgivelsene seg fra et terreng med bjørkelegger over i mer krattkledd terreng. Fjorden er vid og himmelen høy, og det fins lite skjærgård. Slake, terrasseformede åser med flate platåer strekker seg mot fjorden. Uansett vær leker lyset seg i havets overflate og skaper dramatiske,

på grensen til sublime, opplevelser. Veien slynger seg tett inntil havet, tidvis skåret inn i fjellformasjoner der sjøsprøyten kan stå rett på bilruten. På samme tid som dette landskapet kan oppleves som noe goldt og ugjestmildt, åpner det seg lune plasser med hus, hytter, naust, steingard, båter, fiskehesjer og innmark om hverandre utover langs fjorden. Det er spor etter folk, og reisende ser umiddelbart hva generasjoner gjennom tidene har levd med og av. Flere av husene står i dag tomme og vitner om en tid som er forbi. På noen hus flasser malingen av bordkledningen i store flak. Glassruter er sprukket. Grunnmurene siger ned i underlaget og skaper krumninger i raftekasse, vannstokk og listverk. De materielle sporene vi kan få øye på i husene og på plassene, bærer med seg fortellinger som det er vanskelig å gripe i forbifarten. Likevel, det sterkeste symbolet på et hus er dets funksjon som et hjem, et begrep som signaliserer noe svært universelt, samtidig som det også er noe privat.

INTRODUKSJON

Langs E75 i Varanger står det hus forlatt og til forfall. Disse fremstår så tidløse at vi nesten glemmer å reflektere over hva de har betydd, og fortsatt kan bety. Flere av byggene har stor kulturhistorisk verdi, særlig de som er bygget før annen verdenskrig, samt bygg som knytter seg til samisk og/eller kvensk minoritetskultur. Dette skyldes at eldre bygg og kulturuttrykk er sjeldnere enn etterkrigsbebyggelse, da hjem gikk tapt under annen verdenskrig, nedbrenning under tilbaketrekingen og ved gjenreisningen da minoritetskultur og det som representerte det førmoderne, ble devaluert (Hage, 1999; Mathisen, 2022). Til tross for at det fins økonomiske ordninger og insentiver for å sette i stand eller sikre eldre bygninger, er tilstanden for flere hus kritisk og forbi et stadium der forfallet lar seg reversere. Skjebnen til disse husene er tilsynelatende bestemt: De forblir forlatt, frem til de en dag ikke lenger er en synlig del av landskapet. Kulturarven som vi omgis med, forvandles til noe vi kvitter oss med, da det skjemma omgivelsene og blir farlige plasser for barn og dyr (Espeland, 2023).

Likevel arbeider museer, kulturminneinstitusjoner, prosjekter og private aktører kontinuerlig for å forsøke å holde bygg ved like og bevare dem som kilde til kunnskap, kreativitet og stedsutvikling (se bl.a. Haraldseid, 2019). For flere av aktørene som ønsker å ta vare på eldre bygninger, betyr ofte denne typen arbeid involvering av institusjoner som Riksantikvaren, Kulturminnefondet eller fylkeskommunen. De har autoritet og kompetanse innenfor restaurering, vern, plan- og lovverk, estetikk og adgang til ressurser. Særlig Riksantikvaren bidrar til å skape rammer og regler på et nasjonalt nivå for hvilke typer materielle strukturer som kvalifiserer til å være «viktige og uerstattelige fellesgoder» for det norske samfunnet (Holme, 2015, s. 3). Et slikt fellesgode er bygninger som det skal avgjøres om

det er verdt å verne om gjennom forskjellige former for vedlikehold, rehabilitering, restaurering, utbedring o.l. (jf. kulturminneloven, 1978).

Også innenfor museer begynner et forfall av kulturhistoriske bygg å gjøre seg gjeldende. Eldre bygninger har lenge vært en sentral del av det kulturhistoriske museumsarbeidet for folke-, friluft- og lokale/regionale museer (Eriksen, 2009; Hauge, 2020; Talleraas, 2009; Ågotnes, 2007), bygningsmasser som det i dag er kostbart å ta vare på. Selv om museer har solid kompetanse på disse byggene, er de økonomiske ressursene og fysiske fasiliteter for å endre utviklingen av forfallet mangelfulle (Kulturrådet, 2019c). Klimaendringer bidrar også til å forverre, og true, situasjonen for de kulturhistoriske byggene i museenes samlinger på tvers av landet, ettersom været siden 1980-tallet har blitt både varmere og våtere (Byggnettverket & Håndverksnett, 2017). Bygningsvern er blant de største utfordringene som norske museer vil møte i årene fremover, og fra statlig hold er det ønsket mer kunnskap om den samlede kulturhistoriske bygningsarven i norske museumssamlinger (Meld. St. 23 (2020–2021)). Men mesteparten av denne kunnskapsbyggingen er forfallsdrevet, det vil si at kunnskapen produseres når bygningene skal repareres (jf. Planke, 2022). Ved å kartlegge, klassifisere og innordne den nåværende samlingen av kulturhistoriske bygg i norske museer i tråd med bestemmelser til Norsk Standard, skal potensielle hull i samlingen avdekkes og tettes (Kulturrådet, 2019c). Dette kan være hull i samlingen som knytter seg til representativiteten av blant annet bygninger med etnisk tilknytning, slik som både samiske og kvenske bygg vil kunne kategoriseres. Der samiske kulturminner automatisk fredes om de er fra år 1917 eller eldre, fredes de kvenske (og andre nasjonale minoriteter) først automatisk om de er eldre enn fra år 1537 – på lik linje med alle andre kulturminner (kulturminneloven, 1978, § 4). At bygninger knyttet til samiske¹ og kvenske kulturminner i liten grad gjenspeiles i museenes samlinger av kulturhistoriske bygg har ført til et mer aktivt og oppsøkende arbeid for å rette opp i skjevheter i fredningslisten (Riksantikvaren, 2015, 2020).

Likevel, flere fredede bygg knyttet til minoriteter fører ikke nødvendigvis til mer ressurser og bedre vedlikehold, særlig ikke for museer. Det bidrar derimot til å akkumulere materielle kulturminner etter fastsatte standarder. For museer som forvalter minoritetskultur, er behovet stort for å sikre mer enn det materielle, som immaterielle kunnskaper eller sammensatte praksiser knyttet til bygningene. Akkumulering av eldre kulturhistoriske bygg sikrer heller ikke en bærekraftig utvikling av museer og deres samlingsprofil. Det er på tide å utforske alternative

1 Undersøkelsen gjelder ikke bygninger som befinner seg i museer som forvaltes under Sametinget. Samiske museer har rapportert om 54 kulturhistoriske bygninger i egne samlinger (jf. Kulturrådet, 2019a, s. 20).

tilnærminger til å forstå hvordan bygninger kan utvikle kunnskap på andre måter enn den lovgivende operasjonaliseringen av hva som er norsk kulturarv. Slike alternative tilnærminger fins hvis man ser nærmere på hvilke prosesser som utspilles i konkrete og lokale kontekster. Ved å flytte fokus fra tradisjonell forvaltning av bygg på rot og over til bygningsmasser som flyttes rundt i flere kontekster, får vi innblikk kunnskapsprosesser som unndrar seg statiske vurderinger av eldre bygningsmasse knyttet til minoritetskultur.

Det empiriske materialet som utforskes i dette kapitlet, tar utgangspunkt i en kunstinstallasjon som gjør bruk av tømmer fra et revet førkrigsbygg i privat eie.



Tømmeret på utsiden av Vadsø museum – Ruija kvenmuseum.
Foto: Varanger museum / Monica Milch Gebhardt.

Kunstverket ble produsert i forbindelse med samtidskunstprosjektet Kven Connection (Alatalo et al., 2018) og presentert ved utstillingen med samme navn i lokalene til Vadsø museum – Ruija kvenmuseum høsten 2017. Etter utstillingen fortsatte tømmeret å flytte på seg. Kvensk kulturarv, byggeskikk, praksiser og kunnskapsutveksling inngikk som gjennomgående elementer på tvers av de forskjellige stedene der tømmeret opptre og iscenesettes. Ved å følge tømmerets forflytninger gjennom flere kontekster ser jeg nærmere på hvordan forflytningene

bidrar til å utvide en tradisjonell forståelse av museers samlingsforvaltning. Jeg spør: *Hvordan kan fragmenter av et bygg bidra til å skape mer mangfoldige fortellinger rundt lokale representasjoner, minoritetskulturer og immaterielle kunnskaper?* Min tilnærming er særlig inspirert av Smiths (2006, 2011) forståelse av kulturarv som en performativ prosess, i kombinasjon med Bourriauds (2002, 2007) refleksjoner over hvordan kunsten kan forstås som et sosialt mellomrom der intersubjektivitet og relasjonelle praksiser skapes.

I det følgende vil jeg redegjøre for det teoretiske perspektivet som anvendes, og selve inngangen som brukes til analysen av tømmerets forflytninger. Deretter tar jeg leseren med inn i de forskjellige kontekstene som tømmeret beveger seg mellom. Avslutningsvis vil jeg diskutere problemstillingens antydning om at det er mulig å tenke annerledes om bygningsvern.

