



UiT Norges arktiske universitet

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning HSL - Institutt for språk og kultur

Mulighetsrom i Joar Nangos praksiser

Ragnhild Petrikke Gressnes

Masteroppgave i kunsthistorie – KVI-3900 – Mai 2022

Forord

Jeg vil begynne med å takke min veileder Elin Kristine Haugdal. For hennes engasjement og faglige tyngde. Hvordan hun har belyst, og formidlet interessante og viktige perspektiver innen kunst- og arkitekturfeltet, men også hvordan hun har motivert og gitt gode og presise tilbakemeldinger i arbeidet med denne oppgaven.

Jeg vil takke Isk – Institutt for språk og kultur for reisestipend. Dette gjorde det mulig å ikke bare skrive om, men også oppleve kunsten.

Takk til mine fine medstudenter, Reidun, Håkon og Anna, for alt dere har lært meg! Og takk til Trine for alle lange lunsj- og kaffepauser, jeg hadde ikke kommet meg gjennom dette uten.

Jeg vil jeg takke familien min, Sonja og Andreas, for at dere har gitt rom for sene kvelder på kontoret, studiereiser og uendelige samtaler knyttet til mitt masterprosjekt. Takk til mamma og pappa for at dere alltid støtter og heier!

Til slutt vil jeg rette en stor takk til Joar Nango, for fine samtaler, men også det viktig arbeidet du gjør!

Innholdsfortegnelse

FORORD	2
1. INNLEDNING	6
1.1 TEMA, FORSKNINGSOMRÅDE OG AVGRENSING	6
1.2 PROBLEMMOMRÅDE	9
1.3 METODISKE RAMMER OG FRAMGANGSMÅTE	10
1.4 KILDER	12
1.5 BEGREPSAVKLARING OG TEORI	14
1.5.1 Verk, prosjekt eller performativ skulptur?	14
1.5.2 Worlding, Provincializing og Gathering	15
1.5.3 Uenighetshetsrommet og mulighetsrommet	21
2. RELASJONER OG SAMARBEID – TRE SENTRALE PROSJEKTER SOM UTFORSKER STED OG SYNLIGGJØR DIVERSITET	23
2.1 MEAHCCETROŠŠA/MATATU	24
2.1.1 Sentrum, periferi og mobilitet	26
2.1.2 Nødvendighetens estetikk	30
2.1.3 Sted og relasjoner	32
2.1.4 Meahccetrošša/Matatu	34
2.2 DEN NORSKE ROM-AMBASSADE	36
2.2.1 Felleskapets kunst	39
2.2.2 Arkitekturens etterliv	41
2.3 ODELSGUT OG FANTEFØLGE	43
2.3.1 Anti-estetikk eller eklektisk materialitet?	47
2.3.2 Mikrosituasjoner– konfrontasjon og deltagelse	51
2.3.3 Odelsgutt, fantefølge, troll og stedsidentitet	53
2.4 UENIGHETSROMMET	56
3. GIRJEGUMPI. SAMISK ARKITEKTURBIBLIOTEK – ARENA FOR KUNNSKAPSUTVIKLING I TEORI OG PRAKSIS. 59	
3.1 GIRJEGUMPI BLIR TIL	59
3.2 GIRJEGUMPI I NASJONALMUSEET – ARKITEKTUR I OSLO	69
3.5.1 Kunnskapsoverføring i Girjegumpi	77
3.5.2 Nango som doujár	80
3.5.3 Mot en samisk arkitektur i Girjegumpi	86
3.5.4 Girjegumpi repatrierer	91
3.5.5 Verdenssgjøring – Girjegumpi som arena for globale samtaler og forbindelser	98
3.6 GIRJEGUMPI – ET MULIGHETSROM	103
4. AVSLUTNING	105
FIGURLISTE	108
REFERANSELISTE	112

1. Innledning

1.1 Tema, forskningsområde og avgrensing

De seneste årene har den romdannende kunsten, den som tar plass, griper tak i og rokker ved, men også spiller på rommets gitte premisser, vakt en stor interesse i meg. Hvordan materialer og sammensetningen av dem kan formidle en verden hvor jeg som betrakter dras inn i og tar del i kunstnerens utforskende virkelighet. Hvordan lukten fra ulike materialer skaper assosiasjoner til hverdagen, men også minner om tradisjoner, håndverk og steder jeg holder nært. I dette rommet har jeg blitt opptatt av det mangfoldet av stemmer som synliggjør en diversitet og materialitet. Samtidig handler denne typen kunst mye om hvordan kunstneren posisjonerer seg i møte mellom kunst og betrakter. Som kunsthistoriestudent ved UiT Norges arktiske universitet har nordområdene fått en betydelig plass de seneste årene i undervisning og forskning. Det vokste dermed en stadig interesse i meg etter hvert som jeg lærte mer, og ble gjort oppmerksom på kunst, kultur og arkitektur innen dette feltet. Spesielt viktig skulle et emne om arkitektur i Nord-Norge bli. Her ble jeg introdusert for den samiske byggeskikken, men også den samiske levemåten og tradisjoner knyttet til dette.

Samisk kunst og kunstnere har fått større gjennomslagskraft. *Documenta 14* som ble holdt i Kassel og Athen tilbake i 2017 fikk mye oppmerksomhet for sitt fokus på samiske kunstnere. Samme år ble Nordnorsk kunstmuseum (NNKM) omgjort til *Sámi Dáiddamusea*, et performativt prosjekt som var ment å synliggjøre fraværet av et samisk kunstmuseum i nord. Under den prestisjetunge Venezia-biennalen 2022 er også den nordiske paviljongen – tegnet av Sverre Fehn og ferdigstilt i 1962 – transformert til en samisk paviljong, hvor den norsk-samiske kunstneren Máret Ánne Sara (f. 1983), den svensk-samiske kunstneren Anders Sunna (f. 1985) og den finsk-samiske kunstneren Pauliina Fedoroff (f. 1977) stiller ut sitt arbeid. Det jeg opplever som et felles ønske om å fremme samisk kunst og samiske kunstnere, har også vekket en faglig interesse i meg.

I en slik oppgave som dette opplever jeg et behov for å situere meg selv. Jeg er født og oppvokst i Nord-Norge. Jeg har ikke vokst opp som same, men har samisk slekt – en posisjon mange befinner seg i. Samtidig har den samiske kulturen vekket en sterk interesse i meg fra tidlig alder. Jeg gikk selv i samisk barnehage, har vokst opp med flere samiske venner, men vi har aldri snakket åpent om vår samiske slekt og historie hjemme. Slik har jeg følt det samiske som en del av meg, uten at jeg har fått lov til å ha det som en del av meg. Jeg er vokst opp i

Sør-Troms, et område som har vært preget av sjøsamisk tilhørighet. Denne gruppen samer, gjerne kalt *Nord-Norges glemte folk*,¹ har historisk sett ikke vært like synlig iblant det norske folk og norske media, slik reindriftsamene i Nord-Troms og Finnmark har vært.² Ellers består mitt eget familie-tre av medlemmer fra Sverige, Russland og sørlige deler av Europa. En sammensetning av mennesker som har gjort det vanskelig å vite nøyaktig hvor og hvordan flere kom inn, og ble del av vår slekt. Da min mor for noen år tilbake fortalte meg om min tippoldemor som var rom – etnisk gruppe som gjerne ble betegnet som sigøynere³ – ble jeg bevisst på min manglende kunnskap ikke bare om den samiske, men også andre marginaliserte kulturer, og hvordan de eksisterer parallelt med den norske kulturen. For meg har derfor arbeidet med denne oppgaven vært et viktig ledd i det å oppdage, men også utforske min egen historie og tilhørighet gjennom kunst og arkitektur. Samtidig virker det meningsfullt å arbeide med noe som fremmer diversiteten av den norske kulturen – mangfoldet i det å være norsk.

Arkitekt og kunstner Joar Nango (f. 1979) er en av dem som lenge har utmerket seg i dette landskapet. Han arbeider praktisk og teoretisk, prosessuelt og tematisk. Slik klarer han å få fram et bredt spenn av tematikker, aktører, teorier og visuelle framstillinger – en utforskende, men også krevende arbeidsmetode. Nangos kunstnerskap har de siste årene fått stor oppmerksomhet nasjonalt og internasjonalt. Han gjorde seg bemerket på den internasjonale kunstscenen da han i 2017 deltok på *Documenta 14* i Kassel og Athen med prosjektet *European Everything*. Nango er utdannet arkitekt fra Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), Trondheim (2002–2008), og har kunstutdannelse fra Weissensee Kunsthochschule i Berlin. Nango er født i Alta, men flyttet til Molde i ung alder. Hans mor er norsk og faren samisk. Han beskriver selv hvordan denne doble identiteten har gitt han muligheten til å observere det samiske fra to perspektiver, selv om det samiske perspektivet har blitt viet en sentral plass i hans arbeid.⁴ På denne måten kan man si at Nango opererer i mellomrommet – ikke bare mellom kunst og arkitektur, men også det norske og samiske. «Jeg

¹ Eypórsson, 2008. *Sjøsamene og kampen om fjordressursene*. Karasjok: ČálliidLágádus

Hentet: <https://www.gavpi.org/voksne/84-sjosamene-og-kampen-om-fjordressursene.html> (Lest 05.02.22)

² Her mener jeg ikke å trekke ned eller undergrave den anstrengte debatten mellom samisk reindrift og den norske stat, men å vise til hvordan den samiske kulturen er mangfoldig, uten at dette har kommet like godt fram, da den samiske reindriften i Nord-Troms og Finnmark har fått stor oppmerksomhet.

³ I dag vurderes dette til en nedsettende og uverdigg betegnelse på romer.

⁴ Bulie, 2019. «I mellomrommet». Arkitektnytt. Hentet: <https://www.arkitektnytt.no/nyheter/i-mellomrommet> (Lest 10.05.21)

har en draging mot det å utvide begreper, og bryte med polariseringsmekanismer som vi i vår begrensede språklige kommunikasjon hele tiden skaper.»⁵

I grenselandet mellom kunst og arkitektur skaper Nango prosjekter med rom for utfoldelse. Til dette rommet inviteres utøvere fra alle mulige institusjoner for å skape opplevelser sammen med publikum, som selv har muligheten til å interagere sosialt, gjennom matlaging, musikk, litteratur, kunnskapsformidling og samtale. Nangos «sosiale installasjoner» er alltid i endring – og derfor ikke endelig. Nango arbeider ofte med installasjoner og hendelser i det offentlige rom, men plasserer seg gjerne på områder som vanligvis ikke vies spesiell oppmerksomhet, på denne måten motsetter han seg ideen om at det eksisterer ikke-steder – det at noen steder har større verdi enn andre.⁶

I denne oppgaven har jeg valgt å rette søkelyset mot fire av Nangos prosjekter; *Meahccetrošša/Matutu*, (Karasjok, 2010), *Den norske Rom-ambassade*, (Oslo, 2012), *Odelsgut og fantefølg* (Kvam, 2017) og *Girejgumpi. Samisk arkitekturbibliotek* (Harstad, Jokkmokk, Bergen, Oslo, 2018–2022). Begrunnelsen for valget av akkurat disse prosjektene er sammensatt. På nettsiden til Norsk kunstnerforbund kan Nango skilte med hele 66 ulike solo- og gruppeprosjekt siden 2009.⁷ Begrunnelsen for valg av prosjekter for denne masteroppgaven ble derfor lagt til hvilke som har utmerket seg og blitt synlig i en samtidig, nasjonal kontekst. Spesielt viktig ble prosjektenes ulike geografiske plassering og mangfold av aktører. Nango har fått stor oppmerksomhet for sin samiske identitet og for kunstprosjekter som er relatert til dette, men ved mitt utvalg av arbeider, fremmes også hans synliggjøring av andre marginaliserte identiteter og grupper. Mine valgte arbeider viser diversiteten i den norske kulturen, finner sted på ulike lokasjoner, er nomadiske og stedfaste. Prosjektene tar form gjennom romdannende installasjoner eller «sosiale skulpturer»⁸ som alle på ulik måte diskuterer og åpner opp for dialog om sted, identitet, tilhørighet og makt.

Prosjektene presenteres kronologisk, med utgangspunkt i produksjonsdato (2011 og fram til i dag). Dette er blant annet gjort for å vise hvordan Nango tar med seg elementer fra tidligere

⁵ Stien, 2020. «Sosial skulptur med materielt fortegn: Om Joar Nango» s. 97.

⁶ Stien, 2020. s: 88.

⁷ Kunstnerforbundet, 2022. Hentet: <https://kunstnerforbundet.no/kunstnere/1270/joar-nango> (Lest 10.11.2021)

⁸ Stien, 2020. s: 99

prosjekt, som igjen manifesterer seg i, og legger grunnlaget for videre arbeid.⁹

Masteroppgavens andre kapittel ser på de tre prosjektene *Meahccetrošša/Matutu*, *Den norske Rom-ambassade* og *Odelsgut og fantefølge*, som alle er utformet i samarbeid med Nangos to arkitektkollegaer, Håvard Arnhoff (f. 1979) og Eystein Telleraas (f. 1980). Sammen utgjør de arkitektgruppen *Felleskapsprosjektet å Fortette Byen* (FFB). Nangos kunstnerskap strekker seg lengre tilbake i tid – lenge før FFB, men hensikten med denne oppgaven har ikke vært å kartlegge hele Nangos kunstneriske reise, men heller å finne fellesnevnerne og aktualisere sentrale ideer i noen av hans prosjekter. Oppgavens andre kapittel tar for seg Nangos prosjekt *Girejgumpi. Samisk arkitekturbibliotek*. Dette prosjektets omfang og rike innhold gjør at det har fått en betydelig plass i oppgaven.

1.2 Problemområde

Nango beskriver selv hvordan begrepet «uenighetsrom» har blitt sentralt for FFBs prosjekter. Uenighetsrom tar utgangspunkt i et sted, en gjenstand eller situasjon som innbyr ulike parter til å komme sammen for å utforske, men også stille spørsmål rundt aktuelle tema – knyttet eksempelvis til marginaliserte identiteter- og steder i Norge. Uenighetsrommet til Nango utspiller seg på ulike måter, spesielt framtrepende er spørsmålene rundt hva det offentlige rommet skal være, hvem det tilhører og hvem som har bruksrett. I Nangos og FFBs prosjekter ligger det en forståelse av, eller tro på, kunstens mulighet til å undergrave dominerende maktstrukturer i søken etter å artikulere nye subjektiviteter slik det beskrives av blant annet politisk filosof Chantal Mouffe. Kunsthistoriker Hanne Hammer Stien beskriver også liknende muligheter for kunsten i det offentlige rommet i artikkelen «Fra et nordlig ståsted»: «Ved å være til stede i det offentlige rom og vise frem ulike hegemoniske prosjekter kan kunsten samtidig bidra til å opprettholde det offentlige rom som en kamparena, og kanskje til og med bidra til å utfordre dominerende hegemoniske ordner».¹⁰ Kunst i det offentlige rom søker gjerne konsensus mellom visuell framstilling, sted og mennesket, men hva skjer når kunsten i det offentlige rommet *ikke* søker konsensus, men i stedet åpner for uenighet og dissens?

⁹ Her er det viktig å legge til at Nango har et rikt kunstnerskap med høy produksjon, hvor det har blitt gjennomført og produsert en rekke arbeid etter, mellom og parallelt med de prosjektene som nevnes i denne oppgaven.

¹⁰ Stien, 2014. «Fra et nordlig ståsted». S: 19

Felles for alle prosjektene beskrevet i denne oppgaven er nettopp hvordan Nango bruker sitt arbeid som en arena der han utforsker og utfordrer etablerte hierarkiske forhold, mellom sentrum og periferi, minoritet og majoritet, kultur og natur. Jeg ønsker derfor å vise hvordan prosjektene *Meahccetrošša/Matutu*, *Den norske Rom-ambassade*, *Odelsgut og fantefølge* og *Girjegumpi* tematiserer og aktualiserer disse forholdene og fungerer som «uenighetsrom». Jeg vil også se hvordan «uenighetsrom» transformeres til «mulighetsrom», som i denne oppgaven må forstås som et dynamisk og åpent begrep, og som viser seg på ulike måter i kunstprosjektene. Mulighetsrommet artikuleres gjennom kunst, samarbeid og kunnskapsoverføring, og skaper rom for å skrive inn historier, kulturer og aktører som systematisk har blitt holdt utenfor på grunn av ulike maktstrukturer.

1.3 Metodiske rammer og framgangsmåte

I denne delen vil jeg redegjøre for hvilke forskningsmessige valg jeg har tatt underveis i skrivingen, for å på best mulig måte belyse oppgavens problemområde. Nangos kunstneriske produksjon strekker seg ut i tid og rom, og er både temporær og permanent. I prosjektene benyttes materialer, teknologi og aktører som varierer i form, uttrykk, bruk og opprinnelse. I arbeidet med denne oppgaven sto jeg derfor – en rekke ganger – overfor en følelse av utilstrekkelighet. Hvert prosjekts enorme omfang, kontekst og etterliv ble på mange måter u håndgripelig. Jeg ble derfor ganske fort bevisst på at jeg måtte betrakte Nangos kunstneriske prosjekt på en litt annen måte enn det jeg tidligere har vært vant til å gjøre som student i kunsthistorie.

En pragmatisk bruk av kvalitative metoder kan være berikende i forståelsen av kunst som er sjangeroverskridende. Verkenes omfang og fleksibilitet gjorde derfor at jeg valgte å gjøre en case-studie – på norsk kasusstudie – en kvalitativ metode som ikke er et uvanlig valg innen kunsthistoriefaget. Men Nangos kunstneriske produksjon skiller seg ut ved at arbeidene ikke lett lar seg kategoriseres – nettopp som kunsthistoriske «objekter» eller case. En kasusstudie krever at forskningsspørsmålet ikke er for begrenset, slik at viktige aspekter ved prosjektet som undersøkes går tapt.¹¹ Det ble derfor viktig å gå bredt ut og å nærme seg arbeidene og kildene fra ulike ståsteder.

¹¹ Johansson, 2002. «Ett explikatvt angreppssätt – Fallstudiemethodikens utveckling, logiska grund och Betydelse i arkitekturforskningen».

En slik åpen tilgang til de ulike prosjekt av Nango gjorde det mulige å gå bredt ut i innhenting av informasjon. Skriftlige kilder, billedokumentasjon og personlige møter med Nango ble derfor viktig i arbeidet med å konstruere et problemområde. En slik tilnærming og konstruksjon av problemstilling gjøres ofte på bakgrunn av det som defineres som «kvalifisert gjetning», en slutningsform som kan kalles abduksjon. Denne abduktive metodikken beskrives av Rolf Johansson, professor i arkitektur, ved at «problemet har karakteren av en gåta. Gåtan har sin grund i begränsad tillgång på fakta och det gäller att lösa gåtan för att skapa mening.»¹²

Professor i kunsthistorie Elin Haugdal beskriver i sin doktorgradsavhandling hvordan «abduksjon har som oppgave å foreslå mulige forklaringer på et nytt objekt, i prinsippet en total utvidelse av mulige meninger om det.»¹³ Slik står man i prinsippet overfor en uendelig rekke mulige hypoteser, hvor abduksjonen gjerne forstås som den hypotesen som passer best med den kunnskapen vi besitter. Ved å forfølge Nangos prosjekt og la mangfoldet i materiale komme til syne, det Johansson beskriver som en ‘explikativ tilnærming’, vil de ulike fasene av teorigenerering og hypotesetesting gjennomføres på et åpent og rettferdig vis.¹⁴ Ved at jeg har latt mangfoldet i Nangos arbeid stå, har prosjektet blitt stort og bredt. En tilnærming som ble nødvendig for å forstå, men også beskrive det mangfoldige materiale i casene.

Samtidig belyser abduksjonen hvordan kunnskap og fantasi kommer sammen for å skape et best mulig resultat – en holdning som i dette tilfellet ikke bare reflekterer en av mine arbeidsmetoder, men også Nangos måte å arbeide på. Hvordan han innhenter ny kunnskap gjennom å reise, samtale og skape. For så å gi rom til prosjekt hvor hans erfaringer møter den etablerte vitenskap og metoder, sosiale og kulturelle kontekster, holdninger og ideer i søken etter å utvide hans egen, men også publikums forståelseshorison.

Prosjektene beskrevet i masteroppgavens kapittel to baserer seg hovedsakelig på andres skriftlige beskrivelser og billedlige dokumentasjoner, i kontrast til kapittel tre, om *Girjegumpi*, hvor beskrivelsene baserer seg på mine egne observasjoner og interaksjoner. Dette gjorde utgangspunktet for skrivingen av oppgavens to hovedkapitler veldig ulik. Arbeidet med kapittel to dreide seg i starten om å finne så mange tekstlige og fotografiske

¹² Johansson, 2002. s: 24

¹³ Haugdal, 2007. «Ny monumentalitet: fire bygninger i Nord-Norge og teorier om monumentalitet mellom 1960 og 2000».

¹⁴ Johansson, 2002. s: 26

dokumentasjoner av de utvalgte prosjektene av FFB og Nango. Slik ble det mulig å skape et «bilde» på hvordan de ulike prosjektene fant sted og utviklet seg. Det var et tidkrevende arbeid, men jeg var så heldig å motta fotografier fra Nango med prosjektet *Meahccetrošša/Matatu* – det prosjektet som har vært minst dekket av media. Prosjektene *Den norske Rom-ambassade* og *Odelsgut og fantefølge* er rikere formidlet av norsk dagspresse og ulike publikasjonsplattformer. Dette gjorde arbeidet med å kartlegge de ulike hendelsene som fant sted, i tillegg til arbeidsprosessen bak prosjektene, enklere.

Til tross for at arbeidet med denne oppgaven har funnet sted under korona-pandemien, har jeg fått til å gjennomføre to studiereiser til Oslo og Bergen, da Nango stilte ut *Girjegumpi* på begge stedene. Denne muligheten til å oppsøke og oppleve *Girjegumpi* med et konkret mål om å ta inn, men også systematisk skrive ned, fotografere og «loggføre» elementer som fanget min oppmerksomhet, har gjort at jeg over en periode på to år har blitt godt kjent med prosjektet. *Girjegumpi* i seg selv – gjennom Nangos strategiske datainnsamling – har fungert som teoretisk kilde i oppgaveskrivingen, alt tilgjengeliggjort gjennom den digitale plattformen *gimpi.space*. Slik tidligere beskrevet var det derfor ikke mangel på data, det var heller seleksjon og valg av relevant data for min oppgave som ble utfordringen.

1.4 Kilder

I arbeidet med denne oppgaven ble det nødvendig å benytte et variert utvalg litterære kilder – faglitteratur, vitenskapelige artikler, intervjuer publisert for tidsskrift, digitale nettaviser og flere populærvitenskapelige plattformer og sosiale medier, slik som Instagram og Facebook hvor Nango er svært aktiv. Denne forbindelsen mellom sosial dialog og vitenskapelig tekst skaper et mangfoldig bilde, en åpen tilnærming som fremstår relevant i arbeidet med kase-studier. Videre har jeg gjort et forsøk på å kategorisere kildene: Nango om seg selv, Nangos kunstnerskap, om samiske forhold og samtidskunst og teoretiske kilder.

Nango har i løpet av de siste ti årene gjort en rekke intervju med ulike tidsskrift, aviser, magasiner, og i sammenheng med vitenskapelige publikasjoner. Disse har blitt en viktig og sentral kilde i oppgaveskrivingen da de presenterer kunstnerens egne ord og tanker. Nango har bidratt til prosjektet gjennom å stille opp til samtale, hvor konkrete aspekt med prosjektene ble diskutert, og også samtalte rundt ideer, holdninger og personlige opplevelser. Samtidig ble det viktig å være bevisst på egen stemme, og ikke la fasinasjonen over Nangos

kunstnerskap ta overhånd. Samtalen med Nango ble derfor først sent i masterprosjektet, etter jeg hadde undersøkt de ulike prosjektene gjennom feltarbeid og ulike kilder.

Det som er skrevet av Nango, har bydd på et spennende og rikt materiale. Nangos egen mastergradsavhandling fra NTNU, det han beskriver som en *fanzine*, presenterer samisk arkitektur under tittelen *Sami Huksendáidda: the Fanzine*¹⁵, og viser hans evne til å uttrykke seg med skriftlig presisjon. Essayet «Nødvendighetens estetikk», skrevet av Nango for *Ottar* nr. 4 i 2010 et vitenskapelig tidsskrift utgitt av Tromsø universitetsmuseum, og «Sami World View Anchored on the Bare Rock-face» av Nango og arkitekt og skribent Astrid Fadnes, er også eksempler på Nangos evne til skriftlig framstillinger.

Jeg ønsker å trekke fram et utvalg tekster, bøker og digitale publikasjoner om Nango, som har blitt spesielt viktige og sentrale i arbeidet med denne oppgaven. Først vil jeg trekke fram kunsthistoriker og kritiker Hanne Hammer Stien, som har fulgt Nangos kunstnerskap lenge, hun har derfor kjennskap til hans mange prosjekt og måte å arbeide på. Dette, sett opp mot hennes faglige kompetanse og evne til å uttrykke seg med stor grad av språklig presisjon, har vært en stor inspirasjons og kunnskapskilde i oppgaveskrivingen. Jeg ønsker å trekke fram tekstene «Sosial skulptur med materielt fortegn: Om Joar Nango» (2020), «Alt eller ingenting: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter» (2018) skrevet i samarbeid med kunsthistoriker Cathrine Baglo, «Kvalitativ metode i samtidig kunsthistorie»¹⁶ og «Fra et nordlig ståsted» (2014) som spesielt betydningsfulle.

Et utvalg tekster om samiske forhold og samtidskunst har blitt sentrale kilder i oppgaven. «Verkets bærekraft» (2016) om den samiske kunstneren Silje Figenschau kunst og «'Det skal råtne'. Materialbruk i nyere samisk arkitektur» (2013), skrevet av professor i kunsthistorie Elin Haugdal, har også blitt sentrale kilder til kunnskap og informasjon. Boken *Sámi art and Aesthetics. Contemporary Perspectives* (2017) redigert av Haugdal, Svein Aamold og Ulla Ankjær Jørgensen, har sammen med Monica Grinis bok *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser* (2021), blitt en sentral kilde til en bredere forståelse av samisk kunst i et samtidskunstperspektiv.

¹⁵ Nangos masteroppgave finnes bare som fysisk utgave (ved NTNUs bibliotek), men hans tekst «'Store monumenter, Snikende minner og haltende bruk'. Perspektiv på samisk arkitektur» tar opp mange av de samme temaene som masteroppgaven.

¹⁶ Artikkelen er fagfelleverdert, men venter på å bli publisert. Hanne Hammer Stien har gitt tillatelse til at artikkelen kan kunne bli brukt som kilde i oppgaveskrivingen.

I 2020 publiserer Kathrine Rugeldal sin mastergradsavhandling i kunsthistorie for Universitetet i Bergen med tittelen «THERE IS NO SÁMI DÁIDDAMUSEA – en undersøkelse av norske kunstinstitusjoner som arenaer for dekolonisering, aktivisme og reforhandling». Rugeldals oppgave har gitt inspirasjon, men også vært en viktig kilde til forståelsen av museumsinstitusjonens rolle som nasjonalt forvaltningsorgan og Nangos rolle som samisk kunstner.

Et stort antall publiserte intervju gjort med Nango i løpet av de seneste årene har blitt viktige i den betydning at de belyser Nangos egne ord og ideer rundt prosjektet. Det noen gang litt løse formatet slike intervju presenterer, åpner opp for spørsmål og svar man ellers ikke ville funnet i akademiske tekster. Her er noen av de intervjuene jeg stadig har returnert til i arbeidet med oppgaven «Hva gjør vi nå» (2020) av Andreas Breivik og «Bare pust» (2020) av Mariann Enge, begge for *Kunstkritikk*; «AD HOC-TV på Kveitemagesekker» (2020) av Astrid Fadnes for Hakapik; «Road Trip med Joar Nango» (2019) og «Å lære oss å lytte til det som ikke har stemme» (2019) av Hilde Mørch for *Kunstavisen*.

Til slutt ønsker jeg å trekke fram et utvalg teoretiske kilder som har bidratt i forståelsesrammen av Nango som samtidskunstner og arkitekt, og kompleksiteten og elastisiteten av begrepene *uenighetsrom* og *mulighetsrom*. Det innledende kapittelet «Introduction 1: Architectural Theory in an Expanded Field» i *The SAGE Handbook of Architectural Theory* (2012), skrevet av Greig Crysler, Stephen Cairns og Hilde Heynen, er en teoretisk tekst som ble sentral i utformingen og tenkningen rundt Nangos arbeid i et utvidet felt av både kunst og arkitektur. Forfatterne presenterer tre begrep: *worlding*, *provincializing* og *gathering*, som jeg kommer nærmere inn på under begrepsavklaring og teori. *Den emansiperte tilskuer* (2012) (*Le spectateur émancipé*, 2008) av filosof Jacques Rancière og antropolog Tim Ingolds bok *Mobility and Place – Enacting Northern European Peripheries* (2016) som viktige stemmer i lesingen av Nangos arbeider.

1.5 Begrepsavklaring og teori

1.5.1 Verk, prosjekt eller performativ skulptur?

Det har vært krevende å avgjøre hvorvidt man kan benytte ordet «verk» i arbeidet med Joar Nangos kunst-arkitektur. På mange måter griper ikke ordet «verk» om det hele. Han arbeider

gjærne spontant og i møte med publikum utvikler og ekspanderer det. Kunsthistoriker Monica Grini diskuterer dette i sin nyeste publikasjon, hun skriver:

Det er med en viss grad av uvilje fortolkeren tyr til formuleringer som «Nangos prosjekt», fordi prosjektet involverer så mange andre deltagere, og man må gå flere runder med begrep som «verk», fordi det ikke griper det prosessuelle og uavsluttede ved arbeider.¹⁷

Nango velger gjærne å rette spesielt fokus mot sine samarbeidspartnere – uten at dette på noen måte undergraver hans kunstneriske agens; det har nok heller forsterket den. Nango arbeider gjærne med stedspezifiske og uavsluttede installasjoner som utspiller seg i møte med sted og publikum. Denne formen for menneskelig skaperverksted har vendt blikket vært i en ny retning, hvor uenighetsrommet utforskes på en ny måte. Nangos arbeider er sammensatte, og derfor vanskelig å definere eller kategorisere. Hammer Stien skriver om hvordan Nangos kunstneriske arbeid utspiller seg som en «sosial skulptur», hvor hans arbeid gjærne har endret stigmatiserte og forutinntatte meninger i møte med publikum. «Verk» oppleves avgrensende og gjærne skapt for å fremstille forholdet mellom *en* kunstner og *dets* verk. I denne teksten vil jeg derfor referere til de ulike casene som prosjekt eller skulptur.

Jeg har valgt å bruke begrepet «praksiser» i oppgavens tittel helt bevist. Dette fordi det tar for seg et større perspektiv og griper over mer enn begrepene kunstnerskap, verk og prosjekt som samlet betegnelse for de ulike casene beskrevet i denne oppgaven. Praksisbegrepet er ofte brukt innen samtidskunst. Slik forstår jeg begrepet i forbindelse med både Nangos prosess og produksjon, men også min forståelse og refleksjon rundt det Nango gjør.

1.5.2 Worlding, Provincializing og Gathering

Nangos arbeidsmetode ønsker å stille spørsmål ved holdninger, men utfordrer også den etablerte kunnskapen rundt hva arkitektur kan og vil være. Introduksjonskapittelet i *The SAGE Handbook of Architectural Theory* (2012); «Architectural Theory in an Expanded Field» presenterer redaktørene C. Greig Crysler, Stephen Cairns og Hilse Heynen de tre konsepter, eller verbene: «Worlding, provincializing og gathering» som har som hensikt å gjentenne forholdet mellom arkitektur og teori, og være et bidrag til en mer langvarig og «saktere» drøfting av arkitekturteorien. Boken ønsker å åpne teorien mot andre og mer globale spørsmål enn de som har vært reist i en vestlig kontekst. Redaktørene av boken legger vekt på hvor viktig det er at teorien ikke er lst til det ene eller det andre perspektivet eller paradigmet, men

¹⁷ Grini, 2021. «Samisk kunst og norsk kunsthistorie». S: 261

åpner mot ulike forhold om omverden. Slik kan man forstå deres bruk av «expanded field», med sterk referanse til Rosalind Krauss' kjente tekst «Sculpture in the Expanded Field» (1979/2006), hvor hun utforsker og gjen-tenker hva og hvordan skulptur kan være og se ut. Gjennom sitt arbeid faller gjerne Nango innenfor de samme rammene av et slik «utvidet felt». Han kan sees på som en aktør som utfordrer og utforsker arkitekturteori og kunst, en arkitekt-kunstner.

Den post-kritiske arkitekten foretrekker å rette oppmerksomhet til former, bilder og performative kvaliteter av bygde objekter. Slik kan man tenke seg Nangos arbeid som eksplikative og utforskende. Den kroatisk kunstneren og arkitekten Dora Budor deltar på Venezia-biennalen 2022 med verket *Autophones*. Budor arbeider strategisk med å bryte ned arkitekturen. Slik skaper hun rom hvor man som besøkende føler seg utfordret og desorientert.¹⁸ Hennes arbeid – på lik linje med Nango – utforsker et ønske om å skape nye former for virkelighet og forståelse i møte med et levende publikum. En slik forståelse av hvordan arkitekturen preges av sosiale interaksjoner kan bedre forstås gjennom det professor og kritiker Rita Felski beskriver som en «postkritisk» lesning.