TEORETISK INNRAMMING AV KULTURARVSPROSESSER

For å få en bedre forståelse for hvilke ulike fortellinger som knytter seg til tømmeret gjennom forflytningene, anlegger jeg et kritisk perspektiv på kulturarven som vektlegger fortiden som samtidskonstruksjoner. Kulturarv handler på denne måten om dynamiske prosesser der det kulturelle skapes ved at ting, steder eller praksiser fra fortiden tillegges bestemte meninger for å bli tatt vare på for ettertiden (jf. Harrison, 2013; Kirshenblatt-Gimblett, 1998; Smith, 2006, 2011). Harrison (2013) argumenterer for at kulturarv har blitt et omfattende aspekt ved vår samtid som er preget av en overflod av kulturarv. Alt har et potensial til å bli kulturarv, der følelsen av usikkerhet og krise forsterker et behov for å spare på noe vi ikke ennå vet verdien av. Harrison (2013) forbinder denne måten å tenke om kulturarven med «det moderne», der globalisering og en kartesiansk dualisme skaper et underliggende behov for å organisere tid, orden og usikkerhet. Kulturarven forstås på denne måten for eksempel enten som natur eller kultur, offisiell eller uoffisiell. En motvekt til en slik forståelse er for Harrison «en dialogisk modell» som vektlegger det relasjonelle aspektet ved kulturarven. Denne dialogiske motvekten tar høyde for en nærhet og bærekraftighet som utspiller seg i møtet med kulturarv, uten å innta privilegerte posisjoner. I kontekster der flere tilhørigheter er innvevd i hverandre, er det behov for en slik forståelse som fremmer flerkulturell samtidighet, som for eksempel materialitet som kan tilskrives noe kvensk og/eller samisk, og i noen tilfeller også norsk.

Et slikt relasjonelt perspektiv på kulturarv bygger også på Smith (2006) sin tilnærming til kulturarv som «a process of engagement, an act of communication and an act of making meaning in and for the present» (s. 1). Fremfor å vektlegge fortiden trer det nåtidige aspektet ved kulturarvsprosesser frem med Smiths måte å betrakte kulturarv på som noe vi *skaper*. Smith (2006) viser hvilken makt det

ligger innenfor museumsdiskursen til å bestemme hva som faktisk kan godkjennes som kulturarv, samt hvilken infrastruktur som kan knyttes rundt slike samtidskonstruksjoner. Et profesjonalisert apparat, som museer eller andre kulturarvsinstitusjoner er, skaper en autoritet til å definere, kategorisere og klassifisere ting, steder eller praksiser som betraktes som «estetisk tilfredsstillende». I forvaltningen av kulturhistoriske bygg kan denne typen makt dreie seg om å fremheve alderen på bygget, byggeteknikk, materialvalg, funksjonalitet og bruk som de viktigste kvalitetene ved bygget. Smith (2006) kaller dette apparatet som er i sving for en autorisert kulturarvdiskurs (AHD), der eksperter som er knyttet til det profesjonaliserte apparatet, beskytter kulturarven på en slik måte at det hindrer en nåtidig bruk og omskrivning av kulturarvens betydning. AHD karakteriseres av Smith (2006) å være avgrenset, og noe som publikum betrakter passivt. Bygninger som bevares av museer for ettertiden, er eksempler på slike autoriserte diskurser der selve bygningsmassen konserveres. Dette er prosesser som vanligvis beror på etablerte seleksjonskriterier for å vurdere byggets egnethet som kulturarv, slik Riksantikvaren vurderer hvilke bygninger som er uerstattelige. Bygninger eller materielle kulturminner knyttet til kvensk kultur, eller andre nasjonale minoriteter, som ikke er å finne på Riksantikvarens fredningsliste, eller som er yngre enn årstallet for automatisk fredning (år 1537), faller dermed utenfor hva som kan klassifiseres som viktige bygg. For kulturminner fra områder med samisk og kvensk tilhørighet vil det i noen tilfeller oppstå utfordringer om hva som er «rett» kategorisering dersom begge etnisitetene kan knyttes til det materielle kulturminnet. Kulturminnet vil innenfor en samisk kategorisering få sterkere vern enn hva det kan som kvensk, men samtidig reduserer en bestemt etnisitet kulturminnets flerkulturelle sider. Et apparat med slike fastlåste kriterier får betydning for hva som får komme til syne rundt et kulturminne.

Likevel, bygninger er mer enn sin materielle forankring slik de betraktes i den autoriserte kulturarvdiskursen; de er immaterielle og nærværende. Kulturhistoriske bygninger kan på denne måten oppfattes som prosessuelle, relasjonelle og performative. Det som beveger seg på utsiden av et AHD-apparat, den uautoriserte kulturarven, står frem som alternative måter å tilskrive verdi på. En slik måte å forstå museumsarbeid og kulturarv på står i sterk kontrast til det Hooper-Greenhill (2000) kategoriserer som et «moderne museum». Et moderne museum har sine røtter i 1800-tallet og favoriserer særlig samlinger, gjenstanders betydning og autoritative formidlingsgrep. For Hooper-Greenhill kan dette museumskonseptet med fordel forlates for et «post-moderne museum» der gjenstandens bruk er viktigere enn mengden gjenstander som kan samles inn. Innenfor det post-moderne museet er det rom for både materiell og immateriell kulturarv, og relasjonen til museets brukere er ikke lenger preget av en enveiskommunikasjon

og ekspertroller, men derimot «a cacophany of voices may be heard that present a range of views, experiences and values» (Hooper-Greenhill, 2000, s. 152). Museets stemme er på den måten kun en av flere, et perspektiv som åpner opp for en museumspraksis som er inkluderende og orientert mot folk fremfor gjenstandens materialitet. Et annet sentral poeng for Hooper-Greenhill (2000) i sin beskrivelse av det post-moderne museet er hvordan formen ikke er avgrenset til en konkret bygning der kulturarven kan besøkes og betraktes, men et sted som «moves as a set of process into the spaces, the concerns and the ambitions of communitites» (s. 153). Slike prosesser kan ta form på ulikt vis på både innsiden og utsiden av de fysiske grensene som utgjør et museum, og er særdeles viktig for kulturarven knyttet til grupper som av ulike grunner har blitt utelatt, marginalisert, usynliggjort eller forsøkt fortiet i museumsinstitusjoner.

I kjølvannet av en systematisk assimileringpolitikk² som den norske stat har ført overfor minoritetsgrupper, deriblant kvener, fra midten av 1800-tallet til slutten av 1900-tallet, er det spesielt viktig å rette oppmerksomhet mot kulturarv som faller på utsiden av det dominerende narrative som fremmes i norske majoritetsmuseer og av kulturminneloven. Men, som Sontum og Fredriksen (2018) påpeker, er det ikke tilstrekkelig å anerkjenne at det fins et kulturelt mangfold i den norske befolkningen, da dette i seg selv ikke utfordrer den makt(u)balansen som dikterer forståelse av nasjonale kulturminner. Gjennom å få kontrollere og bidra til verdivurdering i kulturarvsprosessene kan makten reforderes. Så lenge minoriteter kategoriserer og presenteres som «add-ons» (Sontum & Fredriksen, 2018, s. 411) til det som utgjør den norske kjernekultur, utfordres ikke det epistemologiske utgangspunktet for kulturarven. Ved å følge ting, steder og praksiser som knytter seg til kvensk kultur, kan vi lære mer om museenes mulighetsrom og rammevilkår i forvaltning og formidling av kulturarven til nasjonale minoriteter. Slike prosesser leder oss også inn mot det pågående reparasjons- og gjenreisningsarbeid som assimilerte minoritetsgrupper står overfor for å finne tilbake til, ta i bruk og skape nye historier av språk og tradisjoner som over flere generasjoner har blitt fortiet, glemte og glemt.

I arbeidet med å ta i bruk og skape kulturarv er det et nåtidig behov som blir konstruert med begrunnelse i tidligere historie. Smith (2006) peker på at autoriserte kulturarvsdiskurser henter legitimitet som bidrar til å opprettholde bestemte måter å betrakte kulturarven på som ofte privilegerer et vestlig og europeisk blikk. I en autorisert kulturarvsdiskurs bidrar profesjonaliteten på denne måten til å skape et epistemologisk utgangspunkt for hvilke verdier og meninger som kan

2 Se rapporten til Sannhets- og forsoningskommisjonen (2023) for mer informasjon om den omfattende politikken.

tilskrives ting, steder og praksiser. I ideen om kulturarv inngår det også ontologiske perspektiver der et meningsmangfold og lokale identiteter kan komme under press i møtet med en autorisert profesjonalitet (se bl.a. Olsen, 2008). Dette var tilfellet ved fredningen av et kvensk gårdsanlegg i Vadsø som representerte et helhetlig kystkulturmiljø i Varanger. Enkelte i familien som eide huset, ønsket ikke fredning og argumenterte for at det ville gå på bekostning av fremtidig bruk av anlegget. Riksantikvaren uttalte på sin side at gårdsanlegget var like viktig som slottet. Anlegget ble fredet og er i dag en del av Vadsø museum – Ruija kvenmuseums portefølje av kulturhistoriske bygninger. Det er lite aktivitet knyttet til bygget, og publikum har sjelden anledning til å gå inn i bygningen. Fredningen «reddet» bygningsmassen for fremtiden, men med den førte også med seg et komplisert regelverk for bruk og vedlikehold. Dette anlegget, kjent som Bietilægården, står frem som et godt eksempel på hvordan den autoriserte diskursen for kulturarv favoriserer den materielle siden på bekostning av anleggets immaterielle tradisjoner, ferdigheter og uttrykk.

INNGANG TIL ANALYSE

I dette kapittelet tar jeg i bruk et mangfoldig materiale der forskjellige empiriske biter bidrar til å skape en mer nyansert analyse (Denzin & Lincoln, 2013). Utgangspunktet er tykke beskrivelser av kontekstene tømmeret inngår (jf. Geertz, 1973), et arbeid som er basert på mine egne feltobservasjoner. I beskrivelsene skriver jeg særlig frem tømmerets reise gjennom flere kontekster for å undersøke hva et slik perspektiv kan få frem av dynamikk. I beskrivelsene løftes det frem hvordan kunnskap kobles på i de ulike kontekstene.

Videre tar jeg i bruk informasjon fra samtaler jeg har hatt med kunstnere som har vært tilknyttet Kven Connection, samt ansatte ved Varanger museum og brukere av Vadsø museum – Ruija kvenmuseum som har sett samtidskunstutstillingen Kven Connection – eller på annet vis vært i berøring med prosjektet i perioden 2015 til 2018. Selv har jeg opplevd Kven Connection gjennom ulike roller, først og fremst som ansatt formidler ved Vadsø museum – Ruija kvenmuseum i perioden 2016–2018 da jeg arbeidet med utstillingen, og deretter som ph.d.-stipendiat i perioden 2018–2023 hvor jeg fulgte med på utstillingens virkninger og videre arbeid av involverte kunstnere. Arbeidet mitt med Kven Connection har også vært praktisk, da det inkluderte montering og demontering av verk i utstillingen. Dette innebærer performative og materielle møter med verkene. Feltsamtaler underveis har vært viktige for hvilke spor jeg har gått etter (jf. Fangen, 2008; Hammersley & Atkinson, 2007; Järvinen & Mik-Meyer, 2005), for å danne meg et bilde av prosesene som tømmeret har inngått i. For å kontekstualisere de ulike stedene tømmeret

har beveget seg imellom, tar jeg videre i bruk skriftlig dokumentasjon av kunstutstilling, som innebærer omtaler, søknader og rapporteringer fra kunstutstillingen og omtale i media. Jeg benytter meg også av museets egen dokumentasjon av det aktuelle huset før riving. For å fremheve perspektivet på kulturarv som performative, skapende og iscenesatte prosesser organiseres tømmerets forflytninger gjennom flere akter som et dramaturgisk grep etter inspirasjon fra Meek (2018).

Smith (2011) understreker også betydningen av å utforske lokale problemstillinger og være praksisnær i bidrag til den akademiske diskursen rundt kulturarvsprosesser. Hun argumenterer for at «focus on practice has in fact thrown up some of the critical issues that have started to engage scholars who have cared to listen» (Smith, 2011, s. 16). Dette er en viktig påminnelse i en museumshverdag der ressurser er under press, og tid til å drive forskning taper terreng for andre oppgaver (Fjell et al., 2020). Som Olsen (2018, s. 66) uttrykker det, fremstilles museene «Like dinosaurs unable to adapt to new social and cultural environments». Men går vi tett på museene og ser hva som rører seg på innsiden, kommer andre fortellinger til syne. Jeg argumenterer for at museet i Vadsø er en smidig «dinosaur» som i samarbeid med eksterne aktører og lokale krefter utøver stor grad av nyskapende løsninger.

Akt 1: et barndomshjem

Huset til familien Kærnæ var oppført på plassen Myhre ved Varangerfjorden, mellom bygdene Kariel og Vestre Jakobselv i Øst-Finnmark. Huset var et karakteristisk landemerke for reisende langs E75. Veien gikk tett på huset som kunne betraktes i dybderetning slik at bygningskroppen var synlig i sin helhet når en kom kjørende fra begge retninger. Fremst mot veien sto hovedhuset i grønn maling med røde vinduskarmer og vindskier. Bakover langs bygningskroppen fortsatte fjøset, også med en gjenkjennelig rød farge og rustrodt skjær over taket i bølgeblikk.

Bygget gikk over to etasjer og virket nesten monumentalt i sin tilstedeværelse. Denne følelsen ble forsterket av at det i dette åpne landskapet ikke lå annen bebyggelse tett på. Huset bar også preg av å være gammelt, og forbipasserende kunne i farten nesten kjenne lukten av tømmerverk, folk og fjøs. Det var ikke lys i huset de siste tiårene, og bygget var i dårlig forfatning. Et vindu i første etasje var plattet igjen. I andre etasje kunne de som ofte passerte plassen, følge med på husets saktegående bevegelser ved å se på en gardinkappe som seg lenger og lenger ned. Familien som bodde der, hadde for lenge siden flyttet over veien og bygget et nytt og moderne hjem. En dag i 2015 var Kærnægården revet, og det følte som noe manglet i landskapet. Kanskje dette ble forsterket ved at deler av en hvitmalt låvebru og et tørkestativ sto alene igjen, som deponerte minner av en tid som var forbi.



Varangerhuset på plassen Myhre, før kombinasjonshuset rives.
Foto: Varanger museum / Monica Milch Gebhardt.

Kærnegården var et Varangerhus, kombinasjonshus, der bolig og fjøs er forbundet i samme konstruksjon av en indre midtgang. Varangerhuset karakteriseres som en mangfoldig hustype, da slike hus har flere funksjoner samlet under samme tak (Bratrein, 1980; Johansen, 2019; Maliniemi & Kristiansen, 2018). Bratrein (1980) argumenterer for at hustypen er tilpasset lokale forhold og klima. Hus av denne typen i Varanger har en særegen plass, da de bryter opp den monotone gjenreisningsarkitekturen som nå preger store deler av regionen. Førkrigsbebyggelse er et sjeldent syn i Finnmark og Nord-Troms, men på nordsiden av Varangerfjorden finner man fortsatt eldre hus som har overlevd herjinger fra annen verdenskrig og modernitetens fremvekst. Spesielt rundt Vadsø og de omkringliggende bygdene fins eldre bygningsmasse. Varangerhuset assosieres med kvensk byggeskikk, da hustypen ble fremtredende i samme periode som kvenske tilflyttere slo seg ned i området fra midten av 1800-tallet. Maliniemi og Kristiansen (2018) peker også på fellestrekk Varangerhuset har med både en samisk storgamme og karelsk byggeskikk. De argumenterer for at hustypen vitner om et kulturelt mangfold, fremfor å poengtere at hustypen utelukkende er et kvensk kulturminne.

Da det ble bestemt at Kærnegården skulle rives, benyttet det lokale museet i Vadsø anledningen til å dokumentere hustypen gjennom fotografering, innsamling av gjenstander og intervju med eieren som et viktig tidsvitne som kunne fortelle om barndomsminner og bruk av gården (Vadsø museum – Ruija

kvenmuseum, personlig kommunikasjon, januar 2020). Museet arbeidet på daværende tidspunkt med en ny utstilling om Varangerhus, og Kærnegården inngikk som et av flere gårdsbruk fra området som ble kartlagt og portrettert i utstillingen. Brukbare bygningsmaterialer ble også plukket ned og brukt i museets konstruksjon av et utstillingsmiljø der besøkende kunne bevege seg gjennom den mangfoldige hustypen. Materialene tilførte utstillingen en autentisk ramme som fragmenter fra et ordentlig Varangerhus. Gjenstander fra Kærnegården ble også stilt ut i utstillingen sammen med fotografier av huset og sitater fra den siste eieren. Selv om huset ble fjernet fra landskapet, fikk utvalgte gjenstander og tilhørende fortellinger rundt praksiser et «nytt liv» i forflytningen fra å inngå i et barndomshjem til å være en museums-gjenstand i en utstilling. Gjenstandene tillegges en annen verdi ved museet, og meningen endres i forflytningsprosessen til nå å være kulturarv (jf. Kirshenblatt-Gimblett, 1998). Samtidig skrives gjenstandene inn i en museumsdiskurs der publikum kan kikke på gjenstandene med en viss avstand. Gjenstandene fremstår uforandret i sitt nye hjem, ikke slik Smith (2006) argumenterer for at kulturarven er, nemlig «actively used, remade and negotiated» (s. 34).

I denne prosessen tilføres og forsterkes også en rekke andre verdier, som blant annet at hustypen representerer en kvensk byggeskikk. Ved å betrakte byggeskikken som viktig i kvensk kultur bidrar museet til å gi kvensk tilstedeværelse i regionen en fysisk forankring. Det kvenske er ikke bare noe som var en gang i historien, det er der fortsatt gjennom bygg som kan betraktes fysisk. Fortellinger rundt byggeskikken kobler også kvenene til landskapspraksiser som innebærer husdyr og skjøtsel samt fiske. Kærnegården som en gang sto og råtnet i myren, viderefremmes i utstillingen gjennom biter satt i en ny kontekst.

Akt 2: samtidskunst

Et tømret hushjørne med stokker sammenføyd i lafteknuter hviler på gulvet inne i museet. Lukten av kreosot, råte og tømmer fyller rommet. Stokkene er vridd og gjør at veggene buler lett utover, men holdes på plass av en vertikal strekkfisk. Tømmeret har en ru overflate. Det er lett å få flis i hånden hvis man faller for fristelsen å stryke over trevirket. Noen pappspikre med flatt hode stikker ut av tømmeret, små fliker av brun kartong stikker så vidt frem. Hushjørnet inngår i en kubeform, der de to gjenstående veggene som møtes i motsatt hjørne, er lektet ut og trukket med sort molton. Brede plankebord er lagt som gulv i kuben, med ulik lengde slik at bordene stikker ut i nedre del av moltonduken. Ved første øyekast ser kuben ut som en lukket installasjon, og det er vanskelig å få øye på en inngang. Men lyd innenfra inviterer besøkende til å føle seg frem etter en glipe i det sorte stoffet for å kunne gå inn i boksen.