I boken *Limits of Critique* fra 2015 argumenterer Rita Felski for at kritikk er en form for følsomhet – best fanget av Paul Ricoeurs setning «mistenksomhetens hermeneutikk». Hun viser hvordan denne «mistanken» mot tekster utelukker mange mulige lesninger, samtidig som den ikke gir noen garanti for streng eller radikal tanke.¹⁹ I stedet foreslår hun at man bør prøve det hun kaller «postkritisk lesning», hvor man i stedet for å se bak en tekst for skjulte årsaker og motiver, bør plassere seg foran den og reflektere over hva den foreslår og muliggjør. Rita Felskis «postkritiske» lesning bidrar til en utvidet forståelse mellom kunstneriske arbeid, den sosiale verden og arkitekturen. Den «postkritiske» arkitekturen har en evne til å kritisk reflektere om verden på grunn av nødvendighet og kapital(isme); arkitekturen er avhengig av det kapitalistiske systemet, men den postkritiske arkitekturen ønsker også å gjenforene forholdet mellom teori og praksis, hvor teori kan sees på som en sosial praksis.²⁰

¹⁸ The Milk of Dreams, Biennale arte 2022 – short guide. S: 267

¹⁹ Felski, 2015. «Limits of critique». S: 1-2

²⁰ Felski, 2015. S: 12-13

De tre konsepter nevnt innledningsvis blir benyttet som middel for å videreføre ideen om en arkitektonisk teori i et utvidet felt: *Wording*, *Provincializing* og *Gathering*. Hver av disse konseptene refererer nyttig til forhold som å bygge, lage, bebo, kartlegge og beskrive territorier, som gjør dem tilgjengelige for arkitektonisk refleksjon. Men de formulerer hver, på forskjellige måter, en praksis og tankestil som er oppmerksom på kompleksiteten og motsetningene rundt forskjells-spørsmål i en globaliserende verden, noe som gjør dem svært relevant i en moderne lesning av krysningsfeltet mellom arkitektur og kunst.²¹ I arbeidet med denne oppgaven anvendes ikke verbene direkte, men har hovedsakelig blitt anvendt gjennom at jeg 'leser med dem'. Dette vil si at begrepene fungerer som en bakenforliggende ramme og et tenkeredskap, og hvor de presenteres eller synliggjøres gjennom lesingen av ulike elementer i Nangos prosjekter. Jeg har valgt å referere til begrepene på engelsk, da de mister en del viktige nyanser ved å oversette til norsk.

Begrepet *worlding* introduseres av Heidegger i den engelske oversettelsen av *Being and Time, Sein und Zeit* (1927). Her transformerer han substantivet *world* til det aktive verbet *worlding*, noe som forutsetter at man beveger seg bort fra *å være* til *å gjøre*. For Heidegger betydde *worlding* åpningen av nye måter å være-i-verden, å være i tid og historie, og som særlig kunstverk – og arkitektur – kan bidra til. Denne «verdensgjøringen» beskriver Heidegger som en meningsfull totalitet av relasjoner – min verden. Denne måten å tolke begrepet på har senere blitt kritisert og utfordret, blant andre vitenskapsfilosofen Donna Haraway som referer til *worlding*-begrepet for å forklare de kooperative og konfliktfylte måtene for «world-making» der forskjellige arter, teknologier og former for kunnskap samhandler med hverandre.²²

Den indisk-fødte litteraturteoretikeren og professoren ved Colomia University, Gayatri Chakravorty Spivak, adapterer Heideggers *worlding*-begrep i *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives* (1985). Gjennom postkoloniale studier viser hun hvordan det koloniserte rommet skapes for de innfødte av sine koloniherrer ofte gjennom handlinger slik som kartografi og litteratur, men også kunst og arkitektur. Koloniherreren antok gjerne at steder de ankom var udefinert – uten en allerede eksisterende kultur – hvorav de vestlige koloniene skrev og skapte sin kultur/historie.

²¹ Crysler, Cairnes og Heynen, 2012. «Architectural Theory in an Expanded Field»._S: 12

²² Crysler, Cairnes og Heynen, 2012. S: 13

If instead we concentrated on documenting and theorizing the itinerary of the consolidation of Europe as sovereign subject, indeed sovereign and subject, then we would produce an alternative historical narrative of the "worlding" of what is today called "the Third World." To think of the Third World as distant cultures, exploited but with rich intact heritages waiting to be recovered, interpreted, and curricularized in English translation helps the emergence of "the Third World" as a signifier that allows us to forget that "worlding," even as it expands the empire of the discipline.²³

Spivak understreker hvordan konstruksjonen av «den tredje verden» er et godt eksempel på en hegemonisk maktstruktur, men at denne prosessen også kan bidra til «counter-worlding» – mot-verdensgjøring, eller en ny verdensgjøring av verden hvor alternative lokaliserte muligheter for å være i verden artikuleres.²⁴ *Worlding* har fått en bred betydning. Over de seneste årene har begrepet utviklet seg til en aktiv og sentral måte å tenke på i de post-humanistiske studiene. Ved UiT Norges arktiske universitet arbeider forskningsgruppen *Worlding Northern Art* med «forståelsen av kunst som en viktig sosial og politisk faktor som vi ser på som vår oppgave å utforske og formidle. Videre beskriver de hvordan «begrepet *worlding* er nyttig i diskusjoner om kunst i forhold til sted og identitet, økologi og levesett, og vår forståelse og tilegnelse av kunnskap».²⁵ Begrepets mangfoldige og nyanserte struktur gjør det utfordrende, men også verdifullt ved at det forstås som tverrfaglig, og lar seg overføre på tvers av kulturer og geografiske forhold. Innen kunsthistorisk forskning har *worlding* bidratt til «en dyptgående og utfordrende forståelse av verdien av kunst i seg selv, der den finner sted, og som transnasjonalt fenomen i den globale verden».

Det tidligere nevnte introduksjonskapittelet «Architectural Theory in an Expanded Field» (2012) tar også i bruk begrepet *provincializing*, med referanse til den indiske historikeren Dipesh Chakrabartys bok *Provincializing Europe Postcolonial Thought and Historical Difference* fra 2000. Kort oppsummert belyser Chakrabartys bok nødvendigheten ved å artikulere og fremheve historier fra ikke-Europa. *Provincializing Europe* handler om å erkjenne begrensingene til den vestlige tekningen og vitenskapen – gjennom både å erkjenne den europeiske intellektuelle arven som uunnværlige, men samtidig erkjenne dens

²³ Spivak, 2013. «The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives».

Hentet: https://postcolonial.net/wp-content/uploads/2019/11/spivak_readingarchive.pdf (Lest 09.03.2022)

²⁴ Crysler, Cairnes og Heynen, 2012. s: 11

²⁵ Originalt sitat på engelsk, oversatt til norsk av meg. Sitat hentet fra WONAs egen nettside. Hentet: https://uit.no/research/wona#people_762444_reg649151 (20.04.2022)

utilstrekkelighet. Denne dualiteten i Chakrabartys ide handler om å fornye den europeiske tanke *fra og for* det/de marginaliserte. Slik forstår jeg Chakrabartys ide som en holdningsendring, hvor det sees på som nødvendig å bryte med Europas historiske dominans innen tekning og vitenskap for å skrive en radikal heterogen historiefortelling. Ideen om *Provincializing Europe* representerer dermed et forsøk på å pluralisere den moderne globale verdens måte å tenke på. *Provincializing Europe* ligger i skjæringspunktet mellom subalternstudier og postkolonial teori. Subalternstudier retter søkelys mot den koloniserte befolkningen, i utgangspunktet på det indiske subkontinentet, og den imperiale historien formidles dermed fra de kolonisertes perspektiv – ikke kolonimaktens. Chakrabarty fremhever med det at Europa må «provinsialiseres» – man må stille spørsmålsteget ved de europeiske ideene om historie, ikke søke en post-kolonial revansj.²⁶

Chakrabartys perspektiv viser seg også som relevant og tydelig i norsk politikk. «Europa er ikke lenger ‘verdens gravitasjonssenter’»²⁷ erkjenner forsker og skribent Sindre Bangstad i Morgenbladet 25.10.2021, som kommentar til filosof Achille Mbembes nyeste publikasjon *Out of the Dark Night*. Det litterære verket kan sees på som en ideologikritikk av europeisk humanisme og en utvidet lesning av det dekoloniserte Afrika – hvor Mbembes samtidig minner leseren på hvordan Europa har undertrykkelse, voldsutøvelse og rasisme som en sterkt integrert del av historien. Sitatet oppleves som svært relevant i lys av begrepet *Provincializing Europe* og de prosjektene av Nango som presenteres i denne oppgaven. Dette med å få fram Europa som mangfoldig, at provinsialisering og dekolonisering skjer på ulike nivå – noen mer synlig enn andre. Her er det viktig å identifisere at Nango er og jobber innenfor en europeisk kontekst, men forsøker å provinsialisere Europa.

Den franske vitenskapssosiologen og antropologen Bruno Latours begrep *gathering* viser til relasjoner mellom mennesker og ting, kultur og natur, og hvordan enkelte av tingene, objektene og fenomenene rundt oss har samlende eller relasjonell effekt. Latour er kjent for å være del i oppbyggingen av aktør-nettverksteorien (ANT – Actor–Network Theory), som forsøker å beskrive hvordan ulike aktører i et samfunn opererer og påvirker hverandre. Viktig for teorien er at det ikke skiller mellom ting og mennesker. Et eksempel Latour bruker er

²⁶ Reinertsen, 2006. «Kan matroser snakke» s. 31 Hentet: https://www.fortid.no/tidsskrift/fortid_0603.pdf (lest 13.04.2022)

²⁷ Bangstad, 2018. «Å tenke verden fra Afrika». *Morgenbladet*. Hentet: <https://www.morgenbladet.no/ideer/kronikk/2018/11/30/a-tenke-verden-fra-afrika/> (Lest 21.11.21)

forskningsbåten – hvordan den samler aktører, mennesker, teknologi og natur, i en samhandling, mot noen felles mål.²⁸

I lesningen av Nango kan begrepet *gathering* bidra til å forstå hans arbeidsmetoder, hvordan han tilegner seg kunnskap, men også hvordan han utfordrer etablerte holdninger og ideer ved å sidestille gjenstander uten naturlige forbindelser til hverandre. Han kaller seg selv for en samler.²⁹ Gjenstandene han samler på kan sjeldent kategoriseres som økonomisk verdifull, men for Nango spiller dette liten rolle, han legger heller vekt på gjenstandens materielle, praktiske og meningsbærende funksjon, men ser også skjønnhet i det uferdige, røffe og «ødelagte». Kassebilen har vært viktig i arbeidet med alle prosjektene som diskuteres i denne oppgaven. Den fungerer som samlingssted for gjenstander og transportmiddel mellom stedene, og kan sammenlignes med båten Latour bruker som eksempel. Slik skapes en helt tydelig forbindelse gjennom bruken av bilen – gjenstanden – de sosiale samhandlingene og stedet.

Måten Nango samler, men også tilegner det han samler en verdi, skaper utfordringer i hvordan man betegner dem. Kunsthistoriker Jørgen Lund lanserer i sin doktorgradsavhandling begrepet «tingestetikk».³⁰ Han presenterer det som en motsats til det etablerte kunstbegrepet – omtalt av Lund som «metafysisk». Med begrepet metafysisk viser han til hvordan kunsten fikk en slags religiøs funksjon i opplysningstiden. Det skulle på mange måter ha en frelserfunksjon, på en tid hvor kirken mistet mye av sin makt. Slik ble kunsten betraktet som en slags motpol til menneskets elendige hverdagsliv. Lunds forståelse av tingestetikk, slik jeg leser det, handler i hovedsak om å fristille seg fra de etablerte rammene innen kunstteori. Vi må tørre å la kunsten bare være «ting», da kan vi komme fram til vår egen forståelse av den. I fenomenologien beskrives gjerne «ting» slik de fysisk framtrer for oss, uten å trekke inn noen former for meningsperspektiv. Kanskje kan man derfor si at den fysiske *tingen* Nango samler blir *gjen-stand* i møte med menneskets utforskende vesen. Men ved å erkjenne den materielle siden, anerkjennes også tingenes enkeltstående verdi.

²⁸ Latour, 1990. «On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications». Hentet: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf> (Lest 28.11.21)

²⁹ Nasjonalmuseet, 2021. Hentet: <https://www.mynewsdesk.com/no/nasjonalmuseet/pressreleases/girjegumpi-samisk-arkitekturbibliotek-3134990> (Lest 03.02.22)

³⁰ Lund, 2008. «Gjenstand, verk, bilde. Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet», Universitet i Bergen. Hentet: https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/3453/Dr.thesis_Jørgen%20Lund.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Lest 01.03.2022)

1.5.3 Uenighetsrommet og mulighetsrommet

I et intervju med *Arkitektnytt* beskriver Nango selv «uenighetsrommet» som «en romlig arena hvor marginaliserte holdninger eller kulturer får plass i ideen om det sosialdemokratiske Skandinavia».³¹ For å få en bedre forståelse av begrepet, kan man dele det opp. *Uenighet* oppleves gjerne som et negativt ladet ord, synonymt med problem, fraksjon, ulikhet eller disharmoni. Samtidig hevder sosiolog og religionsforsker Lars Laird Iversen at det norske samfunnet må defineres som et uenighetsfelleskap, hvor han definerer uenighet som et viktig utgangspunkt for læring, demokratisk samhandling og varige felleskap.³² Det er med utgangspunkt i en slik forståelse av ordet *uenighet* at det heller kan forstås som en *mulighet* – en mulighet for handling, aktiviteter, komponenter, aktører og hendelser med en positiv konsekvens.

Arkitekt Thomas Hartland beskriver hvordan «det er erkjennelsen av at arkitektens egentlige oppgave ligger i å definere rom for menneskelig aktivitet og ikke en lek med stiler».³³ Nangos tilnærming til arkitekturen får derfor en stor betydning i forståelsen av hvem arkitekturen lages for, men også hvordan arkitekturen kan bidra til å synliggjøre mennesker. Rommet som begrep – sett opp mot Nangos prosjekter – rommer derfor ikke bare de arkitektoniske dimensjonene hvorfra et fysisk rom defineres, men også hvordan å gi rom til og for stemmer, aktører og gjenstander.

³¹ Bulie, 2019.

³² Iversen, 2014. «Uenighetsfelleskapet – en inkluderende innfallsvinkel til medborgerskap». S. 2-3

³³ Gunnarsjaa, 2021. «Rom – arkitektur». *Store norske leksikon*. Hentet: https://snl.no/rom_-_arkitektur (Lest: 10.09.21)

2. Relasjoner og samarbeid – tre sentrale prosjekter som utforsker sted og synliggjør diversitet

I en tom melkebutikk på Vålerenga i Oslo i 2010 eksperimenterte Joar Nango sammen med arkitektkollegaene Håvard Arnhoff og Eystein Talleraas med gjenbruksmaterialer, de laget god mat sammen og lekte med ulike tanker og ideer. En av ideene dreide seg om det udefinerte grøntområde på andre siden av veien som snart måtte vike for gentrifisert rekkehusbebyggelse. De tre unge arkitektene bestemte seg for å invitere til gravøl for området, med badstu. Det hyllet gjenbruk i form av en sauna snekret av fotballmål og dusjer skapt av ulike kunstnere, som alle var invitert til festen. Saunaen ble varmet opp av elektrisitet kapret fra et strømuttak som tilhørte utbyggerne. Dette samarbeidsprosjektet mellom Nango, Arnhoff og Talleraas ga liv til arkitektkollektivet FFB – *Fellesskapsprosjektet å fortette byen*. FFBs gravøl ble starten på et langvarig og dyptgående prosjekt, hvor intensjonen var å innta ulike offentlige rom og utforske det Nango beskriver som «uenighetsrom». ³⁴

Nango utdyper hvordan begrepet «uenighetsrom» har blitt sentralt for FFBs prosjekter. «Vi skulle være en gruppe som undersøker forholdet mellom individets rett til utfoldelse og den sosialdemokratiske forvaltningen av fellesskapsverdiene i våre offentlige rom. Det er en interessant dynamikk.»³⁵ Arkitektkollegaene i FFB har som mål å undersøke offentlige rom og med hvilken rett det offentlige rom endres og brukes. De beskriver det selv som et arkitektonisk laboratorium, en smeltedigel av midlertidige nomadiske strukturer, kollektivism og menneskelig interaksjon. FFBs prosjekter inneholder en lang rekke små og store hendelser, som alle bygger på den sammen grunnideen, men der hendelsene får svært ulik form. Denne teksten vil se nærmere på tre av FFB-prosjektene: *Meahccetrošša/Matatu*, en installasjon med tilhørende hendelser i Karasjok (2011), *Den norske Rom-ambassade* (2012) på Tullinløkka i Oslo og *Odelsgut og fantefølge* (2016–2019) i bygda Kvam i Hallingdal. Utgangspunktet for prosjektene har vært å skape temporær arkitektur i byens fellesrom, men *Odelsgut og fantefølge* har fått en permanent plassering. Alle tre prosjektene belyser forholdet mellom sted og identitet, der det skapes rom for det marginaliserte og lokale. FFBs arbeid snur opp ned på hierarkiske forhold – mellom sentrum og periferi – og utfordrer en global oppfatning av det perifere og marginaliserte – av makthaver og undertrykte. Selv om prosjektene i er laget i av FFB i fellesskap, har jeg i denne oppgaven

³⁴ Bulie, 2019.

³⁵ Bulie, 2019.

valgt å fokusere på Nangos hovedbidrag, uten å underkjenne Arnhoff og Telleraas sin betydning for prosjektene.