Filmskaper Kristin Nicolaysen filmer kunstnerne Asle Lauvland Pettersen og Meri Nikula underveis i planleggingen og bygging av kunstverk til Kven Connection. Foto: Varanger museum / Monica Milch Gebhardt.

På innsiden blir man møtt med musikk fra flere kanter og en veldig varme. Lyden av to projektorer durer i bakgrunnen, lavere enn musikken som veksler mellom toner som minner om salmesang og polka. På hjørnet som er laftet, projiseres bildesekvenser. Når øynene har vendt seg til mørket, kan man skimte en lav benk i tre. Bildene på veggen skifter, vi ser ulike landskaper, innsjøer, elver, sivgress og myk skogbunn. Vi møter også mennesker, portretter av folket som bodde på Kærnegården. Lyset fra projektorene gir mulighet til å skimte detaljer og farger i tømmerveggene som skifter i takt med bildene. På den ene veggen ser vi konturene etter det som har vært en trapp. Trinnene tegner seg tydelig på treverket, og spor etter maling indikerer at det har vært forskjellige farger under trappen og i selve trappeoppgangen. Laften i veggen er også merket med tall og himmelretning for å lette arbeidet med å sette puslespillet på plass. Bitene er nøye tilpasset hverandre, så vel i selve lafteknuten som over og under i tilstøtende knuter og plankene. Stokkene hører sammen, enten de vil eller ei.

Boksen er kunstverket *Homes of Origin, Paths of Migration, Domicile of Legacy* (2017), produsert av kunstner Asle Lauvland Pettersen som en del av samtidskunstprosjektet Kven Connection. Det laftede hushjørnet er en del av Kærnegården som har gjenoppstått som kunst i et museum. Det å skulle rive et stort gårdsanlegg er en kostbar prosess, så etter rivningen av gården i 2015 oppbevarte eieren deler

av husets tømmerkasse på gårdstunet. Tømmeret lå godt pakket inn i en grønn presenning, da trevirket fortsatt var brukbart og for godt til å kastes. Det var året etter rivningen at Vadsø museum – Ruija kvenmuseum hadde invitert en rekke kunstnere til Varanger-området for å produsere samtidskunst om historien og kulturen til kvener/norskfinner. Denne tømmerkassen ble da satt i bevegelse som bestanddel i en kunstinntallasjon.

Kven Connection er navnet på et toårig samtidskunstprosjekt som institusjonene Varanger museum, avd. Vadsø museum – Ruija kvenmuseum, Vadsø kunstforening og Taike (Art Promotion Centre Finland) initierte. Samtidskunstprosjektet ble gjennomført i perioden 2016 til 2018 og involverte ti profesjonelle kunstnere tilhørende nordlige områder i Norge og Finland for gjesteutvekslingsopphold i Vadsø – byen som går under kallenavnet «kvenenes hovedstad» (se bl.a. Mo, 2021; Niemi, 1977). Kunstnerne skulle produsere kunst om kvenske/norskfinske temaer der språk, grenser og migrasjon utgjorde prosjektets kuratoriske ramme (Alatalo et al., 2018). Resultatet ble vist i utstillingen ved samme navn som ble åpnet ved Vadsø museum – Ruija kvenmuseum høsten 2017, for deretter å vises i Rovaniemi våren 2018.³ Etter denne siste utstillingen ble verk returnert til kunstnerne.

Kven Connection refereres til som den første bilaterale kunstutstillingen med fokus på kvensk språk og kulturarv (Varanger museum, 2017) og markerer for museet et tydelig brudd i måten det kvenske løftes frem på (Øyen, 2020). Ett av utstillingens mål var å revitalisere den kvenske/norskfinske kulturen gjennom kunstneriske uttrykk og på denne måten bidra med å ta et oppgjør med stereotypiske fremstillinger av den nasjonale minoriteten som «antikvarisk» (Alatalo et al., 2018, s. 4, min oversettelse). Kunstnerne som ble valgt ut til å delta i prosjektet, hadde svært ulike uttrykksformer. I møte med fotografi, maleri, akvarell og tegning, broderi, en spørreundersøkelse, lydimpromisasjoner og installasjoner fikk besøkende et variert innblikk i hvordan kunstnerne hadde utforsket områdets kvenske tematikk.

Så hvordan ble tømmeret en del av Pettersens kunstneriske utforskning av kvenkulturen? Pettersen forteller om kunstinntallasjonen *Homes of Origin, Paths of Migration, Domicile of Legacy* at den «er et monument til ære for kvenkulturen» (Pettersen, personlig kommunikasjon, september 2020). Kunstneren hadde en ganske klar idé om hva han ønsket å skape i Kven Connection; han ville utforske en slektshistorie, følge linjer bakover i tid og lokalisere steder hvor slekten hadde holdt til. På denne måten ville han «reversere migrasjonslinjen fra Vadsø,

3 Etter Rovaniemi returnerte utstillingen til Vadsø der den igjen ble stilt ut som museets sommerutstilling for 2018.

dra bakover i et poetisk videoverk». Han var også opptatt av hus og bygg i området som kunne knyttes til familier, og registrerte mange forfalne hus. Kunstneren var aktivt søkende etter bygninger i Varanger-regionen som kunne brukes som et utgangspunkt for å følge en kvensk familie sine slektslinjer. I letingen etter bygg lå det også et ønske om å «berge tømmer fra myra». Ansatte ved museet tipset Pettersen om familien Kærne og huset deres. Pettersen dro innover fjorden til stedet der huset hadde stått. Igjen på jordet sto det en låvebro og et tørkestativ. Under en grønn presenning lå det noe tømmer. Pettersen forklarte at eieren av tomten hadde oppdaget at han sto der, og derfor kom over for å slå av en prat. I denne samtalen hadde Pettersen forklart prosjektidéen sin og spurt om han kunne få bruke tømmeret. Svaret han fikk var ja. Eieren skulle selv blant annet ta vare på noe av tømmeret da det var dyrt å kvitte seg med et hus, og fyre med det – litt etter litt. Sammen trakk de tømmeret ut av presenningen og inspiserte det. Overraskelsen var stor for Pettersen da det viste seg å utgjøre deler av et intakt hjørne på en laftekasse.



Undersøkelse og montering av tømmeret som lå under en presenning.
Foto: Pirjo Nykänen.

Hushjørnet ble satt sammen på jordet. I selve hjørnet var stokkene knyttet sammen ved bruk av «kvenknuter», et bygningstrekk som forbindes med kvensk byggeskikk (Berg, 2017). Etter hvert som dialogen utspilte seg på jordet, kom det frem at Kærne var av finskættet slekt, og Pettersen spurte om han kunne få bruke familien

sin historie som en del av kunstverket, og fikk igjen ja. Pettersen fortalte meg at det var et viktig poeng at Kærnae definerte seg som finsk. Han hadde ikke noe imot det kvenske og hadde uttrykt at det heller ikke var problematisk å bli definert inn i en kvensk ramme eller plassert i en kvensk kontekst. Men han så ikke på seg selv som kvensk.

Et annet aspekt ved den kunstneriske utforskningen til Asle Lauvland Pettersen var produksjonen av et videoverk. Pettersen fotograferte og filmet Kærnae. Ett utsnitt ble brukt i filmen. Utsnittet plasserer Kærnae i sentrum, med hushjørnet i ryggen, støttende, men samtidig noe som visuelt ser ut som et bakteppe eller en scenografisk kulisse. Igjen ser vi konturene av noe som har vært. Denne forståelsen er også forsterket av Kærnaes positur med ryggen til den brokete bygningskroppen i et gjengrodd jordbrukslandskap. Pettersen fulgte slekten til Kærnae bakover i tid og lokaliserte migrasjonshistorien til familien. Med hverandres hjelp identifiserte Pettersen familielinjene til Kærnae, en reise Pettersen selv gjennomførte og dokumenterte ved å besøke steder der formødrene og -fedrene til Kærnae hadde holdt til. Linjer ble strukket fra de historiske røttene på Myhre og inn i dagens Finland, og Pettersen dokumenterte reisen med kamera og bearbeidet det hele til et videoverk med landskapsbilder fra turen. Oldefarens slekt fulgte en linje som blant annet strakk seg fra Vestre Jakobselv og til Bugøynes, Enare, Rovaniemi, Kemi og Kärnä i Muhos, men oldemorens slekt ble fulgt via Tanadalen til Pajala og til Kukkola i Tornio. I videoen får vi følge familiens vandring gjennom et skiftende landskap – i revers. Med utgangspunkt i hushjørnet og gårdens familiehistorier skapte Pettersen en kunstinntallasjon der besøkende kunne gå inn i et byggverk, sette seg ned på innsiden og betrakte poetiske videoverk projisert på hver sin tømmervegg.

Mens Pettersen fikk «redde» et hus, fikk Kærnae hjelp til å finne frem slektshistorien sin. Tømmeret materialiserer familiehistoriene. Pettersen forteller at han ser på egen praksis som et pedagogisk virkemiddel med mulighet for å belyse noe, enten det dreier seg om noe filosofisk, aksjonistisk eller politisk. Han er inspirert av å løfte frem et bidrag som er lokalt forankret. Denne lokale forankringen er videre forsterket ved at et annet kunstverk i Kven Connection er innlemmet i Pettersens kunstinntallasjonen. Det dreier seg om lydverket til den finske kunstneren Meri Nikula som har improvisert over eldre kvenske og finske sanger. I fellesskap skapte verkene en høyst sanselig opplevelse, og kunstnerne sørget for å iverksette ett av Kven Connections prosjektmål, nemlig å knytte sammen kunstuttrykk, nasjonaliteter og profesjoner (Alatalo et al., 2018).

Kunstverket til Asle Lauvland Pettersen minner på mange måter om konseptkunstner Marianne Heskes verk *Prosjekt Gjerdeløa* (1980) og *House of Commons* (2014). I begge verkene flyttes bygninger ut av sin opprinnelige kontekst og inn i

nye arenaer. Åsebø (2014, s. 52) trekker i sin analyse av *Prosjekt Gjerdeløa* frem hvordan verket kan leses som en intervensjon av fortiden gjennom bruk av etablerte forestillinger om romantikken. Verket kan altså ikke forstås isolert, det følger med en forhistorie som bidrar til å forme forståelsen. Kunstens funksjon skaper bruddstykker i historien ved nettopp å rette fokus mot den. Den kan forstås som relasjonelle objekter, hybride forståelser, konseptene er ikke statiske, men mobile der flytting synliggjør hvordan stedene bidrar til å skape mening og verdi. *House of Commons* var et verk som utløste sterke følelser og minner. Plassert på Eidsvolls plass foran en av Norges sterkeste maktinstitusjoner og på en plass som brukes til yringer, ble bygget også et symbol på nasjonen og demokratiet. Eeg-Tverbakk (2021) beskriver at i møtet med huset virvlet det opp spørsmål om klasse, makt og produktivitet. Hun skriver: «Encountering and listening more tentatively to things entails a demand to slow down, take time and simply stay longer with them» (s. 7). Husets dramaturgi byr på en reise gjennom tid og på tvers av klassetilhørighet. Huset skulle rives da det befant seg på en utmark som ble solgt til Statens vegvesen i forbindelse med utbygging av E18, og det ble «reddet» av Heske for å brukes i et kunstprosjekt. Etter det var stilt ut på plassen foran Stortinget, var det ønsket tilbake igjen til hjemkommunen Hobøl. Forflytningen og det som skjedde rundt verket, hadde gjort noe med verdien av bygget. Fra å være en riveklar rønne ble bygget et symbol på noe helt annet. Men ønsket om å få bygget tilbake igjen ble langt fra en problemfri prosess, og det tilspisset seg i en krangel mellom kunstneren og et lokalt historielag som fikk det overordnede ansvaret for å følge opp flyttingen (Heske, 2020). Huset ble imidlertid liggende og råtne under en presenning, og historielaget hadde helt andre planer for bygget lokalt enn Heske ønsket. Det skjer altså noe i flyttingen mellom og på tvers av kontekster. Samtidig pågår det en tydelig uenighet i håndteringen av dette huset, som nå er tilskrevet en funksjon som kulturarv, der det kunstneriske uttrykket muliggjør fortellinger som blir forsøkt fastlåst gjennom møter med kulturarvsapparatet.

Det var ikke noe kontroversielt over rivningen av huset på Myhre ved Varangerfjorden, huset var et privat anliggende, og det var en privat oppgave å rive. Da kunstneren Asle Lauvland Pettersen fikk tillatelse til å ta med seg tømmerstokker fra huset, tok han også med seg både familien og lokalbefolkningens forhold til huset, det spesifikke og mer generelt, til stedet, til jordbrukslandskapet huset har stått i, fjøsdrift og lokale yrkesretninger samt innblikk i det mer personlige og nære, knyttet til Kærnfamilien med velstandsøkningen som kom med havets ressurser og resulterte i bytte av hus. Slike fortellinger dominerer sjelden rådende kulturarvs- og museumsdiskurser, og Smith (2006) karakteriserer slike posisjoner som er på utsiden av den rådende diskursen, som å være underordnet. Til tross for at det er fokus på å styrke posisjonen til «de underordnede», skjer

dette ofte med virkemidler som har rot i det rådende kulturarvsapparatet som legger til «the excluded and assimilate them into the fold rather than challenge underlying preconceptions» (Smith, 2006, s. 37).

Verket skapt av Asle Lauvland Pettersen fungerer som et sosialt mellomrom for samhandling mellom personer, landskaper, kunnskap, det materielle og det immaterielle. Et slikt mellomrom er beskrevet av Bourriaud (2007) i hans gjennomgang av begrepet relasjonell estetikk. Mellomrommet (interstice) er det som oppstår mellom kunstverket og besøkende, et begrep Bourriard har hentet inspirasjon til fra Marx' beskrivelser av utvekslinger som er fritatt fra en kapitalistisk tankegang om profitt. Menneskelige relasjoner i mellomrommet «foreslår andre muligheter for utveksling» (Bourriaud, 2007, s. 20). Slike utvekslinger er meningsskapende prosesser der interaksjon og kontekst kan finne sted både i forkant, under og etter et møte med kunstverket. Relasjonell kunst fungerer som en motvekt til konsum, som i dette spesifikke tilfellet med verket *Homes of Origin, Paths of Migration, Domicile of Legacy* også fungerer som en motvekt til noen av de grunnleggende forutsetningene for at kulturarv kan kvalifiseres som nettopp dette i museumsfeltet. Til tross for at verket kunne kjøpes, ønsket ikke Pettersen å beholde verket etter utstillingen eller legge seg opp i hva som skulle skje med tømmeret videre.

Bourriaud (2002) poengterer nødvendigheten av å utvikle prosesser som skyver vekk en passivitet, og som skaper et slags sosialt ansvar for omgivelsene. Forflytninger handler om mer enn bare gjenbruk, det er også snakk om å sette det sosiale og kulturelle inn i nye sammenhenger. Han skriver:

It is a matter of seizing all the codes of the cultures, all the forms of everyday life, the works of the global patrimony, and making them function. To learn how to use forms, as the artists in question invite us to do, as above all to know, how to make them one's own, to inhabit them. (Bourriaud, 2002, s. 19)

I museet, presentert som kunst, ble det utdaterte og kasserte tømmeret representant for noe annet enn et nedfalls Varangerhus. Stokkene hadde da tredd inn i kunstens sfære og museets ramme. Dekontekstualisert og iscenesatt som et estetisk, taktilt og materielt objekt henvendte installasjonen seg til et publikum som kunne nærme seg bygningskroppen på et helt annet vis enn slik det var før rivningen eller under presenningen. Opplevelsen av bygget er også annerledes enn hvordan det hadde vært om huset ble vedlikeholdt og brukt til musealt formål. Tømmerets og slektshistoriens vei inn i museet som kunst skiller seg fra museets sedvanlige praksis rundt innsamling av immateriell og materiell kulturarv til utstillinger. Som kunstverk forstyrres de skarpe skillelinjene som tegnes av et museum som en kulturarvsinstitusjon.

Akt 3: sanselig museumsrekvisitt

Inne i utstillingen om Varangerhus er en skoleklasse på museumsbesøk i gang med å hamre løs på sløydbenkene som er plassert rundt i lokalet. Den intense bankingen brytes av med spørsmål om å få låne et annet redskap, spørre om hjelp eller pause for å iakttas produksjonen som finner sted. Elevene arbeider med kuskinn og lager egne armbånd, belter eller nøkkelringer som dekorerer med bokstavtrykk eller med en svipenn. De deltar i arrangementet *Kvenuka*, et tilbud innen kulturarvsproduksjoner i *Den kulturelle skolesekken*, der museet årlig inviterer inn faste skoletrinn for å bli kjent med kvensk/norskfinsk kultur og historie. Konsentrasjonen er stor i arbeidet, men innimellom mister noen elever fokus og begynner å vandre i lokalet. Flere tar turen inn i utstillingen om Varangerhuset, hustypen med sterke bånd til kvensk byggeskikk. Dette er utstillingen som er formet som hustypen, der dører, vegger og vinduer gjensker huset og leder besøkende forbi forskjellige rom og funksjoner. Fra husets hoveddør kommer man rett inn på kjøkkenet. Der spiller en sensor av musikk, og vann begynner å renne fra en kran og ned i utslagsvasken. Kjøkkenet er kledd i smalt panel i blå farge. Et kjøkkenbord er plassert foran et vindu som gir utsyn til aktiviteten rundt høvelbenkene. Fra kjøkkenet kan man utforske en snekkerbod med flere tradisjonelle verktøy eller ta turen inn i finstuen. Neste rom i utstillingen er mellomgangen, bygningstrekket som karakteriserer Varangerhuset, og som binder våningshuset sammen med fjøset. På veggene rundt er det plassert gjenstander som bidrar til å fortelle om praksisene som utspilte seg i gangen, som en falmet blå kjeledress, høye støvler og en fjøslykt. I hjørnet henger et skap i gule og røde toner. Bak skapdøren er det plassert et melkespann, en rømmekollebunk, sauesaks og børste til å strigle hesten med. Neste rom har et gulv med brede bordplanker, og lyden av en ku som rauter, utløses av en sensor i døråpningen. Vi er nå i fjøset og møtes av nye gjenstander som en fjøsgryte, hoggestabbe, fjøskrakk, greip, høygaffel, spade og spann. Alle gjenstandene har hver sin funksjon og fortelling.