2.1 *Meahccetrošša/Matatu*

Meahccetrošša/Matatu var et av arkitekturkollektivet FFBS første samarbeid.³⁶ Dette sammensatte prosjektets første stoppested var ved Samisk senter for samtidskunst/Sámi dáiddaguovddáš (SDG, tidligere Samisk kunstnersenter) i Karasjok i 2011, hvor en rekke fotografier og designløsninger med særlige referanser til marginaliserte kulturer, ressursøkonomi og nordområdene ble stilt ut. Her stilte blant annet Nango ut fotografier han selv tok under et opphold på Grønland, som viser en rekke hundegårder – laget med utgangspunkt i provisoriske løsninger og restmaterialer. FFBS prosjekt tok utgangspunkt i en nedlagt Shell-stasjon i Karasjok. Her demonterte de lysboksen over pumpene og transformerte de gamle platene med den gjenkjennbare gule og røde Shell-logoen til bord og provisoriske møbler, hvor det ble servert mat og drikke til de besøkende. (Fig. 3) De siste restene av platene ble plassert opp på hverandre slik at de formet en «perfekt» kube, denne fikk plass i utstillingsrommet ved Samisk senter for samtidskunst. Noen gamle paller, funnet på baksiden av bensinstasjonen, ble utformet til tekstverket «*Meahccetrošša/Matatu: Eai čuovo mearriduvvon luottaid, eai ge vissis njuolggadusaidd*», som på norsk kan oversettes til: «De følger ikke etablerte opplagte ruter. De lar seg heller ikke styre av regulert lov og orden»,³⁷ som erstattet den gamle Shell-logoen. Det er en transformativ handling der FFBS omformer etablert arkitektur og skaper et meningstett rom ut av den nedlagte bensinstasjonen, der spenninger mellom ulike interesser blir utforsket – det være seg meningsinteresser, stedutviklingsinteresser og kommersielle interesser.

³⁶ Beskrivelsen av FFBS prosjekt *Meahccetrošša/Matatu* baserer seg på et intervju gjort av Gælok og Holmestrand for NRK (2011), bildetekster fra FFBS egen Facebook-side og fotografier fra hendelsen som jeg har fått tilsendt av kunstner-arkitekt Joar Nango.

³⁷ Artsy. 2022. Hentet: <https://www.artsy.net/artwork/joar-nango-meahccetrošša-slash-matatu-eai-čuovo-mearriduvvon-luottaid-eai-ge-vissis-njuolggadusaidd-slash-they-dont-follow-routes-and-they-dont-conform-to-regulated-order-karasjok-norway> (lest 10.01.2022)



Figur 1



Figur 2

Den ombygde stasjonen ble også omgjort til et hovedkontor for en uformell taxi-sentral, inspirert av *matatu*, en privat form for kollektivtransport man ofte finner i afrikanske byer, som i Kenya der matatuen har blitt det viktigste transportmiddelet i den offentlige lokaltrafikken, mye på grunn av at de ikke kjører faste ruter, men etter innbyggernes behov.³⁸ Hvert år sendes en stor mengde kasserte bruktbiler fra vestlige/europeiske land til Afrika med containerlast, nettopp for å bli benyttet til dette formålet. Som del av prosjektet kjøpte FFB inn en grå Toyota Hiace fra 1994 og benyttet den som lokal taxi, en «utmarksdrosje». Denne kassevognen fraktet mennesker fra Karasjok til Samisk senter for samtidskunst, der de ble møt av lukten av nygrillet mat servert på bord laget fra platene som en gang utgjorde reklameverket på bensinstasjonen. Reisen med «taxien» fortsatte videre til den finske byen Karigasniemi. Den knappe tyveminutter lange kjøreturen over landegrensen bød på samtaler og diskusjoner – til og med noen fester fant sted langs reiseruten. Over på finsk side ble det arrangert konsert med en lokal DJ, med et provisorisk dansegulv og enkle sittemøbler dekket med reinskinn. Etter endt konsert ble publikum fraktet tilbake til sentrum av Karasjok hvor eventet ble avsluttet utendørs – rundt et bål.³⁹

2.1.1 Sentrum, periferi og mobilitet

For Nango har bruken av bålet blitt viktig som et samlingssted hvor mennesker kommer sammen for å nyte varmen, drikke bålcaffe eller lage mat. I artikkelen «Sami World View anchored on the Bre Rock-Face»⁴⁰ skriver Nango og arkitekt og skribent Astrid Fadnes om *árran* – det samiske ildstedet. De beskriver hvordan *árran* oppfyller en praktisk funksjon ved å gi lys og varme, men også en viktig sosial funksjon. De knytter det opp mot det samiske verdensbilde, som er satt sammen av tre verdener: en underverden for de døde, en oververden for guder, og en i midten for oss levende. *Árran* binder sammen og skaper tilhørighet mellom disse tre verdene. Slik kan ildstedet forstås som en sentral del av samisk kultur og tradisjon – en type samisk ontologi.⁴¹ Kanskje er det derfor ikke så merkelig at Karasjoks kommunevåpen viser tre gullflammer mot en klar rød bakgrunn.

³⁸ Irungu, 2018. “Matatu Culture in Kenya.” Hentet: <https://www.epa.eu/photo-essays/2018/matatu-culture-in-kenya> (Lest 02.02.2022)

³⁹FFBs egen Facebook-siden. Hentet: https://m.facebook.com/media/set/?set=a.206959229374989.51020.206500446087534&type=3&locale=nb_NO&_rd=1 (Lest 03.09.21)

⁴⁰ Fadnes og Nango (2020) “Sámi máilmmiáddejupmi lássás/Sámi World View Anchored on the Bare Rock-Face”. Artikkelen er publisert som del av boken Nils-Aslak Valkeapää/Áillokas, utgitt i samarbeid av Henie Onstad Kunstsenter og Nordnorsk Kunstmuseum, med støtte fra Fritt Ord og Kulturrådet.

⁴¹ Fadnes og Nango, 2020. s: 227



Figur 3

Kommunevåpene er ment å symbolisere et nært bånd og felleskap mellom det norske, samiske og finske folket.⁴² Flammene representerer bålet, et naturlig samlingsted med sterke referanser til utmark og vidde, da Karasjok har vært, og er, et viktig område for samisk reindrift. I dag er omtrent hver fjerde innbygger i Karasjok reineier og benytter seg av utmarksområdet til den omfangsrrike kommunen. Reindriften i Finnmark opprettholder det tette båndet mellom næringsaktivitet og kulturutøvelse, men har som sin største utfordring det stadige presset om bruken av utmarksareal og statlige reguleringer som utgjør så store tap for reindriften at dens eksistens i dag trues.⁴³ I likhet med Nango jobber flere kunstnere – på ulike måter og gjennom ulike medier – for å synliggjøre denne problematikken. En av disse er kunstneren Máret Anne Sara. Hennes verk *Pile o 'Sápmi* gir et visuelt sterkt bilde på hennes brors kamp mot den norske regjeringen, da han ble tvunget til å nedskalere reinflokken sin til et antall som ikke gjorde det økonomisk bærekraftig for han å drive reindrift. Verket har

⁴² Dalfest, og Aksheim, 18. mars 2022. «Karasjok». *Store norske leksikon*. Hentet: <https://snl.no/Karasjok> (lest: 10.01.2022).

⁴³ Sámediggi/Sametinget, 2022. Hentet: <https://sametinget.no/naring/reindrift/> (Lest 23.02.22)

eksistert i ulike tilstander og på flere steder. Det siste, som nylig blitt kjøpt inn av Nasjonalgalleriet, viser tohundre reinhodeskaller – med kulehull i pannen – formet som et teppe som henger fra taket.⁴⁴

Nangos prosjekt utforsker et felleskap som har blitt splittet på grunn av ulike språk, kulturer og landegrenser. Den samiske reindrifta har alltid beveget seg på tvers at landegrenser. En avtale mellom Norge, Sverige og Finland om å kunne bevege seg fritt over grensene ble etablert tilbake i 1751. Lappekodesillen er et viktig dokument, først og fremst fordi det etablerte gode retningslinjer for samisk reindrift, men også fordi dokumentet refererte til samene som en egen selvstendig folkegruppe.⁴⁵ Når Nango i *Meahccetrošša/Matatu* beveger seg over grensen til Karigasniemi utforsker han hvordan forholdet på tvers av landegrensen har vært definerende for mennesker i Karasjok og Karigasniemi. Grunnet den nære geografiske tilknytning til Finland, har byen Karigasniemi blitt betegnet som *tvillingby* til Karasjok. Tvillingbyer er uavhengige, men nærliggende. De har begge sin egen historie, men har på et tidspunkt vokst sammen fra to ekspanderende steder.⁴⁶

Utmarksdrosje-prosjektet tematiserer forholdet mellom sentrum og periferi, og er også et nomadisk element, som har fulgt FFB hele veien. Den gamle Toyotaen kan ses som prosjektets knutepunkt og røde tråd, den skaper en spenning mellom nord og sør, små og store steder, fjernt og nært, og den knytter mennesker sammen. Tanken med bilen er at den skal benyttes i flere prosjekter, på denne måten oppstår en forbindelse mellom bruken av bilen i Karasjok, og dens etterliv i Afrika. Veiene legger direkte føringer for hvordan vi forflytter oss. Ved å inkorporere dette som en del av verket, blir vi tvunget til å reflektere over hvordan vi til enhver tid er underlagt klare retningslinjer for hvordan mennesket beveger seg. Menneskelig mobilitet har alltid vært en definerende faktor når man har gjort krav på steder eller områder. Geograf og forsker ved universitetet i Edinburgh Tim Cresswell skriver; “Importantly, these forms of mobility (walking, driving, etc) and these aspects of mobilities (movement, representation, and practice) are political – they are implicated in the production of power and relations of domination.”⁴⁷

⁴⁴ Nasjonalmuseet, 2021. «Norge rundt med Nasjonalmuseet. Kunstverket ‘Pile o’ Sápmi Supreme’ av Máret Ánne Sara besøker Kautokeino». Hentet: <https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangementer/andre-steder/arrangementer/2021/8/pile-o-sapmi-supreme-besoker-kautokeino/> (Lest 16.04.2022)

⁴⁵ Norgeshistorie, Hentet: <https://www.norgeshistorie.no/kilder/enevelde/K1221-lappekodesillen.html> (Lest 03.10.21)

⁴⁶ Det norske akademis ordbok. «Tvillingby». Hentet: <https://naob.no/ordbok/tvillingby> (Lest 20.01.22)

⁴⁷ Creswell, 2010 «Towards a politics of Mobility». s: 20



Figur 4

Det komplekse *Meahccetrošša/Matatu*-prosjektet utforsket bevegelseslinjer i landskapet som en form for nomadisme, men utfordrer også ideen om etablerte landegrenser og det spenningsforholdet som oppstår der de defineres: «Slik danner landskap og landegrenser bakteppe for komplekse tema som identitet, eierskap og kultur»,⁴⁸ skriver kunstkritiker Eline Bergan om prosjektet i artikkelen «Skiftende landskap» (2021) for nettmagasinet ArtSceneTrondheim. Dersom menneskelig tilstedeværelse og mobilitet representerer makt, kan man da si at Nango utfordrer ideen om mobilitet som maktsystem, eller i hvert fall hvem som sitter på makten? Ideen om makt og mobilitet henger gjerne sammen med erobring av landareal, men den representerer også makt i den forstand at rettigheten til bruk av land, og spesifikke områder innskrenkes for enkelte grupper. Ved å frakte mennesker rundt omkring i landskapet etablerer Nango dermed en tilstedeværelse, hvor menneskelig kunnskap og erfaring stedfestes og markeres gjennom bruk. I prosjektet forsøker han å vise til den nordlige befolkningenes overlevelsessevne som en slags strategi, hvor det å bryte med det statlige

⁴⁸ Bjerkan, 2021. «Skiftende landskap». ArtSceneTrondheim. Hentet: <https://artscene.no/2021/03/23/skiftende-landskap/> (Lest 20.05.21)

etablerte styringsorganet har blitt nødvendig for å kunne skape autonome rom for selvrepresentasjon, der mobilitet gjerne representerer frihet.

2.1.2 Nødvendighetens estetikk

Verkets tittel *Meahccetrošša* er sammensatt av to samiske ord, *meahcce* som kan oversettes til utmark, og *trošša*,⁴⁹ som betyr drosje. Jeg opplever det som relevant å diskutere begrepet *meahcce* i lys av Nangos prosjekter som dreier seg om forflytning, eierskap og bruksrett på naturområder. I teksten «Ein plass for alle Meahcce-tinga – hagetypar i Kautokeino»⁵⁰ reflekterer Sunniva Skålnes, arkitekt og avdelingsdirektør for kulturminne, areal og miljø i Sametinget i Finnmark, over hvordan det samiske og norske folket i Kautokeino benyttet utmarka på ulikt vis. Skålnes' hovedpoeng er hvordan alt utstyret som er i bruk i utmarka oppbevares utomhus på de regulerte boligtomtene i Kautokeino-bygda, og her gir en særegen «hage»-type. For nordmenn defineres uterommet gjerne av et inngjerdet eller avgrenset jordstykke. Arealet er ofte forbeholdt en privat grunn i direkte tilknytning til en privat bolig.⁵¹

For det samiske folket har begrepet *uterom* fått en annen betydning. Det defineres mer som et bruksareal, hvor gjenstander – *meahcce-ting* – oppbevares, det være seg utstyr til jakt og fiske, ved og redskaper, og ting knyttet til en halvnomadisk livsstil der det å leve av og med naturen er sentral. Det tette båndet mellom den stasjonære boligen og livet på vidda har i den samiske kulturen gitt uterommet en utvidet forståelse, og omfatter mer enn bare et avgrenset område rundt huset. De norske husene har gjerne tilknyttet en hage som bærer preg av rekreasjon, hvor blomsterbed eller grønnsaker er ment som pryde. Man referer gjerne til den norske hagen som «stelt», skriver Skålnes. Den samiske bærer preg av å være mer «ustelt» til sammenligning: «Meahcce-tinga signaliserer [både tilknytning til reindrift og til] den sterke haustings- og sjølbergingskulturen som er levande i Kautokeino»⁵² Alle *meahcce-tinga* er organisert utfra en funksjonell og pragmatisk orden, der det norske uterommet gjerne domineres av en visuell orden. Skålnes viser også til hvordan det samiske uterommets orden ikke er synlig for dem som står utenfor kulturen. Begrepet *meahcce* – slik Nango også benytter det i verkstittelen – er altså sentral for å forstå hvordan de samiske rommet har fått en annen prioritering, og hvordan gjenstander og utstyr inngår i dette rommet.

⁴⁹ Det nordsamiske ordet for drosje er «drošše», men d'en blir blir til t når det er et sammensatt ord.

⁵⁰ Skålnes 2015, «Ein plass for alle Meahcce-tinga – hagetypar i Kautokeino». s: 349-383.

⁵¹ Det norske akademis ordbok. «Hage». Hentet: https://naob.no/ordbok/hage_1 (Lest 25.01.22)

⁵² Skålnes 2015. s: 350

Et prosjekt som har mange fellesnevner med *Meahccetrošša/Matatu* er *Kløkt*, et samarbeidsprosjekt mellom Nango og kunstner og designer Silje Figenschou Thoresen. Det ble først presentert i 2012 på *Saemien Sijte* – sørsamisk museum og kultursenter i Snåsa. *Kløkt* er en undersøkelse av kreative, oppfinnsomme og pragmatiske designløsninger i den selvforsynte samiske kulturen.⁵³ Gjennom en reise i det nordlige Finland, Russland og Norge dokumenterte Nango og Figenschou Thoresen «kløktige» løsninger som alle bærer preg av en fikse-det-selv-holdning hvor gjenbruk og tilgjengelige materialer står sentralt. Et eksempel på en slik «kløktig» løsning viser tre brukte øl-korker fester til en trestokk for å fjerne fiskeskjell.⁵⁴ Prosjektet presenterer en tydelig kontrast mellom det selvforsynte og konsumersamfunnet, og hvordan tilgang på materialer eller økonomisk begrensning har bidratt til en særegen formgivning. Denne evnen til å tilpasse seg viser hvordan materialet kan ta ny form etter oppståtte behov. Man benytter gjerne begrepene bærekraftig eller miljøvennlig når man diskuterer gjenbruk som dette, men enkelte av de «kløktige» designløsningene Nango og Figenschou Thoresen løfter fram utfordrer dette synet. Det er for eksempel vanlig å grave ned ulike gamle frysebokser eller kjøleskap – en effektiv, men svært lite miljøvennlig jordkjeller. Det er heller ikke uvanlig å se kjøleskap ute på eiendommene, ombygget og benyttet som røykhus.⁵⁵

I likhet med *Kløkt* foreligger det en syklisk tankeprosess bak valgene i prosjektet *Meahccetrošša/Matatu*. Holdninger til tilgjengelige materialer, ressurser og omgivelser vektlegges gjennom mindre forbruk, og mer gjenbruk – slik Nangos fotografier av hundegårdene på Grønland, beskrevet innledningsvis også viser. Hundehusene viser til det nordlige selvbyggeriet, hvordan bygninger blir til ved hjelp av pragmatisk tenking, materialkunnskap og kreativitet. Nango omtaler dette som en slags «nødvendighetens estetikk», slik han beskriver det i en kort tekst fra 2010:⁵⁶ «Bygningene har ofte blitt til i en skapende prosess som er pragmatisk og løsningsorientert, hvor de fysiske og kontekstuelle

⁵³ Hentet fra *Saemien Sijte Sørsamisk museum og kultursenters* informasjonsskriv om utstillingen «Kløkt» fra 2012 av Nango og Figenschou Thoresen. Hentet: <https://saemiensijte.no/aktiviteter/klokt-ny-utstilling-mai-2012/>

⁵⁴ Skinnblad, nr. 3 september 2012. s: 10-11. Hentet: https://issuu.com/skinnblad/docs/03-12_skinnblad (Lest 25.05.21)

⁵⁵ Skinnblad, nr. 3 september 2012. s: 10-11. Hentet: https://issuu.com/skinnblad/docs/03-12_skinnblad (Lest 25.05.21)

⁵⁶ Teksten er publisert i *Ottar* – Norges arktiske Universitetets museums populærvitenskapelige tidsskrift, med overskriften «Nødvendighetens estetikk». s: 31-33. Her presenterer Nango en rekke fotografier av selvbygde konstruksjoner fra nordområdene, blant annet hundehusene bygget av lokale fangstmenn på nordvestkysten av Grønland som også stilles ut under *Matatu/Meahccetrošša* i 2011.

forholdene er førende. De er blitt til på stedet.» Ved en slik holdning til materialer vil man gjerne oppdage hvordan de tilfører en egenverdi og bidrar til en kreativ byggeprosess, samtidig ligger den akademiske læren og erfaringen i bunn. Sammen utgjør de et unikt blikk på hva arkitektur kan- og vil være for mennesker.