Tett inntil fjøset står det plassert et laftet hjørne som leder besøkende fra det som befinner seg på innsiden av Varangerhuset, til utsiden. Langs veggene på laftehjørnet henger det flere gjenstander knyttet til livet som fiskerbonde. Hjørnet er det tidligere kunstverket til Pettersen og deler av Kærnæs barndomshjem. Etter at Kven Connection ble avsluttet, hadde ikke Pettersen selv ønsket om å beholde kunstverket. Veggene, som igjen var for god til å bli kastet, ble tatt inn som rekvisitt i museet og ikke som en aksesjon til samlingene. Tømmeret unngikk dermed en faglig vurdering, registrering og magasinering, men ble en del av museet for besøkende som rekvisitt. I museet var det et egnet objekt for å vise laftetekniske løsninger. Folk kunne komme tett hjørnet av huset, der kvenknuten (hammaslovetus) på våningshus ofte er skjult under kledning. Dette er en teknikk som blant

annet Riksantikvaren (u.å.) fremhever som en særegen byggeskikk som knyttes til kvensk/norskfinsk kultur. De opplyser at: «Kamlaften eller 'kvenknuten' krevde at man var dyktig med øks» (Riksantikvaren, u.å.). I motsetning til da veggen sto utstilt som kunstverk, ble besøkende nå oppfordret til å se, røre og spørre om konstruksjonen. Veggen egnet seg også godt for å utdype fakta om lokal byggeskikk. Laften er av plank, og selve knuten flukter i veggen. Tømmerveggen fra Kærnægården som ble satt inn i forlengelsen av utstillingen, hadde en praktisk funksjon i å skjerme kontorlokaler fra utstillingslokaler samt lede besøkende gjennom utstillingens vandringsrute. Hjørnet hvilte rett på linoleumsgulvet inne i museet. Tømmeret sto godt i stil med gjenskapelsen av et fjøs, og en informasjonsfilm om dendrokronologitestning av det som trolig er Varangerområdets eldste hus. Et stort og nedtrekkbart lerret ble montert på utsiden av veggen, slik at rommet kunne tas i bruk for formidling. Denne typen aktiviteter hadde tidligere vært utført i andre rom eller med teknisk utstyr som var tungvint å trekke frem. Veggen bidro til at museet virket mer profesjonelt med innebygde løsninger. Veggen fikk også en annen funksjon da museet gikk i gang med gjenstandsregistrering av det som befant seg på sine egne kulturhistoriske bygg. Registratør brukte da veggen og det hvite lerretet som bakteppe for fotografering (Varanger museum, u.å.).



Tømmerveggen som rekvisitt i Varangerhusutstillingen ga muligheter for å undersøke «kvenknuter» tett på. Foto: Gyrid Øyen.

Møter med denne typen vegg og materialitet er en sjelden opplevelse. Eldre hus i Finnmark som kan dateres før annen verdenskrig, står i dag i en særstilling om de fins, ettersom regionen i stor grad var bombet av allierte i løpet av krigen og deretter systematisk nedbrent av okkupasjonsstyrkene ved tilbaketrekingen som ble påbegynt høsten 1944. Tvangsevakuering av landsdelen ble iverksatt kort tid før nedbrenningen, men opptil en tredjedel av befolkningen motsatte seg evakueringen. Da Norge ble frigjort våren 1945, hadde befolkningen som ble igjen i nord, gått vinteren i møte med provisorisk husly. Vadsø var en av de få stedene som ikke ble systematisk brent, men der deler av bygningsmassen og bystrukturen var delvis ødelagt etter bombetokt. I kjølvannet av krigsherjingene ble regionen gjenreist med hjelp av typehus, kjent som gjenreisningshus. Hage (1999) startet boken sin om gjenreisningshus med følgende bemerkning: «Reiser du i Nord-Troms og Finnmark, kan du ikke unngå å legge merke til at bebyggelsen over store områder er ganske enhetlig i størrelse og formspråk» (s. 15). Husene skulle reises fort og på billigst mulig måte grunnet materialknapphet, en gjenoppbygging som varte inn på 1960-tallet. Krigsskadeerstatningen som skulle dekke verdien av tapt bolig, la også føringer for hvordan gjenoppbygningen kunne skje ettersom gjenstående bygninger ble trukket ifra (Hage, 1999). Dette kan ha gitt insentiver til å rive resterende bygningsmasse fremfor å rehabilitere. Hage (1999) knytter gjenreisningen av Finnmark til det større politiske prosjektet til Gerhardsen-regjeringen om å modernisere en hel landsdel. Uttrykket fikk et enhetlig preg som effektivt visket ut regionens flerkulturelle uttrykk. Dette markerte et tydelig brudd med etablerte tradisjoner for både håndverk, materialvalg og byggeskikk.

Kulturarven til den nasjonale minoriteten kvener/norskfinner har i flere tiår vært formidlet ved Vadsø museum – Ruija kvenmuseum med utgangspunkt i byggeskikk. Siden Vadsø museumslag ble stiftet i 1971, startet arbeidet med å overta eierskap til gårdsanlegg i byen for å bevare hus som ble betraktet som verneverdige og viktige for byens historie. Museet har i en slik kontekst hatt en vesentlig rolle som én av få offentlige arenaer som har arbeidet for å synliggjøre tilstedeværelsen av minoriteten fra etableringstidspunktet. Det materielle er særlig godt formidlet gjennom to kvenske bygg fredet av Riksantikvaren, Tuomainengården og Bietilæanlegget, med tilhørende samlinger. Vadsø museum – Ruija kvenmuseum «har en liberal inntakspolitikk [fordi] store deler av den materielle kulturarven til regionen har gått tapt» (Varanger museum, 2018). Samtidig gjelder dette antageligvis ikke kulturhistoriske bygg, da museet med sine to andre avdelinger i Varanger museum har store utfordringer med å vedlikeholde den eksisterende bygningsmassen. Vedlikeholdsutgifter ved museet er beregnet til 35 millioner kroner (Varanger museum, 2022). Dette står

i sterk kontrast til museets totale driftsbudsjett som ligger på ca. 25 millioner (Kulturrådet, 2022). Å skulle prioritere å ta inn et bygg i en samling som allerede er under press ressursmessig, vil kreve at bygget er i veldig god stand. Utgiftene til vedlikehold av bygg tvinger heller museet i retning av å kvitte seg bygninger for å sikre en forsvarlig driftsmodell for museet. I dette arbeidet dukker begrepet bærekraft opp som et argument for å hjelpe museene med å disiplinere egne samlinger. Regjeringen påpeker museenes ansvar og makt til å forvalte fellesskapets kulturarv på en bærekraftig måte ved å gjøre «gode avveiginger og prioriteringer i lys av dei tilgjengelege ressursane, både menneskelege, økonomiske og bevaringsmessige» (Meld. St. 23 (2020–2021), s. 72). Bærekraft operasjonaliseres her som enten å beholde noe eller kvitte seg med noe. Til tross for at det ryddes opp i samlinger på landsbasis, er det sjelden at bygg avhendes. Olsen (2018) poengterer at avhending i museer er et hjerteskjærende valg for ansatte å skulle ta, da det bryter med museenes grunnleggende væren og etos. Samtidig trekkes behovet for prioriteringer og avhending frem som et sentralt anliggende for museenes arbeid med samlingsforvaltning (se bl.a. Kulturrådet, 2019a, 2019b; Leden, 2014, 2017). Museenes samlinger fremstår som å ha en tilnærmet ukontrollert vekst, der samlingene vokser fortere enn museets ansatte klarer å registrere, organisere, digitalisere og tilgjengeliggjøre det som inngår. Hvilke merkelapper innholdet i samlingene gis i prosessen, får betydning for hvordan representativiteten av gjenstander, bygg med mer.

Å merke bygninger etnisk er heller ikke en enkel prosess, særlig i områder der mennesker har bodd, giftet seg og samhandlet på tvers av dagens etniske kategorier som kvensk, samisk eller norsk (se bl.a. Holmgaard et al., 2018). Videre har samiske bygninger som tidligere nevnt et sterkere vern enn kvenske og norske, noe som gjør at bygg med fordel bør markeres med etnisitet der det er mulig for å sikre bygget for ettertiden. Ansatte ved Vadsø museum – Ruija kvenmuseum problematiserer også hva det vil si å kalle bygg for kvenske, særlig med utgangspunkt i Varangerhuset som har vært en dominerende hustype i området. For hva bestemmer egentlig etnisiteten til et hus eller en gjenstand? Er det eier, bruk eller tilvirker? I formidling av Varangerhuset trekkes flere fortellinger frem for å motvirke at det kun er én måte å betrakte hustypen, kunnskapspraksisene og bruken på. Treveggen fra Kærnægården er ikke merket etnisk i utstillingen. Trevirket representerer et vitnesbyrd av hustypen og levekår, og tømmerets materialitet gir umiddelbare assosiasjoner til noe som er verdt å ta vare på. Denne fortellingen blir forsterket i rollen som representant for et Varangerhus, og det å skulle kvitte seg med veggen da den endelig hadde kommet inn i museet, syntes å være svært uforenlig med museumsarbeidet. Veggen ble som sanselig museumsrekvisitt etablert på nytt som et musealt faktum (jf. Grahn, 2006).

Da Vadsø museum – Ruija kvenmuseum høsten 2018 ble tildelt midler til ombygging av eldre bygningsmasse til museumsformål, startet en klargjørings- og ryddeprosess som gjorde at ansatte ved museet måtte ta stilling til hva som skulle gjøres med tømmerveggen. En rekke forhold, som begrenset lagringsplass og ingen klar idé om videre bruk av veggen, gjorde at den gikk ut av museet (Vadsø museum – Ruija kvenmuseum, personlig kommunikasjon, oktober 2020).

KULTURARVENS ISCENESETTELSER

Ved å følge tømmerstokkene gjennom forskjellige akter synliggjøres et mangfold av fortellinger, meningsutvekslinger og måter å tilnærme seg kulturarv på. Flytting mellom kontekster viser også at hushjørnet er noe som er dynamisk. Fra å være et etter hvert ubeboelig hus bidrar en rekonfigurasjon igangsatt av kunstner Asle Lauvland Pettersen til at tømmerstokkene endrer funksjon og symbolikk. Restene av et hjem kan oppleves i en ny setting der det er sanselig, taktilt, sosialt og materielt, muliggjort som kunst (Bourriaud, 2007).