I forbindelse med at hundehus-fotografiene stilles ut ved Gallery Knipsu i Bergen i 2012, skriver kritiker Thomas Kintel: «Et hundehus er som en reise i det mest essensielt pragmatiske i det levde liv, og samtidig i det mest komplekse diskursive materiale av enorme sosiale, politiske og kulturelle konstruksjoner. Likevel, bare et hundehus.»⁵⁷ Kintel beskriver videre hvordan denne improvisatoriske byggeskikken artikulere dualiteten mellom nødvendige materialer og menneskets immaterielle behov.⁵⁸ Det er nok dette Nango mener når han referer til utstillingen som en kommentar til konsumertankegang, hvor det gjennom media og reklamebransjen har blitt konstruert er bilde og en forventning om at det nye, butikkskapte og masseprodusert er vårt beste alternativ.⁵⁹ I *Meahccetrošša/Matatu* vise Nango hvordan tilgjengelige materialer kan transformeres, gi rom til nye visuelle uttrykk. For Nango har dette blitt en måte å vise hvordan allerede eksisterende gjenstander og materialer kan gis nytt liv gjennom gjenbruk og transformasjon. Hele denne sykliske tankeprosessen understrekes med å begynne og avslutte prosjektet på ett og samme sted, i Karasjok. Samtidig preges Nangos arbeid av å ikke være avsluttet. Selv om de konkrete hendelsene avsluttes, lever prosjektet videre.

2.1.3 Sted og relasjoner

I 2020 pakket Nango tekstverket fra Shell-stasjonen inn i sin «nye» kassebil – en rød Mercedes Sprinter fra 1997 – og transporterte det sørover, der de ble stillet ut på fasaden til Galleri F15 på Jeløya i Moss, som del av utstillingen *Earth, Wind, Fire, Water – Nordisk kunsthåndverk, 44. Tendenser* (se fig. 5). Utstillingen satte fokus på de nordlige landenes dype forankring i materialkunnskap. Til utstillingen ble det publisert en kort presentasjon av utvalgte verk og prosjektbeskrivelse på Galleri F15 egen nettside. «Materialer og elementers evne til å medvirke i kunstnerisk produksjon, ved å la dem delta i, og til tider kontrollere,

⁵⁷ Kintel. 2012. «Den nordlige pragmatismen universale kapasitet», Underskog. Hentet: https://underskog.no/kalender/81243_joar-nango/forestilling/124311 (Lest 08.03.2022)

⁵⁸ Kintel, 2012.

⁵⁹ Holmstrand og Gælok, 2011. «Kunst, ikke bare bruktbil», NRK. Hentet: https://www.nrk.no/sapmi/kunst_-_ikke-bare-bruktbil-1.7586049 (Lest 10.10.21)

både prosessen og resultatet»⁶⁰. FFBS tekstverk var montert på utsiden av den nyklassisistiske galleribygningen, og den beskrives videre som «en levd attityde»⁶¹. Ordet attityde viser gjerne til en holdning overfor noen eller noe, og slik det legges fram i denne sammenhengen peker det mot den samiske tradisjonens holdning til materialitet og avhengighet av naturen.



Figur 5

Mye av grunnlaget for å forstå Nangos prosjekter ligger i å forstå stedet han arbeider ut fra, stedets identitet og hvordan mennesker lever av og for stedet. FBB-prosjektet fant sted i Karasjok, som utenfra ofte ses som et tettsted uten klare bosetningsmønstre og et tydelig avgrenset sentrum.⁶² Det er et sted med dype spor i den nomadiske kulturen, hvor skiftende uttrykk og midlertidige bygningskonstruksjoner har kjennetegnet området, men det sosiale båndet mellom slekt, familie og arbeidsfellesskap – det som på nordsamisk kalles for *siidaen* – er sterkt forankret. I artikkelen «Lett servering fra Finnmark» publisert i *Arkitektur N* i 2007 diskuterer Sunniva Skålnes blant annet Karasjok som sted og som sentrum, og hvordan dette stedets identitet blir til gjennom ulike bruk gjennom året, heller enn gjennom bestemte fysiske

⁶⁰ Galleri F 15s guide til utstillingen «Earth, Wind, Fire, Water». Se: <https://gallerif15.no/guide-til-earth-wind-fire-water/> (Lest 21.05.21)

⁶¹ Galleri F 15s guide til utstillingen «Earth, Wind, Fire, Water». Se: <https://gallerif15.no/guide-til-earth-wind-fire-water/> (Lest 21.05.21)

⁶² Skålnes, 2007. Lett servering fra Finnmark». *Arkitektur N*. s: 47.

bygninger og klare urbane mønstre.⁶³ Med bakgrunn i det Skålnes skriver, kan man kanskje si at der mennesker møtes, oppstår det rom; mennesker former og skaper rommet, slik også Henri Lefebvre beskriver det i *La production de l'espace* (1974, oversatt til engelsk i 1991, *The Production of Space*). Stedets senter vil dermed være flyktig og forankret i mer enn bare de fysiske rammene. I Nangos arbeid møter man gjerne denne ideen, hvordan rommet oppstår og transformeres i møte med mennesker.

Slike relasjonelle aspekter ved samtidskunsten er beskrevet av kuratoren Nicolas Bourriaud, som i den betydningsfulle teksten *Relational Aesthetics* fra 1998 sammenfatter og analyserer kunstneriske praksiser som vokste fram på begynnelsen av 1990-tallet, der sosiale og politiske spørsmål var utgangspunktet. Forestillingen om den passive galleri-betrakteren utfordres, og deltakelse blir et viktig aspekt i samtidskunsten. *Meahccetrošša* er et tidsbasert og sosialt verk. Det eksisterer og iverksettes gjennom samspill med publikum. Kunsthistoriker Hanne Hammer Stien beskriver Nango som en «relasjonsfasilitator», hvor det sosiomaterielle fremstår som Nangos kunstneriske materiale.⁶⁴ På mange måter kan dette være en passende beskrivelse. Kanskje er det nettopp her Nangos rolle som arkitekt trer fram. En arkitekt må gjerne håndtere og sette sammen en rekke behov og ønsker, for så å forme gode helhetlige løsninger. Samtidig er ikke Nangos kunst konseptuell, og de de fysiske rammene og materielle gjenstandene er ikke uvesentlige i hans kunstprosjekter.

2.1.4 *Meahccetrošša/Matatu*

Selv om *Meahccetrošša/Matatu* avsluttes i Karasjok fortsetter prosjektet å manifestere seg på andre steder. I min samtale med Nango i mars 2020 diskuterte jeg hvordan prosjektet utvikler seg, hvordan dets tidligere liv tar del i og bidrar til stadig å utvide prosjektet. Ingenting forsvinner fullstendig. Også gjennom fotografi bevares prosjektet i sine ulike stadier. Bensinstasjonen i Karasjok ble fotograferte i samarbeid med Nangos venn Tor Ivar Boine.⁶⁵ Her ble det benyttet en HDR- metode, en teknikk hvor flere fotografier tas for å fange de beste lyse og mørke områdene, før alle bildene settes sammen til et ferdig fotografi. Slik foreviges tekstverket på bensinstasjonen i Karasjok, ikke som en dokumentasjon, men som et selvstendig verk, som i dag er del av samlingen til Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM) (Fig.

⁶³ Skålnes, 2007. s: 47

⁶⁴ Stien, 2020. s: 99.

⁶⁵ Informasjon Nango har gitt meg under en av samtalene med han.

6). Fotografiet viser også hvordan Nango fristiller seg fra sitt eget arbeid, hvordan arbeidet hans iverksetter andre aktører og igangsetter sosiale prosesser. På en måte kan man si at Nango opererer i mellomrommet, der de klare avgrensningene om hva noe er, hvordan noe skal være, eller hvem som gjør det, oppheves. Samtidig vektlegger han hvordan menneskelige relasjoner, identitet og historie kommer sammen, interagerer med hverandre og skaper et mangfoldig sted. I et intervju i 2018 forteller Nango hvordan «mellomrommet åpner opp for nye ideer».⁶⁶ Slik skaper Nango nye forbindelser ved å inkludere, ikke bare mennesker, men stedet.



Figur 6

Arkitekturen har et potensiale som historieforteller og formidler for en kultur, et samfunn og sted. Arkitekt Daniel Rosbottom skriver i boken *Felleskapets Arkitektur – Opprør!* Fra 2020 om arkitektens rolle som forvalter av stedstilhørighet. «Deres stedsforståelse var da ikke kun lokal, innskrenket eller ekskluderende i forhold til verden utenfor.» Før han legger til: «Den så snarere ut til å erkjenne forskjellens verdi, den gjensidige forståelsen som binder ulike steder sammen, og som åpner for mulighetene som finnes i en dialog mellom ‘her’ og

⁶⁶ Brøndbo, 29.6.2018. «Trives best i mellomrommet» UiT Norges arktiske universitet. Hentet: https://uit.no/nyheter/artikkel?p_document_id=582458 (Lest 05.03.21)

‘der’». ⁶⁷ *Meahccetrošša/Matatu* legger vekt på de forbindelser som oppstår mellom mennesket, stedet og arkitektur. Samtidig belyser prosjektet ulike former for uenighetsrom mellom makthaver og undertrykte, sentrum og periferi, mennesket og naturen. Det at prosjektet ikke avsluttes, men forflyttes, transformeres og blir del av stedet forsterker meningsperspektivet, understreker også arkitekturens og kunstens evne til å komme sammen om å formilde både de fysiske og sosiale rammene som utgjør prosjektet. Nango viser hvordan uenighetsrommet kan virke som et sted hvor man kommer sammen for å diskutere den urett påført marginaliserte grupper i Norge – ikke bare den samiske – noe han viser gjennom prosjektet *Den norske Rom-ambassade*.

2.2 *Den norske Rom-ambassade*

Tilbake i 2012 på Tullinløkka i Oslo vokste det fram en temporær bygning i regi av FFB. I to uker arbeidet Nango og arkitektkollegaene tett med noen av de store rom-foreningene i Norge, blant andre Romani Kultura, Den norske Romforening, Sjuvlliano Kerr og International Roma union representativ in Norway, i Oslo for å skape et felles møtested, hvor de kan møtes for å dele og vise fram interesser og kultur. ⁶⁸ Den midlertidige bygningskonstruksjonen sto sentralt i prosjektet, en konstruksjon som lot seg bruke og transformere gjennom et mangfoldige program over tre uker. Alt ble laget med gjenbruksmaterialer etter Oslos arkitekturfestival – helt ned til skruene. Ideen til prosjektet oppsto som en reaksjon, eller ønske om å gi rom, stemme og scene til en marginalisert folkegruppe i Norge. ⁶⁹

Den norske Rom-ambassade består av to like volumer som er delt på langs etter mønet slik at den ved hjelp av gamle kjerrehjul kan åpnes til en scene. Når «ambassaden» åpnes opp, består den av to like deler, hvor den ene rommer et kjøkken, den andre inneholder et mobilt scenebygg. Rommet som oppstår i midten når veggene skyves til side, fungerer som forsamlingsrom og møtested. Her får besøkende mulighet til å smake mat og kjøpe gjenstander tilknyttet romanikulturen. ⁷⁰ Konstruksjonen har fleksible egenskaper som bidrar

⁶⁷ Rosbottom 2020. «Å finne sted». s. 202

⁶⁸ Arnesen og Andersen, 2012. «En ambassade for ROM», NRK. Hentet: <https://www.nrk.no/arkiv/artikkel/en-ambassade-for-rom-1.8047146> (Lest 02.03.21)

⁶⁹ Arntsen og Ihelbæk, 2012, 09:50. [Audio podkastepisode]

⁷⁰ Utdanningsdirektoratet. Hentet: <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/nasjonale-minoriteter/romer/>
Viser til utdanningsdirektoratets side om nasjonale minoriteter når jeg nevner ulike former og betegnelser for rom. I Norge bruker vi gjerne betegnelsen «romfolk», men den riktige betegnelsen ifølge språkrådets anbefaling er: en rom (ent. ubest.form) - romen (ent. best.form) - romer (fl.t ubest. form) - romene (fl.t. best.form)

til et mangfoldig uttrykk og er aktiv og relevant både når den er lukket og åpen. Den fungerer som fotogalleri og skulptur, men også som scene og samlingspunkt for menneskelige aktiviteter. Saltaket er kledd med romanifolkets flagg, det store røde vognhjulet mot en blå og grønn bakgrunn, som gir klare referanser til bygningens identitet.



Figur 7

Fasadene er enkle og har synlige lekter som fungerer som rammer for fotografier av personer fra tre av Oslos rom-familier. Fotografiene er printet på plast slik at de tåler å stå utendørs i vær og vind. Utstillingen har tittelen «Fra Romfolkets familiealbum»⁷¹, og det er både private bilder og bilder tatt av fotograf og journalist Anne Stine Johnsbråten. Johnsbråten har i lengre tid arbeidet med hvordan de marginaliserte romene lever sine liv parallelt med det norske samfunnet. I 2009 presenterte hun bildeserien *Romfolket i Norge*, hvor hun synliggjør romenes kultur gjennom å ha levd sammen med dem og deltatt på en rekke familiære arrangementer, der alt fra lekselesing til bryllup dokumenteres. Johnsbråten's dokumentariske fotografier formidler sentrale problemer knyttet til den stigmatiserte debatten omkring romfolk i Norge. Et stort antall av dem er analfabeter, som medfører at mange lever på

⁷¹ Jorfald, 2012. «Fra romfolkets familiealbum» Hentet: <https://www.nrk.no/dokumentar/fra-romfolkets-familiealbum-1.8032274> (Lest 20.09.21)

sosialhjelp.⁷² Samtidig ønsker Johnsbråten å formidle romenes sterke kultur og historie, deres familiære og kulturelle bånd – et bånd som også har begrenset dem i møte med den norske kulturen i redsel for å miste deler av sine egne tradisjoner, språk og tilhørighet.⁷³

Romene i Norge består i dag av tre «grupper»: Jansen-, Josef- og Karoli-familien. Folkegruppen har gjennom sine om lag 150 år i Norge blitt stigmatisert og utstøtt av norske myndigheter.⁷⁴ Den nomadiske livsstilen ble gjerne sett ned på og nådde et historisk lavmål da politiet fratok 1500 «taterbarn» sine foreldre i et brutalt forsøk på fornorskning på begynnelsen av 1900-tallet, før de igjen i 1924 fratok disse barna sine norske pass. «Dagens norske rompolitikk er kjennetegnet av en gjensidig tillitskrise og feilslått dialog», skriver Torgeir Skorgen i Aftenposten: «Integrering er en tosidig prosess som forutsetter kollektive læringsprosesser, tillit, anerkjennelse og respekt fra begge parter».⁷⁵

Med utgangspunkt i Chakrabartys ide om *Provincializing Europe*, et begrep som referer til globale og geopolitiske forhold, og som handler om å bryte med Europas historiske dominans innen tenkning og vitenskap – og et av postkolonialismens mest sentrale teoretiske grunnlag – vil jeg spørre om det er mulig å overføre denne ideen til mindre geografiske steder og historiske situasjoner? Ideen om *provincializing* handler om å skifte perspektiv, å se noe fra et annet ståsted – i dette tilfellet *Den norske Rom-ambassade* – et marginalisert ståsted. Ambassaden markerer seg som tydelig i det offentlige rommet gjennom bruk. Hensikten med prosjektet var å gi norske romer en arena hvor de skulle stå som sentrale aktører, hvor deres stemme, kultur, ønsker og verdier ble synliggjort. Samtidig stiller prosjektet spørsmål ved minoritetsgruppers tilhørighet, men også tillit til ambassaden som «har som fremste oppgave å ivareta sitt hjemlands interesser overfor vertslandets regjering og å fremme forbindelser mellom de to land».⁷⁶ *Den Norske Rom-ambassade* snur opp ned på hierarkiske forhold. Kanskje kan man si at i det i dette tilfellet skjer en *provincializing* av Oslo som hovedstad, og av nasjonen Norge?

⁷²Johnsbråten, 2022. Hentet: <https://www.annestinefoto.no> (Lest 20.09.21)

⁷³ Johnsbråten, 2022.

⁷⁴ Arntsen og Ihelbæk, 2012, 06:00. [Audio podkastepisode]

⁷⁵Skorgen, 2012 «Norges glemte skam», Aftenposten. Hentet: <https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/Aq2E/norges-glemte-skam> (Lest 20.03.22)

⁷⁶ Lundbo, 29. januar. 2020, «Ambassade». *Store Norske Leksikon*. Hentet: <https://snl.no/ambassade> (02.02.22)

2.2.1 Felleskapets kunst

FFBs ambassade forsøkte å skape et sted hvor romene kunne møtes, ytre seg og fremme egen kultur i det norske offentlige rom. En talsmann for romene i Norge, Jan Jansen, formidlet til NRK at dette lenge har vært et behov. Med Norsk kulturråd og Fritt Ord som økonomiske støttespillere stod *Den norske Rom-ambassade* tilgjengelig i tre uker i 2012 fram mot den internasjonale romdagen 8. april. Programmet for disse ukene viser varierende hendelser. Blant annet ble det etablert en *radioRomano*, der den første episoden ble spilt inn og sendt fra ambassadebygget. *RadioRomano* har Ambassaden ble også brukt som arena for formidling til mennesker utenfor rom-kulturen. Det var dessuten et åpent seminar om norske romers historie, og seminaret «rom for Rom» belyste romenes brutale historie, rike kultur og mangelfulle inkludering i Norge.⁷⁷



Figur 8

I løpet av disse tre ukene møttes om lag 250 romer til ulike begivenheter. De lagde mat, spilte spill, sydde, presenterte litterære verk og samhandlet med hverandre. Den 8. april ble det

⁷⁷ Se til program for de ulike arrangementene. Lagt til som pdf. I sluttnotat.

holdt en storslagen festmiddag. Appeller med sterk røst og lyden av trekkspill fylte Tullinløkka.

Å gi rom til alle de enkeltindivider som til sammen utgjør et samfunn er byens arkitektoniske oppgave, og arkitektens oppgave er å løse denne oppgaven på best mulig måte. Når vi anerkjenner behovet for å artikulere overgangen fra det private området til det offentlige, anerkjenner vi behovet for å forme steder der mennesker kan møtes på ulike vis.⁷⁸

Sitatet over er hentet fra essayet «Møtet mellom det private og offentlige i arkitekturen». Teksten artikulerer noen sentrale punkter som også fremstår som viktige i Nangos arbeid. I essayet beskriver Strand og Lødemel Sandberg hvordan det offentlige rom gjennomgår en karakterendring i møtet mellom det private og offentlige, og hvor det gjennom dette skapes et sosialt rom. Nango er opptatt av arbeidsfellesskapet, å lytte til menneskers ønsker, tanker og ideer omkring de prosjekt han arbeider med. *Den norske Rom-ambassade* skapes i tett dialog med norske romfolk, et samarbeid som gir Rom-ambassade-prosjektet en større tilknytning og nærhet til brukerne. Slik Strand og Lødemel Sandberg skriver, har vi mennesker et behov for å forme de steder vi møtes. I denne skapende prosessen oppstår det også møter mellom mennesker fra mangfoldige kulturer, og verdien av det offentlige rom kommer tilsynet.

Det finnes en verdi i det uferdige som virker imøtekommende og samlende – og gir armslag. *Den norske Rom-ambassade* er ment å rette søkelys mot det prekære behovet romfolk i Oslo har for et felles møtested. Jan Jansen, leder for foreningen for norske rom, Romani Kultura, var tydelig når han understreket at de ikke har behov for et bygg til mange millioner kroner, men et gammel bygg som de interiørmessig gjerne kan utsmykke og sette preg på selv.⁷⁹ Etter gjentatte avslag på søknader om et ressurscenter, forsøkte FFB å gripe tak i problematikken, og de håpet den midlertidige bygningskonstruksjonen skulle virke som en startfakkell for videre diskusjon rundt temaet. FFBs fysiske arkitektur fungerte som ramme for kulturell utfoldelse og stilte spørsmål ved romenes rett til en stedbunden samlingsplass, med bakgrunn i deres nomadiske livsstil. Den nomadiske livsstilen gjør kanskje behovet for et permanent samlingssted enda mer prekært.

Den norske Rom-ambassades plassering på Tullinløkka, med Kulturhistorisk museum og det gamle Nasjonalmuseet i direkte tilknytning, er nok heller ingen tilfeldighet. Denne sentrale tomte har i en årrekke vært et uutnyttet byrom, og er nå benyttet som offentlig

⁷⁸Strand og Lødemel Sandberg, 2018. «Møtet mellom det offentlige og private i arkitekturen». s. 14-15. Hentet:

⁷⁹Jordfall, 2012.

parkeringsplass, noe mange finner problematisk. Det en gang så levende rommet, som gjennom hele 1800-tallet var startsted for ulike demonstrasjoner, hvor blant annet forfatter Bjørnstjerne Bjørnson var kjent for å holde appeller, har i nyere tid vært preget av planer som ikke har latt seg gjennomføre.⁸⁰ I 2012 ble deler av Tullinløkka opparbeidet som park, og det kom mange ideer til hvordan resten av plassen kunne brukes. Men ideer om utbygginger ble skrinlagt trolig som følge av flyttingen av Nasjonalmuseet til Vestbanetomta.⁸¹ Da FFB i 2011 tok i bruk Tullinløkka som arena for en Rom-ambassade, valgte de å plassere en bygning på et sted som en gang var preget av sterke og tydelige stemmer, men som i senere tid har fått status som et ikke-sted. *Den norske Rom-ambassade* ga igjen liv til det urbane rommet, og grep tak i romenes brutale historie, men bidro også til synliggjøring av en marginalisert kultur, som fremdeles preges av negative holdninger og stigmatiseringer. Slik oppstår det paralleller mellom Tullinløkka og romene sin status i Norge.

2.2.2 Arkitekturens etterliv

Etter endte tre uker med fullspekket program ble det bestemt at bygningen som huset *Den norske Rom-ambassaden* skulle transporteres til Borgen kulturhus i Gamlebyen i Oslo, et selvstyrt kulturhus drevet av kunstnere, musikere og håndverkere siden 1993. Borgen har skapt rom for, og gitt muligheter til, kreativ vekst og utfoldelse i en årrekke, før Jernbaneverket i 2013 vedtok at bygget måtte rives. Fortvilte okkupanter opprettet aksjonsgruppa Borgen Brenner i håp om å redde byggets framtid, men måtte se seg beseiret av Jernbaneverket.⁸² Ved «gravølet» som ble holdt for Borgen, ble konstruksjonen fra *Den norske Rom-ambassade* gjenbrukt, og igjen fylt opp når flere hundre mennesker tok avskjed. Gravølet marker Borgen kulturhus' bevaringsverdi, men også den økende gentrifiseringen av hovedstaden. Siden Borgen må tømmes, la FFB ut ambassade-konstruksjonen på finn.no hvor den ble avertert som «gratis mot henting». Det tok ikke lang tid før noen fra Kongsberg Jazzfestival hentet den. I min samtale med Nango mars 2022 kunne han fortelle at bygningen etter dette blant annet har blitt brukt som loppemarked, og som scene ved flere konserter.

Kan ambassade-konstruksjonens rike etterliv belyse noen viktige og sentrale elementer ved den temporære arkitekturen? Eventuelt – gir den temporære bygningskroppen – bygget med

⁸⁰ Oslobyleksikon. se: <https://oslobyleksikon.no/side/Tullinløkka> (Lest 12.05.21)

⁸¹ Halvorsen, 2011. «Ny vår for trøbbelløkka», Aftenposten. Hentet: <https://www.aftenposten.no/oslo/i/Qm3yR/ny-vaar-for-troebbeloekka> (Lest 12.05.21)

⁸² Haakaas og Skjæraasen, 2013. «Okkuperer Borgen», Aftenposten. Hentet: <https://www.aftenposten.no/oslo/i/zGEEr/okkuperer-borgen> (Lest 14.05.21)

gjenbruksmaterialer bruken ekstra armslag. Denne typen temporær arkitektur kan ses som scenografi. «Man kan kalle det eventbasert bruk – det viktigste er at noe skjer».⁸³ Som tidligere nevnt, finnes det en egen verdi i det som er uferdig. Når verdien ikke vurderes utfra bygningens materialverdi eller estetiske verdi oppstår det – slik dette eksempelet viser – en bruksverdi som strekker langt. Den temporære arkitekturen kan sees på som inspirasjonskilde til hvordan byrommet kan benyttes, og dermed belyse framtidig byutvikling hvor samhandling, aktivisering og synliggjøring står som sentrale punkter i utviklingen av felleskapenes arkitektur.



Figur 9

Den norske Rom-ambassade viser seg tydelig i det offentlig urbane rom gjennom den fysiske arkitekturen, men markerer seg først og fremst gjennom den menneskelige deltagelsen som

⁸³ Hennissen, 2009. «Scenografi», Arkitektnytt. Hentet: <https://www.arkitektnytt.no/nyheter/scenografi> (Lest 17.05.21)

løfter fram minoritetenes stemmer. Den sentrale plassering i Oslos urbane rom utfordrer og markerer den tydelige maktstrukturen som i dag dominerer, der romfolket fremstår som en tydelig minoritet i det norske samfunn. *Den norske Rom-ambassade* viser seg også som sårbar – mye på grunn sin temporære plassering, og synliggjør hvor lite den norske staten har gjort for å rette opp i de brutale overgrep, langvarige ignoransen og manglende inkludering romfolket har blitt utsatt for.

Først på romfolkets dag i 2015 beklager statsminister Erna Solberg på vegne av regjeringen den rasistiske ekskluderingspolitikken norske romfolk har vært utsatt for i Norge. I januar 2018 opprettes Romano kher – på norsk Romenes hus.⁸⁴ Organisasjonen Romano kehr er ikke bare et fysisk samlingssted, men kulturhus, formidlingsgruppe, en rekke fritidstilbud, kafe og medieplattformen *Nevimos Norvego*, som i 2021 også utviklet et romspråklig talkshow som holder direktesendinger fra Romano kher. Tilknyttet er også formidlingsplattformen *Brobyggertjenesten*, som har som formål å tilby veiledning og kompetanseheving om romfolk, spesielt rettet mot norske offentlige tjenester. *Brobyggertjenesten* gjør ikke minst viktig påvirkningsarbeid innen politikk, hvor de norske romenes rettigheter som minoritetsgruppe i Norge vektlegges.⁸⁵

Gjennom samtaler med Nango mars 2022 kunne han stolt, men ydmykt, fortelle hvordan FFB – ham selv, Håvard Arnhoff og Eystein Talleraas – i den nye bygningens inngangsparti ble møtt av et stort fotografi av dem selv og *Den norske Rom-ambassade*. Fotografiet var ment å vise at FFBs arbeid var meningsfullt og viktig i synliggjøringen av norske romer i Norge.

2.3 Odelsgut og fantefølge

I den lille bygda Kvam i Gudbrandsdalen står et av Norges mest omdiskuterte kunstverk i offentlige rom i nyere tid. I 2016 fikk FFB, med Joar Nango i førersetet, oppgaven å lage et kunstverk som skulle pryde en av tettstedets parker. Verket *Odelsgut og fantefølge* ble valgt ut som vinner av Oppland fylkeskommunes konkurranse, og blir en del av prosjektet «Veiskillet», som er satt i gang av blant andre daværende Oppland fylkeskommune og Statens

⁸⁴ Intisaar, 2021. «I 2015 fikk de beklagelsen de lenge hadde ventet på – nå har de fått sitt eget senter», NRK. Hentet: <https://www.nrk.no/osloogviken/i-2015-fikk-de-beklagelsen-de-lenge-hadde-ventet-pa--na-har-de-fatt-sitt-eget-senter-1.15719958> (Lest 10.10.21)

⁸⁵ Informasjon hentet fra Kirkens bymisjons egen nettside. Se: <https://kirkensbymisjon.no/romano-kher/kultur-og-ressurssenter/> (Lest 15.11.21)

vegvesen for å utvikle de bygdene i Gudbrandsdalen som berøres av omleggingen av E6. Veien blir lagt utenom Kvam, og med manglende gjennomgående trafikk opplever bygda å bli urovekkende stille. Mangelen på turister og biltrafikanter som fyller tanken og kaffekoppen på bensinstasjonen, handler på nærbutikken og spiser på bygdekroa, er merkbar.⁸⁶Juryen som velger kunstverkene i «Veiskillet», legger vekt på kunstnernes ide og ønske om å formidle tettstedets historie og identitet, men også stedets framtidsmuligheter.⁸⁷

FFBs og Nangos røde Mercedes Sprinter⁸⁸ ankom Kvam en sen kveld i 2016, i den bilen har vært sentral i deres arbeid fra starten og i dag kan ses som et kunstobjekt i seg selv. I sentrum av Kvam etablerte de seg med trekkspillmusikk og bål. En stor lavvo, sveiseapparat og ellers nødvendig arbeidsverktøy ble montert i en provisorisk kamp, omkranset av reinskinn, stoler og matlagingsutsyr. På bare et par timer hadde den tidligere stille parken med sin lille brønn og benker blitt forvandlet til det som for mange ble oppfattet som et kaotisk og grensesprengende prosjekt. Etter hvert som arbeidet utviklet seg, oppstod det en enorm skepsis blant Kvams innbyggere, som ikke var enig i FFBs estetisk utførelse. Da prislappen på 400 000 tusen kroner ble kjent, begynte det å oppstå misnøye i den lokale befolkning.⁸⁹ Det tok heller ikke langt tid før bilder fra Kvam rullet over skjermen i beste sendetid på riksdekkende tv. På dette tidspunktet var prosjektet uferdig, det bestod av en gammel møkkaspreder, en bjørkestamme utformet som en *bealljit*⁹⁰, støttet opp av en stor stein hentet i nærområdet. Tv-reportasjene viste klipp fra det uferdige verket, som også ble utsatt for hærverk. Av sikkerhetsmessige årsaker valgte derfor fylkeskommunen å fjerne den uferdige skulpturen.

⁸⁶ Kommer fram i dokumentarfilmen «Odelgut og Fantefølge». (2021) Regissert av Merethe Offerdal Tveit. Filmen ligger i sin helhet ute på NRKs egen nettside for strømmetjenester. Se: <https://tv.nrk.no/program/KOID75006120>

⁸⁷ Gudbrandsdalvegen, 2022. se: <https://www.gvegen.no/kunst-i-gudbrandsdalen/> (Lest 24.02.2022)

⁸⁸ Den tidligere Toyota Hiace modell 1994 er nå byttet ut til en litt nyere rød Mercedes Sprinter fra 1997.

⁸⁹ Kleiven, 2017. «Omstridt kunstverk i Kam tas ned», Aftenposten. Hentet: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/qKOWw/omstridt-kunstverk-i-kvam-tas-ned> (Lest 24.02.2022)

⁹⁰ Naturlig bøydd bjørkestamme typisk innen samisk arkitektur. Brukes blant annet som bærende element i gammen.



Figur 10

FFBs arbeid kjennetegnes gjerne ved bruk av gjenbruksmaterialer. Det var derfor en naturlig start på prosjektet å søke etter allerede eksisterende gjenstander og materialer i nærmiljøet. Men bruken av en gammel møkkaspreder, funnet på et lokalt gårdstun, fikk prosjektet til å stanse helt opp.⁹¹ I en dokumentarfilm som tar for seg FFBs arbeid med verket *Odelsgut og fantefølge*, og kvamværingens møte med dette,⁹² viser regissøren oss hvordan en reise fra forakt og skepsis til aksept og beundring kan oppstå på de steder du minst venter det. Men lenge var det kritikken som dominerte. Eier og driver av den lokale kroa i Kvam uttalte: «Det så ikke ut, folk trodde det var reisende fant som hadde etablert seg der. [...] De etablerte seg i parken, hvor de bygget en romleir».⁹³ Gjennom en rekke intervjuer ble FFBs arbeid lagt fram som et skrekens eksempel på hvor galt det kan gå når samtidskunstnere får «frie» tøylar til kreativt arbeid i det offentlige rom. Et problem er imidlertid at verket som fremstilles i media, ikke er ferdigstilt, og at det analyseres og kritiseres på feil grunnlag. Til tross for den krasse kritikken velger Kvams innbyggere (i et høylytt) møte å gi FFB en ny sjanse til å ferdigstille

⁹¹ Borgan og Carlsen, 2018. «Dette er de offentlige kunstprosjektene som har skapt mest bråk», NRK. Hentet: <https://www.nrk.no/kultur/dette-er-de-offentlige-kunstprosjektene-som-har-skapt-mest-brak-1.13747531> (Lest. 02.01.2022)

⁹² Regissert av Merete Offerdal Tveit og produsert av Kristine Ann Skaret for *Stray Dog Productions* i 2020.

⁹³ Dokumentarfilmen *Odelsgut og Fantefølge*. (2021) Regissert av Merethe Offerdal Tveit. Filmen ligger i sin helhet ute på NRKs egen nettside for strømmetjenester. Se: <https://tv.nrk.no/program/KOID75006120> (tidspunkt i filmen hvor sitatet er hentet fra: 03:49-04:00)

prosjektet.⁹⁴ FFB tar med seg den rumenske kobbersmeden Lajos Gabor⁹⁵ og arbeidet under skeptiske blikk fra lokalbefolkningen for å ferdigstille skulpturen.