Videre endres dette når veggen inkluderes i en utstilling om Varangerhus. Hushjørnet er fortsatt taktilt og materielt, men det innbyr ikke til de samme studeringene og interaksjonen med besøkende som kunstverket gjorde. Husveggen fremstår som et hverdagslig objekt og blir knapt nok lagt merke til. Innenfor konteksten til en museumsutstilling settes det rammer for hvilken fleksibilitet tømmeret kan forstås ut ifra. Selv om museet ønsker å være en motvekt til en antikvarisk forståelse av det kvenske, hentes det legitimitet til tømmerets reise og stopp innom museet som rekvisitt, nettopp gjennom en forståelse av at det er tømmerets alder som gir det en historisk verdi. Fortiden brukes aktivt til å si noe om viktigheten av å ta vare på veggen. Opplevelsen av tømmerstokkene hektes på andre strukturer og leder oppmerksomheten vår til eller fra noe, i kunstfeltet direkte til objektet, men museumsfaglig kan objektet tre inn i bakgrunnen som et scenografisk grep for å tydeliggjøre materialiteten av hva et Varangerhus er.

På tvers av alle forflytningene inngår tømmeret i sosiale konstallasjoner. Analysen viser hvordan konteksten bidrar til aktivt å produsere og forene ulike forståelser av hva treverket kan representere, og at talspersoner som involveres i prosessen, skifter underveis på en måte som utvider den tradisjonelle oppfattelsen av kulturarv som bestemt etter fastsatte og forhåndsbestemte kriterier. Slike kriterier kan være så vel institusjonell tilknytning som estetiske preferanser (Smith, 2006). Ved å følge tømmeret kan vi observere hvordan kulturarven settes i bevegelse, gjennom tid og rom, på initiativ av et museum og fysisk av en kunstner. Slike forflytninger mykner den autoritære kulturarvskursen som Smith (2006) argumenterer for at museer er en del av, og viser betydningen av hva som kan

skje utenfor etablerte kriterier for vurdering, prioritering og seleksjon av kulturarv verdig et museum.

Museet er et rom for flere iscenesettelser enn bevaring av noe gammelt. Institusjonen er til en viss grad fleksibel og har performative sider der iscenesettelser av kulturarv visker ut linjene mellom hvem som bestemmer hva som er kulturarven. I de ulike kontekstene som tømmerstokkene fra Kærnægården opptrer i, flettes de som er kulturarvens talspersoner, sammen og gir tyngde til hvordan den kulturelle meningen rundt stokkene kan forstås. Prosessene rundt tømmerstokkene spiller en sosial rolle og bidrar til å skape et rom som utfordrer ideen om kvensk kulturarv som ett spesifikt materielt objekt eller ett sted. Den kvenske kulturarven kan på denne måten innta alternative former som utfordrer ideen om kulturarv som statiske gjenstander som ikke lenger er i bruk, utstilt i en monter og voktet av en museumsinstitusjon. Kulturarven kommer til uttrykk som sosialt konstituert, der den skifter betydning etter hvilke relasjoner som er involvert.

Ved å følge forflytningene av tømmeret synliggjøres en rekke dynamikker som sjelden forbindes med museer som institusjoner, kulturminneapparatet eller samlingsforvaltning. Samlingene betraktes gjerne som selve hjertet i museene og er det som skiller museet fra andre kulturinstitusjoner (Janes, 2009). Regjeringen trekker også samlingene frem som «grunnlaget for alt arbeidet musea gjer, både når det gjeld kunnskapsutvikling og formidling» (Meld. St. 23 (2020–2021), s. 71). Men mye av museets kunnskapsutvikling og formidling skjer ikke nødvendigvis innenfor museets fysiske vegger, men mellom museumssamling og et omliggende lokalsamfunn. Vadsø museum – Ruija kvenmuseum tar del i en rekke prosesser som formes på utsiden av institusjonen i samarbeid med en rekke aktører som bidrar til å mangfoldiggjøre kvenske fortellinger. En slik måte å være et museum på realiserer det Hooper-Greenhill (2000) karakteriserer som vesentlig ved et post-moderne museum.

Som denne undersøkelsen viser, kan det være mer å lære av å se på det som ikke inngår i museets samlinger, og heller rette blikket mot det som skapes i kjølvannet av museets aktiviteter i og for lokalsamfunnet. Forflytningene av tømmeret synliggjør at museet er en langt smidigere institusjon enn hva som kommer til syne ved å evaluere kulturhistoriske bygninger med nasjonale standarder og metoder. Tømmer i flyt rokker også ved hvordan institusjoner definerer objekter, praksiser og ideer som noe fastlåst. En eksplisitt artikulering av noe kvensk i berøring med tømmeret er mer fleksibelt når trevirket er mobilt. Dette kan være en fordel for kultur som er knyttet til minoriteter, der mellomposisjoner unngår rammene som kulturminneforvaltningen har fundamentert i en nasjonalromantisk oppfatning av «det norske» (jf. Sontum & Fredriksen, 2018).

Kvenske fortellinger rundt forflytning av tømmer kan også bidra til en diskusjon som tar innover seg konsekvensene av at vi lever i en usikker tidsalder som får konkrete virkninger for kulturarvsfeltet, særlig innenfor forvaltning der kulturhistoriske bygninger råtner på rot. Bygningsvern er kun en liten brikke i hvordan museer kan rustes bedre for å imøtekomme samfunnsmessige utfordringer knyttet til en usikker fremtid og museets oppdrag med å «foster diversity and sustainability» (ICOM, 2022). Enten museene vil det eller ei, er det et økende behov for å utforske alternative måter å tenke bærekraft på rundt samlingsforvaltning av bygg, også bygg knyttet til minoriteter, og videreføring av den kunnskapen som slike bygninger fører med seg materielt og taktilt. Ved å se nærmere på hva som utspiller seg i kontekster som beveger seg mellom autoriserte og uautoriserte kulturarvsdiskurser, som i dette tilfellet rundt materielle uttrykk knyttet til en kvensk minoritet, kan nye perspektiver på en dynamisk og bærekraftig kulturarv få plass. Som Harrison (2021) så fint uttrykker det, tvinges det i den antropocene tidsalder frem «a shift in attention away from the relations between past and present towards that of the present and the future» (s. 31). Kulturarvens plass og bruk i fremtiden er på ingen måter avgjort etter hvorvidt den inngår i en museumssamling, men museets involvering og omsorg for lokale prosesser der kulturarv inngår, skaper og sirkulerer, noe som beriker fortellingene om hva det kvenske kan være.

EPILOG

Da tømmeret gikk ut av museet, ble det overtatt av en privatperson som ønsket å bygge seg en gapahuk av materialet. En gapahuk, eller grillhytte, innehar en viktig funksjon som et samlingssted utenomhus, der en under tak har mulighet for å brenne bål og være i ly. Tømmeret var igjen for godt til å skulle kastes. Å være for godt til å kastes kan forstås på mange måter i en trefattig region. Brensel er ett av flere virkeområder for trevirke, men i Varanger har man skåret torv til dette fordi godt trevirke har vært brukt til bygningsmateriell, da tilgangen på tømmer har vært begrenset til nordsiden av fjorden. Nord-Varanger befinner seg i en arktisk klimasone uten skog for hogst til materialer. Tømmer i dette området har opp gjennom tidene vært i sirkulasjon. Denne praksisen, der tømmer brukes om igjen, på nye steder og til andre funksjoner, knyttes til en bevissthet om hvilke tilganger det er på ressurser lokalt. Den kan med utgangspunkt i dagens begrepsapparat betegnes som både bærekraftig, innovativ og sirkulær, men egentlig opprettholdes det et verdisett som har vært overlevert fra tidligere generasjoner, der behovet for å ta vare på omgivelser i kombinasjon med bevissthet om materialknapphet kommer til uttrykk. Foreløpig befinner

tømmeret seg, igjen, under en grønn presenning, i en hage, et sted i Øst-Finnmark. De gjenværende delene av en laftekasse oppbevares i påvente av å gjenoppstå som en konstruksjon. Hvem vet, kanskje funksjon som del av en gapahuk ikke er siste stopp på tømmerets reise.