Figur 11

Skulpturen *Odelsgut og fantefølge* ble avduket i 2019. Den omdiskuterte møkkasprederen utgjør en av hovedkomponentene i skulpturen, sammen med kobberfontenen av Lajos Gabor, bygget på grunnstrukturen til den allerede eksisterende brønnen, en *bealljit* – den store krummete bjørkestammen typisk for tradisjonell samisk arkitektur – der en tekst av den samiske forfatteren Sigbjørn Skåden er skåret inn: «Sanke ting på dagen. Bygge hus av tingan på kvelden. Forlate huset i jordas besittelse om mårran», oversatt til kvamværsdialekt for anledningen, holder oppe en rikule. Rikulen, den kuleformete utveksten på bjørkestammen, er et tradisjonelt materiale i samisk formgivning. Den ovale formen er det perfekte utgangspunkt for den samiske trommen, formgitt i tre og skinn, og også for kopper og skåler. Verket er en sammensetning av industrielt tilvirket og naturlige materialer hvor alle materialene i skulpturen er gitt en funksjon og står i et avhengighetsforhold til hverandre. Det som ender

⁹⁴ Strandmo, 2018. «Kontroversielt møkkaspreder-kunstverk får stå i Kvam», iTromsø. Hentet: <https://www.itromso.no/nyheter/2018/04/19/Kontroversielt-mökkaspreder-kunstverk-får-stå-i-Kvam-16519710.ece> (Lest 14.01.2022)

⁹⁵ Som Nango møter da han reiser fra Tromsø til Athen i 2017 for delta på *Documenta 14*.

opp med å bli en «fonteneskulptur», skiller seg markant fra FFBs tidligere prosjekter ved det at den har permanent tilhørighet, som et verk. Men det endelige uttrykket har likheter med deres tidligere arbeider, der blant annet deres holdning til gjenstandenes egenverdi og det menneskelige avtrykket av tidkrevende handverk skinner gjennom.

2.3.1 Anti-estetikk eller eklektisk materialitet?

Tidligere har jeg koblet Nango til begrepet «nødvendighetens estetikk», slik han selv beskrev det i en tekst fra 2010. Han har tatt avstand fra dette begrepet, derfor finner jeg det relevant å diskutere dette til nærmere. For å bedre forstå Nangos estetiske formspråk kan det være viktig å se tilbake på hvordan ideen om estetikk har endret seg, fra den antikke greske opprinnelsen *aisthētikos*, som betyr sansning, altså noe som spiller inn på våre fysiske og psykiske følelser. At estetikken forbindes med «det skjønne» er en endring som skjer på 1700-tallet. Videre viser også estetikken til menneskets brede spekter av uttrykksformer i søken etter en meningsfull helhet. Nango finner gjerne denne meningsfulle helhet i gjenstandens allerede eksisterende former, men bryter opp, forskyver og setter de sammen slik at nye historier og uttrykk kommer til synet.⁹⁶ Denne undersøkende og prøvende væremåten bidrar gjerne til at Nangos kunst faller utfor de vante rammene for estetikk og ofte omtales som *anti-estetisk*.

Anti-estetikk fikk sitt inntok gjennom 1900-tallets kunst, der Marcel Duchamps urinal fra 1914 gjerne regnes som et startpunkt og fremdeles i dag ses som viktig innen kunsthistorien for sin kritiske tekning omkring hva kunst er eller kan være.⁹⁷ Det er kanskje heller ikke så rart at tankene drar mot Duchamp når man ser Nangos møkkaspreder på Kvam. Men spørsmålet er om begrepet anti-estetikk fortsatt er gyldig, og hvordan skal vi tolke det? Hvorvidt et verk beskrives som visuelt tilfredsstillende vil være subjektivt, og i mange tilfeller også kulturelt betinget – noe som også bringer oss tilbake til den vernakulære formgivingen og hvordan holdninger og forhold til tilgjengelige materialer oppleves ulikt.

Nango arbeider nært med de gjenstandene han bruker. I en samtale kan han fortelle meg hvordan han har vanskelig med å kaste, hvordan de minste, rareste og kanskje åpenbart unyttige gjenstander får en plass hos han. Nango samler ikke på konkrete gjenstander, men alt

⁹⁶ Tjønneland, 30. november 2021. «Estetikk» *Store norske leksikon*. se: <https://snl.no/estetikk>

⁹⁷ Hovdenak, 2007. «Kunstneren som kurator Marcel Duchamp og Boîte-en-valise / le musée portable» Hentet: <https://www.idunn.no/doi/10.18261/ISSN1504-3029-2007-04-04> (lest 04.04.22)

han måtte komme over som kan formidle en historie. Historier kommer i alle former, og det er disse som formidles gjennom de materialene og gjenstandene han benytter seg av. Nango ser gjerne verdien og historien i gjenstander andre mennesker ikke ville samlet på, og han kan slik kobles til den anti-estetiske retningen som utfordrer og kritiserer den etablerte kunstverdens verdihierarki på begynnelsen av 1900-tallet. Men Nango gjør noe annet enn det å kritisere og rive ned og dyrke det formålsløse. I stedet presenterer han gjerne noe for publikum, uten å avskrive eller benekte gjenstandens historie, gjenstanden tar heller del i, og forsøker å skape flere sannheter. Dette er nok en av grunnene til at det oppleves vanskelig å redegjøre for Nangos arbeider som anti-estetikk.



Figur 12

Ved å se bort fra anti-estetikken virker det hensiktsmessig å rette blikket mot den samtidskunsten som diskuterer noen av de samme aspektene når det kommer til materialer og materialene egenverdi og bruksverdi. Overforbruk og miljøvern hensyn reflekteres ofte gjennom bruken av allerede eksisterende materialer og gjenbruk i samtidskunsten. Flere kunstnere arbeider også med å utforske gjenstanders gitte form og hvilke historier de kan formidle. Da kunster Mathias Faldbakken (f. 1973) ble stilt ut på Astrup Fearnley museet i Oslo (22.09.17 – 28.01.18), ble hans enorme vilje til å utforske ulike objekters formskapende effekt vektlagt, og hvordan de interagerer med hverandre. Kunstutstillingens kuratorer Gunnar B. Kvaran og Therese Möllenhoff beskriver hvordan Faldbakkens kunstneriske uttrykk har beveget seg vekk fra den anti-estetiske minimalismen og fram mot et mer sammensatt uttrykk og en *eklektisk materialitet*.⁹⁸ Begrepet eklektisk beskrives som prøvende, utvelgende eller søkende,⁹⁹ og omfatter hvordan man kan implisere ulike tanker, ideer og utforminger for å oppnå en bred og komplementær innsikt i et objekt eller tema. En slik eklektisk tilnærming til objektene virker som en mer naturlig tilnærming for å forstå Nangos valg av materialer og sammensetning av dem.

Ideen om en eklektisk materialitet forteller noe om gjenstandens mulighet for bearbeidelse, hvordan kunstneren utforsker former, farger og overflater og setter de sammen for å skape et virkningsfullt uttrykk. *Odelsgut og fantefølge* viser seg som en assemblage, hvor ulike gjenstander og materialer samles i en skulpturell enhet. Den store kobberfontenen i Kvam-prosjektet har en visuell framtoning, med klare kanter og en blank overflate, som står i sterk kontrast til den grønnlakkerte møkkasprederen, men begge bindes sammen av rikulen hvor Nango har valgt å bevare den naturlige overflaten. Denne holdes opp av to hender formgitt i kobber, festet til et metallkjede av rektangulære, kvadratiske og sirkulære kobberformer hengende fra den sotete bjørkestammen. Et vannrør i kobber er festet til fontenen og spruter vann inn i rikulen, vannet ledes så ned igjen i fontenen gjennom rikulens naturlige formgivning.

⁹⁸ B, Kvaran. Möllenhoff, 2017. «Matias Faldbakken – Effects of Good Government in the Pit». Hentet: <https://www.mynewsdesk.com/no/astруп-fearnleymuseet/pressreleases/matias-faldbakken-effects-of-good-government-in-the-pit-2139682> (Lest 20.11.21)

⁹⁹ Tranøy, 8. januar 2019. «Eklektisk». *Store norske leksikon*. Hentet: <https://snl.no/eklektisk> (Lest 10.10.21)



Figur 13

Ved å sette sammen den industrielt tilvirkede møkkasprederen, den store steinen, lastestroppene, rikula, kobbermaterialet og det tidkrevende håndverksarbeidet skapes en type «flat ontologi» hvor alt som utgjør skulpturen sidestilles med hverandre. Professor i kunsthistorie Elin Haugdal skriver hvordan en slik framstilling av det økonomisk kostbare og det naturlig tilvirkede kan virke provoserende da det rokker ved våre vante ideer omkring et materielt verdihierarki.¹⁰⁰ Nango sidestiller ikke bare gjenstander, men også kulturer, mennesket og steder i sine arbeider. For Nango har det å *samle* blitt en måte å tilegne seg kunnskap, og måten han samler noe til en enhet, skiller ikke mellom opphav eller tilhørighet. På mange måter skaper han en forskyvning hvor et alternativt verdensbilde og framstillingsmåte presenteres – *worlding*.

2.3.2 Mikrosituasjoner– konfrontasjon og deltagelse

Det er relevant å dra paralleller mellom Nangos kunstneriske virke og den franske filosofen Jacques Rancières holdninger til estetikken som politikk, og forståelse av hvordan dette utspiller seg i et slags uenighetsrom skapt av mikrosituasjoner som rokker ved våre vante ideer og holdninger.

¹⁰⁰ Haugdal, 2017. «Verkets bærekraft», I: Sånn. Silje Figenschou Thoresens. Se: <https://wo.cristin.no/as/WebObjects/cristin.woa/wa/fres?action=sok&nr=1472395> (Tekst mottatt som pdf. Fra Haugdal)

Den form for politikk som bedrives i kunsten, må slik forstås som en måte å opprette en felles verden på, gjennom å rekonfigurere objektene og bildene som danner den felles verden som allerede finnes. Rancière beskriver det som å skape mikrosituasjoner som så vidt er forskjøvet i forhold til hverdagslivets situasjoner. De forsøker å skape eller gjenskape bånd mellom enkeltindivider og å fremkalle nye former for konfrontasjon og deltagelse.¹⁰¹

Hvorvidt Rancières ideer er sentrale for Nangos arbeid, kommer delvis fram i et intervju i *Kunstårboken 2021*: «Han [Rancière] er en viktig referanse, men for meg blir disse tankestrukturene fort retoriske, og jeg ender opp med å spørre etter mer reelle og verdslige bilder på de samme tingene». Nango tilføyer: «Ikke for å devaluere alle hvite mannlige tenkere, men jeg er alltid mest interessert i å omforme denne typen intellektuell materie til noe romlig og situasjonelt.»¹⁰² Likefullt opplever jeg Rancière som en sentral kilde i forståelse om hvorfor Nango arbeider så strategisk med inkludering. Her er det også viktig å legge til at Rancières er tilgjengelig som litterær kilde i Nangos samiske arkitekturbibliotek *Girejgumpi*, som jeg kommer nærmere inn på i neste kapittel.

I *Odelsgut og fantefølge* tas omgivelsene inn og blir del av verket. Skulpturen virker konfronterende, den tar plass, i ei bygd hvor nære relasjoner og samhold står sterkt, men hvor framtidsutsiktene trues når turistene forsvinner. Samtidig finner den sted og spiller en aktiv rolle i stedets videre bruk. Professor i kunsthistoriker Hanna Horsberg Hansen skriver i artikkelen «Kunsten og stedet: 'it's not down any map – true places never are'» (2014) hvordan kunsten kan bidra til å rette søkelyset mot et sted, hvordan «stedene spiller en aktiv rolle både i konstruksjonen av stedet og i utviklingen av dem. Dette skaper i sin tur nye historier om hvert sted. Stedene blir en ramme for kunsten, men en dynamisk ramme som selv endrer seg over kortere eller lengre tid».¹⁰³ I dette tilfellet oppleves møkkasprederen som verkets «nøkkel». Den representerer stedet, men assosieres også med menneskets tilstedeværelse, bruk og avkastning av stedets ressurser.

Den gamle møkkasprederen står igjen som symbol på ei «forlatt» bygd som nå må finne seg en ny retning for liv og framvekst. Den assosieres med den intense stanken fra bondens møkkaspredning på jordene, som er velkjent i bygde-Norge i våronna. Men den representerer også nytt liv og grøde. Fonteneskulpturen kan leses som symbol på nytt liv, hvordan

¹⁰¹ Bale, *En innføring i estetikk*, 2009. s: 54

¹⁰² Olsen, 2020. «Det er et privilegium å vite hvem du er», *Kunstårboken*. Hentet: <https://www.kunstaarbok.no/arrangements/article.php?id=165> (Lest 20.09.21)

¹⁰³ Horsberg Hansen. (2014). s. 59

samvirket mellom ulike former for biologisk avfall er menneskenes måte å gi tilbake til det stedet de lever. Den peker på et slags naturlig kretsløp mellom innbyggerne og jorda. Det eksisterer en dualitet mellom hva gjenstanden representerer, et økologisk aspekt hvor bønder skaper grobunn til framtidige vekst gjennom bruken av avfall, og menneskets anstrengte forhold til det skitne.

FFB er opptatt av temporalitet, slik tidligere vist ved *Meahccetrošša/Matatu* (2011) og *Den norske Rom-ambassade* (2012), men i *Odelsgut og fantefølge* utspiller det temporære seg annerledes. Det ligger et tydelig valg bak bruken av de resirkulerte materialene, gjenstander som ble kategorisert som søppel gis nytt liv i en form for ressursøkonomi. Den sotete overflaten på beljiten og den ubehandlede rikulen gir assosiasjoner til noe forgjengelig, det samme gjør møkkasprederen som en gang hadde en viktig funksjon, men som en dag ble stående igjen som skrap. Selv om verket på Kvam er kategorisert som permanent, klarer det på en diskre måte å ikke *definere*, men å *ta del i* stedet rundt. Den tidligere brønnen i parken er nå omkranset av kobber, vannkilden – som alltid var til stede – er nå gjort synlig.

2.3.3 Odelsgutt, fantefølge, troll og stedsidentitet

Verkets tittel *Odelsgut og fantefølge* gir oppgav til en rekke spørsmål. Verkstittelens motstridene symbolverdi, hvor odelsgutt, den førstefødte som har rett på jord, land og eiendom,¹⁰⁴ står i sterk kontrast til «fantefølge» en nedsettende betegnelse på omreisende folk – oftest romene. Tittelen beskriver det tydelige skillet som oppstå når omreisende folk dukket opp i bygdene rundt om i Norge, men gir også et stikk til denne gamle, svært diskriminerende hierarkiske holdningen. Verkstittelen presenter også spørsmålet om hvem som står igjen som «odelsgutt» og hvem som «fantefølge» i dagens samfunn? Har bygdefolket overtatt fantefølges fotspor i det moderne sentraliserte og urbane Norge? Den lilla bygda trues av stadig sentralisering; til tross for aktiv distriktpolitikk føler unge mennesker seg stadig mer tiltrukket av en urban livsstil.

Den økende forskjellen mellom bygd og storby blir stadig tydeligere. Landbruk og småsteder preges av nedlagte skoler, barnehager og butikker. En oppadgående økonomisk vekst og arbeidsmuligheter i byen fører også til stor fraflytting, en trend som utfordrer småstedenes

¹⁰⁴ Statlig regulert lov bestemt siden 28. juni 1974. Hentet: <https://snl.no/odelsrett> (Lest

eksistens.¹⁰⁵ For småstedene har derfor turismen blitt viktig for overlevelse, men har dette fokuset med økt trustifisering gjort at vi glemmer stedets opprinnelige identitet og historiske forankring? Er man avhengig av å styre bygde-Norge som et kapitalistiske maskineri, hvor turistens forutinntatte meninger og forventinger skal imøtekommes for enhver pris? Det finnes mange eksempler på dette. Som turist i Tromsø kan man stort sett velge mellom suvenirer som viser nordlys, isbjørn eller troll. At det i Tromsø til sammen har bodd syv isbjørner – alle i fangenskap – ser ut til å spille liten rolle for turistene.¹⁰⁶ Trollet betegnes i dag nesten som Norges maskot. Den mytiske og romantiske figuren har fått enorm slagkraft blant turister og bidrar til enorme inntekter landet over, men spesielt for Gudbrandsdalen – Peer Gynts mytiske rike – har trollet blitt viktig.

Under åpningen av *Odelsgut og fantefølge* i 2019 ble det arrangert en storslått feiring av byens nyeste offentlige kunstverk. Arnhoff i FFB var utkledd som troll (fig. 14), som i Gudbrandsdalen har blitt dyrket som et identitetsmerke, og som hvert år trekker til seg norske og utenlandske turister som vil oppleve den «eventyrlige» landsdelen. Troll har i dag fått en rekke overførte betydninger, felles for alle er at de stort sett referer til uheldige eller negative holdninger eller hendelser. Det oppstår derfor en dualitet mellom det eventyrlige og negative i det Arnhoff kler seg ut som troll. Er det som maskot for stedets identitet og historie, eller er det han som overrekker bygda sitt nyeste trollverk?