REFERANSER

- Alatalo, M., Gebhardt, M. M. & Maliniemi, K. (2018). *Kven Connection*. Varanger museum. <https://www.varangermuseum.no/wp-content/uploads/2020/08/KvenConnection-final.pdf>
- Berg, A. M. R. (2017, 20. desember). *Vil berge siste rest av kvensk byggeskikk*. NRK kvensk/NRK Kvääni. <https://www.nrk.no/kvensk/vil-berge-siste-rest-av-kvensk-byggeskikk.1.13834138>
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Pax Forlag.
- Bratrein, H. D. (1980). Varangerhuset: En foreløpig presentasjon av en nordnorsk hustype med konsentrerte gårdsfunksjoner. *Norveg*, 23, 311–331.
- Byggnettverket & Håndverksnett. (2017). *Varmare, våtare og villare: Rapport om museas møte med klimautfordringane*. <https://samlingsnett.no/klimaprojekt>
- Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (Red.). (2013). Introduction: The discipline and practice of qualitative research. I N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Red.), *Collecting and interpreting qualitative materials* (4. utg., s. 1–41). Sage.
- Eeg-Tverbakk, C. (2021). Dramaturgies of reality: Shaping and being shaped by things. *Nordic Journal of Art and Research*, 10(3), 1–24. <https://doi.org/10.7577/information.4659>
- Eriksen, A. (2009). *Museum: En kulturhistorie*. Pax Forlag.
- Espeland, W. (2023, 19. februar). *Spøkelseshusa du ikkje blir kvitt*. NRK. <https://www.nrk.no/mr/forfalne-forlatte-spokelseshus-pa-mittet-rauma-og-forargelsens-hus-i-alesund-vanskelig-a-bli-kvitt-1.16296595>
- Fangen, K. (2008). *Deltakende observasjon*. Fagbokforlaget.
- Fjell, T., Ryymin, T. & Ågotnes, H.-J. (2020). Vil man ha forskning i museene? Museumspolitiske mål og hindringer for forskningsarbeid. *Nordisk Museologi*, 29(2), 26–40. <https://doi.org/10.5617/nm.8438>
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: Selected essays*. Basic Books.
- Grahn, W. (2006). *Känn dig själv: Genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer*. [Doktorgradsavhandling]. Linköpings universitet.
- Hage, I. (1999). *Som fugl föniks av asken? Gjenreisingshus i Nord-Troms og Finnmark*. Ad notam Gyldendal.
- Hammersley, M. & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in practice*. Routledge.
- Haraldseid, T. (2019). Exploring social creativity in place-making: A case study from a coastal town in Northern Norway. *Norsk geografisk tidsskrift*, 73(5), 257–272. <https://doi.org/10.1080/00291951.2020.1716844>
- Harrison, R. (2013). *Heritage: Critical approaches*. Routledge.
- Harrison, R. (2021). Rethinking the futures of heritage and waste in the Anthropocene. I T. R. Bangstad & T. Pétursdóttir (Red.), *Heritage Ecologies* (s. 31–48). Taylor & Francis.

- Hauge, B. S. H. (2020). Bygdetun: Museum, musealisering; Remusealisering. *Norsk museums-tidsskrift*, 6(1), 7–23. <https://doi.org/10.18261/issn.2464-2525-2020-01-02>
- Heske, M. (2020, 31. august). Her er fakta om det gamle huset foran Stortinget. *Smaalenenes Avis*. <https://www.smaalenene.no/marianne-heske-her-er-fakta-om-det-gamle-huset-foran-stortinget/o/5-38-853443>
- Holme, J. (2015). Fredning inn i en ny tid. I Riksantikvaren, *Fredningsstrategi mot 2020 for kulturminneforvaltningen* (s. 3). <https://ra.brage.unit.no/ra-xmlui/handle/11250/285158>
- Holmgaard, S. B., Myrvoll, E. R. & Kristiansen, M. (2018). *Identifisering av potensialområder for funn av kvenske/norsk-finske bygninger*. NIKU. <https://ra.brage.unit.no/ra-xmlui/handle/11250/2571714>
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. Routledge.
- ICOM. (2022, 24. august). ICOM approves a new museum definition. <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>
- Janes, R. R. (2009). *Museums in a troubled world: Renewal, irrelevance or collapse?* Routledge.
- Järvinen, M. & Mik-Meyer, N. (red.). (2005). *Kvalitative metoder i et interaktionistisk perspektiv: Interview, observasjoner og dokumenter*. Reitzel.
- Johansen, T. E. (2019). *Varangerhuset: En KVENSsk bærekraftig byggeskikk i Nord-Norge* [Masteroppgave, Norges miljø- og biovitenskapelige universitet]. <https://nmbu.brage.unit.no/nmbu-xmlui/handle/11250/2620973>
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination culture: Tourism, museums and heritage*. University of California Press.
- Kulturminneloven. (1978). *Lov om kulturminner* (LOV-1978-06-09-50). Lovdata. <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1978-06-09-50>
- Kulturrådet. (2019a). *Museenes kulturhistoriske bygningssamlinger*. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/museene-kulturhistoriske-bygningssamlinger>
- Kulturrådet. (2019b). *Gradering av tilstand på en bygning*. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/gradering-av-tilstand-pa-en-bygning>
- Kulturrådet. (2019c). *Kulturrådets museumsundersøkelse 2018*. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/kulturradets-museumsundersokelse-20-1>
- Kulturrådet. (2022). *Museene i 2021*. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/31324d9e-6e50-4efb-a9fc-ba8cfdccbe0c>
- Leden, S. (2014). *Prioriteringer i bygningssamlinger: Bygningsforvaltning i museer: Metode for prioritering i bygningssamlinger*. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-prioriteringer-i-bygningssamlinger>
- Leden, S. (2017). *Forvaltning av museumsbygninger: Bygningsvern i museer*. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/forvaltning-av-museumsbygninger>
- Maliniemi, K. & Kristiansen, T. (2018). Varangerhus: Det mangfoldige huset. I A. Bettum, K. Maliniemi & T. M. Walle (Red.), *Et inkluderende museum: Kulturelt mangfold i praksis* (s. 51–79). Museumsforlaget.
- Mathisen, S. R. (2022). Fortellinger til kommisjonen: Fornorskingserfaringer og sannhet i et sjangerperspektiv. *Tidsskrift for kulturforskning*, 21(1), 49–64. <https://ojs.novus.no/index.php/TFK/article/view/2092>

- Meek, A. (2018). *Kultursatsing og stedsutvikling: En dramaturgisk analyse av kultursatsinger i tre norske kommuner*. [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Bergen.
- Meld. St. 23. (2020–2021). *Musea i samfunnet: Tillit, ting og tid*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-23-20202021/id2840027/>
- Mo, B. I. (2021, 26. august). Et løft for det kvenske. Troms og Finnmark fylkeskommune. <https://www.tffk.no/aktuelt/et-loft-for-det-kvenske.31551.aspx>
- Niemi, E. (1977). *Oppbrudd og tilpassing: Den finske flyttingen til Vadsø 1845–1885*. Vadsø kommune.
- Olsen, B. J. (2018). Manker's list: Museum collections in the era of deaccessioning and disposal. *Nordisk Museologi*, 1, 62–73. <https://doi.org/10.5617/nm.6398>
- Olsen, K. O. K. (2008). *Identities, ethnicities and borderzones: Exemplars from Finnmark, Northern Norway*. [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Bergen.
- Planke, T. (2022). Etterord: Noen betraktninger om håndverksforskningens teori og metode. I T. Planke & J. Lorentzen (Red.), *Håndverksforskning ved norske museer* (s. 248–261). Museumsforlaget.
- Riksantikvaren. (2015). *Fredningsstrategi mot 2020 for kulturminneforvaltningen*. <https://ra.brage.unit.no/ra-xmlui/handle/11250/285158>
- Riksantikvaren. (2020). *Nasjonale minoriteters kulturminner*. <https://riksantikvaren.no/kulturminner-kulturmiljo-og-kulturlandskap/nasjonale-minoriteters-kulturminner/>
- Riksantikvaren. (u.å.). *Kvenske og norskfinske kulturhistorier i Norge*. <https://www.riksantikvaren.no/kvenske-og-norskfinske-kulturhistorier-i-norge/#close%20title=>
- Sannhets- og forsoningskommisjonen. (2023). *Sannhet og forsoning: Grunnlag for et oppgjør med fornorskingspolitikk og urett mot samer, kvener/norskfinner og skogfinner*. <https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/sannhets--og-forsoningskommisjonen/rapport-til-stortinget-fra-sannhets--og-forsoningskommisjonen.pdf>
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.
- Smith, L. (2011). *All heritage is intangible: Critical heritage studies and museums*. Reinwardt Academy.
- Sontum, K. H. & Fredriksen, P. D. (2018). When the past is slipping: Value tensions and responses by heritage management to demographic changes: A case study from Oslo, Norway. *International Journal of Heritage Studies*, 24(4), 406–420. <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1378907>
- Talleraas, L. E. F. (2009). *Et uregjerlig mangfold? Lokale og regionale museer som saksfelt i norsk kulturpolitikk 1900–cirka 1970* [Doktorgradsavhandling, Umeå universitet].
- Varanger museum. (2017). *Pressemelding Kven Connection*.
- Varanger museum. (2018). *Årsrapport 2017*. https://www.varangermuseum.no/wp-content/uploads/2019/07/%C3%85rsrapport-2018_oppslag_web.pdf
- Varanger museum. (2022). *Samlingsplan 2021–2024*. <https://www.varangermuseum.no/wp-content/uploads/2022/03/Samlingsplanf20212024.pdf>
- Varanger museum. (u.å.). *Gjenstander registreres med kvenske navn*. <https://www.varangermuseum.no/gjenstander-registreres-med-kvenske-navn/>
- Øyen, G. (2020). Det «nye» kvenske hjemmet? Kunstprosjekt som musealt brudd. *Norsk museumstidsskrift*, 6(2), 101–116. <https://doi.org/10.18261/issn.2464-2525-2020-02-04>

- Ågotnes, H.-J. (2007). Lokalmuseet i det sosiale landskapet: Fortidsformidling i Hordaland gjennom hundre år. I T. Selberg & N. Gilje (red.), *Kulturelle landskap: Sted, fortelling og materiell kultur* (s. 45–67). Fagbokforlaget.
- Åsebø, S. (2014). Travelling Huts and Invading Spaceships: Marianne Heske, Tiril Schröder, and Norwegian Romantic Landscapes. *Romantik: Journal for the Study of Romanticisms*, 3(1), 51–76. <https://doi.org/10.7146/rom.v3i1.23253>