Trollet skal utrolig nok bli en skikkelse som stadig dukker opp i Nangos arbeid. Noen år senere under et besøk i Hattfjelldal – en kommune med stor sør-samisk befolkning – ble Nango overrekket et troll utskåret av en stor trestokk. Trollet er ett av mange i sitt slag, alle formgitt av den tidligere ordføreren i kommunen, som skapte overskrifter da han ønsket å lage en «trollpark» for å tiltrekke turister til Hattfjelldal.¹⁰⁷ Ideen ble møtt av sinne og frustrasjon hos innbyggerne, som mente ideen bar preg av «mangel på andre visjonære ideer».¹⁰⁸ Hege Dahl, som ga Nango trollet, uttalte allerede tilbake i 2004 til Helgelandsposten at «troll altfor

¹⁰⁵ Langørgen, 2007. «Sentralisering - årsaker, virkninger og politikk» *Statistisk sentralbyrå*. Hentet: <https://www.ssb.no/offentlig-sektor/artikler-og-publikasjoner/sentralisering-aarsaker-virkninger-og-politikk> (Lest 27.03.22)

¹⁰⁶ Sundheim, 2014. «Visste du at Tromsø hadde en park med levende isbjørn?» *Nordlys*. Hentet: <https://www.nordlys.no/nyheter/visste-du-at-tromso-hadde-en-park-med-levende-isbjorn/s/1-79-7440979> (Lest 10.03.22)

¹⁰⁷ Johansen, 2008. «Lager Terra-troll». NRK. Hentet: <https://www.nrk.no/nordland/lager-terra-troll-1.5068381> (21.01.21)

¹⁰⁸ Sande, 2004. «Vil ikke bo i en trollpark», Helgelendingen. Hentet: <https://www.helg.no/lokale-nyheter/vil-ikke-bo-i-en-trollpark/s/1-63-1277439> (Lest 21.01.21)

lenge er blitt misbrukt som fyrtårn og underholdning ved ulike familieparker, turistdestinasjoner og bedrifter i hele landet og at begrepet oppbrukt både som symbol, magnet og fotomodell i reklameøyemed». ¹⁰⁹ Dahl gjør en avtale med Nango om å ta med trollet sørover.



Figur 14

Også den tidligere nevnte filmen med samme tittel som FFBs skulptur, *Odelsgut og fantefølge*, spiller på Gudbrandsdalens sterke tilknytning til sagn og folkeeventyr, slik regissør Merete Oftedal Tveit selv beskriver det. Gjennom en rekke intervjuer skapes en trolsk

¹⁰⁹ Sande, 2004.

stemning, der tydelig klipping, lydsetting og lysvalg spiller en viktig rolle. I et intervju med Une Mathiesen for magasinet *Subjekt* forteller Oftedal Tveit hvordan hun i utgangspunktet ønsket å vektlegge både innbyggerne og kunstnerne, men at hun som hovednarrativ valgte å rette søkelys på Kvamværingene og deres møte med kunsten.¹¹⁰ Den knappe 50 minutter lange filmen har tidligere vært vist på Tromsø internasjonale Filmfestival (TIFF) og vant blant annet tittelen for beste dokumentarfilm under Bergen internasjonale filmfestival (BIFF) i 2020. Da filmen ble vist på NRK og gjort digitalt tilgjengelig i 2021, ble debatten om skulpturen på Kvam igjen vakte til live og skapte nye overskrifter. Filmen ender noe klisjéfyllt i at «alt går bra til slutt», og er en litt banal og unyansert fortelling der kunstnere og kunstverket fremstår som mystiske og fremmedgjort, en følelse nok mange Kvamværingene hadde da den røde Mercedes-en rullet inn i bygda. Samtidig belyser filmen innbyggernes dype forankring til tettstedet, og hvordan de selv utgjør deler av stedets identitet.

Odelsgutt og fantefølge åpner for en slik «stedsensitivitet», noe som særlig ble synlig da dansekonstner Lone Sigmond Eivindsdatter til åpningen i 2019 presenterte et verk med fonteneskulpturen som fokuspunkt. Gjennom kraftfulle bevegelser spiller hun på vannet, kilden til alt liv, men også det elementet som drukner og løser opp. I det vanndråpene fra fontenen spres gjennom luften plasseres betrakteren midt i Nangos omdiskuterte uenighetsrom, hvor publikum konfronteres med det evinnelige spørsmålet om hva er kunst og hvordan kunst skal se ut. Den ferdige skulpturen *Odelsgutt og fantefølge* fremstår som visuelt sterk med et tydelig sammensatt formspråk, men også motstridene og utfordrende gjennom gjenstandene som er i bruk. Det er kanskje nettopp i dette mellomrommet, der uenigheten oppstår og kunsten blir til.

2.4 Uenighetsrommet

Alle prosjektene diskutert i dette kapitlet viser i ulik grad FFBs holdninger til den etablerte arkitekturen, hvordan arkitekturen i dag gjennomføres av kapitalisme og maktstrukturer. FFB arbeider derfor strategisk og kreativt med å undersøke hva arkitekturen kan være og hvordan den kan se ut dersom den løsrives fra kapitalismen og den vestlige arkitekturens normer. Kjernen og utgangspunktet for alle deres prosjekter ligger gjerne i materialitet og tilgjengelige ressurser, hvordan form blir til når materialene er begrenset til det som er tilgjengelig, og

¹¹⁰ Gjerde, 2021. «Kunst skapte furore i Gudbrandsdalen. Nå skal NRK vise hele historien», *Subjekt*. Hentet: <https://subjekt.no/2021/06/10/denne-skulpturen-skapte-full-furore-i-gudbrandsdalen-na-viser-nrk-hele-historien/> (Lest 10.10.21)

hvordan materialer får en egenverdi i møte med den bygde formen, funksjonen den skal tjene, stedet og menneskene. Bilen går igjen som et viktig hjelpemiddel, som oppbevaringsplass og transportmiddel, men også som bindeledd mellom prosjektene, fra *Meahccetrošša/Matatu* til *Odelsgut og fantefølge*.

Nango operer gjerne i grenseland mellom kunst og arkitektur, eller i mellomrommet slik han beskriver det selv.¹¹¹ Hans arbeider kan karakteriseres som både skulptur og installasjonskunst, slik jeg tidligere har vært inne på, og også som konseptkunst. I konseptkunsten er det handlingen bak, ideen og utførelsen, og ikke det visuelle uttrykket, som anerkjennes. Kunstretningen ble i varierende grad ledet fram på midten av 1960-tallet, hvor en av de sentrale ideene bak var å aktivere betrakter gjennom å la de ta fysisk del i verket, slik Nango også gjør i sitt arbeid.

I den konseptuelle kunsten fristilles det faktiske fysiske objektet, men i Nangos prosjekter vektlegges også gjenstandens verdi. Installasjonskunsten vektlegger også det relasjonelle. Relasjonen mellom de ulike elementene som utgjør verket, og relasjonen som oppstår mellom verk og betrakter, verk og sted. Installasjonskunsten forholder seg til rommets gitte struktur og omgivelser, den kan være temporær, permanent eller mobil. Slik kan man forstå Nangos prosjekt i en utvidet forståelse av kunstbegrepene konseptkunst og installasjonskunst. Man kan gjerne si at Nango også arbeider i mellomrommet mellom den bygde form – arkitekturen – og kunsten som autonom og meningsbærende, hvor det oppstår en helt unik form for interaksjon, samspill og formidling mellom kunster og deltagere/publikum. Det relasjonelle aspektet ved prosjektet utfordrer våre vante holdninger til kunst og arkitektur, ved at det omformulerer et allerede etablert språk. Ved å arbeide på denne måten utforsker Nango hvordan arkitektens rolle kan medvirke som bidragsyter til samtidskunst, og hvordan samtidskunst kan bidra til å bryte etablerte og polariserte holdninger i samfunnet.

Nango presenterer ulike former for uenighet i de prosjektene diskutert så langt i denne oppgaven. Spesielt tydelig virker hans ønske om å fremme de marginalisertes stemmer – det være seg sted, gjenstand og mennesker – i arbeidet med å jevne ut etablerte maktstrukturer i samfunnet. Slik viser Nango hvordan det å skape dialog med utgangspunkt i uenighet bidrar

¹¹¹ Brøndbo, 2018.

til et felleskap, rustet for diskusjon og meningsutvikling, men også som brobygger mellom kultur, samfunn, sted og identitet.

3. *Girjegumpi. Samisk arkitekturbibliotek* – arena for kunnskapsutvikling i teori og praksis

Dette kapitlet belyser ulike aspekter ved Joar Nangos *Girjegumpi. Samisk arkitekturbibliotek*.¹¹² Siden 2018 har det nomadiske verket reist store avstander og krysset landegrensener, det har gjort besøkende bevisst på samisk og urfolksarkitektur gjennom sosiale interaksjoner, seminar, boklesing og møte med ulike kunstnere og objekter. Det nomadiske aspektet ved biblioteket har gitt et stort antall mennesker muligheten til å oppleve Nangos arbeid, og det har også åpnet for en rekke møter og forsynt det med nytt materiale. I dette kapitlet ser jeg derfor nærmere på hvordan *Girjegumpi* blir til under festspillene i Nord-Norge, hvordan det presenteres utendørs i et kaldt vinterlandskap på svensk side av Sápmi i Jokkmokk, hvordan den framtrer som en del av Nangos festspillutstilling i Bergen Kunsthall 2020, og til slutt hvordan spesialbiblioteket fyller Sverre Fehns paviljong i Nasjonalmuseet – Arkitektur i Oslo 2021–2022. Med utgangspunkt i disse fire lokasjonene er det relevant å diskutere hvordan spesialbiblioteket utvider rammene for hvordan vi snakker om urfolksarkitektur, og hva urfolksarkitektur er. Presentasjonen av *Girjegumpi* i Nasjonalmuseet – Arkitektur er brukt som utgangspunkt for min diskusjon omkring kunstprosjektet, dette med bakgrunn i prosjektets nomadiske karakter, hvor det utvides og tilføres nye elementer etter hvert som det manifesterer seg på nye steder.

3.1 *Girjegumpi* blir til

I 2018 ble arkitekt og kunstner Joar Nango invitert til å være Festspillene i Nord-Norges festspillprofil. Nangos mål for festspillprosjektet var å skape et samlingssted og møterom, og han etablerte her også Samisk arkitekturforening – Sámi Arkiteakta Searvi (SAS). I Festspillprogrammet står det beskrevet: «Ved å etablere SAS er målet å starte diskusjon og refleksjon rundt våre moderne samiske identitetsbilder og hvordan disse rommes i samtidsarkitekturen.»¹¹³ Ideen til prosjektet oppstod allerede da Nango som ung arkitektstudent oppdaget den begrensede informasjonen, diskusjonen og kunnskapen som omhandlet samisk arkitektur. Han begynte derfor å samle litteratur om samisk arkitektur, men

¹¹² Prosjektet vil videre bare bli referert til som *Girjegumpi*. Dette er gjort med bakgrunn i hvordan Nango gjerne refererer til prosjektet, som de seneste årene har blitt mye mer, ikke «bare» et samisk.

¹¹³ Sitat er hentet fra programmet til Festspillene i Nord-Norge. Hentet: <https://festspillnn.no/nb/program/2018/girjegumpi> (Lest 08.10.21)

også å dokumentere allerede eksisterende arkitektur i Sápmi.¹¹⁴ Nango beskriver selv hvordan dette ble gjort i takt med en underliggende ansvarsfølelse om å berike tilgangen på litteratur om samisk arkitektur og landskapsforståelse, og også urfolksarkitektur, som et bidrag til samtidens diskusjoner knyttet til arkitektur, kunst, kultur og politikk.



Figur 15

Festspillene i Nord-Norge (FINN) er en årlig kulturfestival som finner sted i Harstad, og som ble stiftet allerede i 1964. Norsk-samiske Maria Utsi, som var festivaldirektør i årene 2015 til 2019,¹¹⁵ ønsket at FINN skulle ta posisjon som en samfunnsarena det lyttes til.¹¹⁶ I et intervju med kunsthistorier Mathias Danbolt i 2018 beskriver hun hvordan en reportasje i Dagbladet i

¹¹⁴ Nasjonalmuseets pressemelding i forbindelse med Nangos utstilling ved Nasjonalmuseet – Arkitektur. Hentet: <https://www.mynewsdesk.com/no/nasjonalmuseet/pressreleases/girjegumpi-samisk-arkitekturbibliotek-3134990> (Lest 10.10.21)

¹¹⁵ 2017. «Jeg forbinder det å gå i koftea med en slags kamp. At jeg hele tida må forsvare det samiske». Hentet: <https://www.nordlys.no/kultur/festspillene-i-nord-norge/maria-utsi/jeg-forbinder-det-a-ga-i-kofta-med-en-slags-kamp-at-jeg-hele-tida-ma-forsvare-det-samiske/f/5-34-657457> (Lest 20.10.21)

¹¹⁶ Utsi er langt fra den første festivaldirektøren som vektlegger den nordlige og samiske kulturen. En rekke festivaldirektører har tidligere samarbeidet med samiske aktører, men ingen gang tidligere har publikum blitt introdusert for et så spekket program med samiske profiler.

2004, «Fucking Finnmark», ble et tankevekkende og skremmende eksempel på hvordan Finnmark fremstilles på nasjonalt plan, men at det også ble en drivkraft for hennes arbeid med å fremme FINN som «verdens viktigste kunstfestival for nord».¹¹⁷

«Nedskjæringer i fiskeindustrien, fraflytting, alle piler peker nedover, men er det fortsatt noen igjen der oppe?». Jeg ble svimmel av å lese artikkelen. Det var en så brutal devaluering av alt jeg var og kom fra – av min historie. Reportasjen satt alt i spill, helt grunnleggende, og jeg merket et sterkt behov for å trå inn i kampen om definisjonsmakten og historien om det nordlige narrativet.¹¹⁸

Nango er også opptatt av definisjonsmakten, om hva nord er og kan være. FINN 2018 var startstreken for prosjektet som fikk navnet *Girjegumpi*, og som skulle strekke seg over en rekke lokasjoner og manifestere seg på ulikt vis i årene framover. *Girjegumpi* er en sammensetning av to samiske ord, *girje* som betyr «bok», og *gumpi* som betyr «transportabel gjeterhytte», montert på meier, og ofte benyttet under vårflytting i samisk reindrift for å gi husly og mulighet for tilberedelse av mat under de kalde vintermånedene. Ideen til denne «bokhytten» sprang ut fra et tidligere prosjekt der Nango ønsket å transformere en gammel og folkelig campingvogn til et omreisende utstillingsrom spesialdesignet for å gjøre samtidskunst lettere tilgjengelig for publikum i Sápmi. Da prosjektet av ulike årsaker ble skrinlagt, begynte tankene omkring et annet nomadisk prosjekt å komme til overflaten.¹¹⁹

Arbeidet med den transportable *gumpien* fant sted ved en lagerbygning på kaiområdet i Harstad. I løpet av festivaluken inviterte Nango en rekke skikkelser som hadde gjort seg bemerket innen samisk kunst og arkitektur til å transformere den ellers tomme lagerbygningen til et senter for samtale, diskusjoner og sosial kunnskapsplattform, samtidig som de arbeidet med å ferdigstille den nomadiske bokhytten, som er starten på *Girjegumpi*, et spesialbibliotek for samisk arkitektur. For Nango er et viktig aspekt ved biblioteket at det ikke skal definere den samiske arkitekturen, men at den besøkende skal skape seg en mening rundt begrepet samisk arkitektur – hva det er, eller hva det kan være. I et intervju arkitekturmagasinet *Azure* beskriver Nango hvordan han arbeider med arkitekturen som grunnpilar og verktøy i møte med mennesker på tvers av kulturer og landegrenser.

Jeg tror arkitektur har denne intuitive dimensjonen ved seg som kan være en mer sjenerøs og mye mindre konfliktakselererende type språk som lar folk komme sammen til tross for

¹¹⁷ Danbolt, 2019. «Å ta historien i egne hender». *Shakespearetidsskriftet*. Hentet: <http://shakespearetidsskrift.no/2020/06/ta-historien-i-egne-hender> (Lest 21.11.21)

¹¹⁸ Danbolt, 2019.

¹¹⁹ Kommet fram gjennom samtaler med Nango i mars 2022.

uenigheter. I stedet for å sette folk rundt et sirkulært bord og få dem til å retorisk prøve å løse problemet, har vi jobbet veldig bevisst med å skape arkitektoniske rom som bringer dem sammen for å jobbe med denne typen uenighet som en komponent.¹²⁰

Kaiområdet i Harstad ble senter og møtepunkt for alt som fant sted gjennom festspilluken, omgjort til det Hanne Hammer Stien beskriver som en «sosial skulptur».¹²¹ Den avsluttes aldri helt og er stadig i endring og utvikling. De klare grensene mellom lagerbygningen, der seminarer og samtaler fant sted, og plassen foran, der byggingen av gumpien foregikk, ble utvisket, og det oppstod et sosialt og skapende mellomrom.

Girjegumpi i Jokkmokk

Som utdannet arkitekt med røtter i den samiske kulturen, har det flyttbare og nomadiske blitt et viktig aspekt ved Joar Nangos kunstnerskap. Han beskriver selv hvordan det nomadiske ofte forbindes med noe stedløst, men for Nango har det blitt selve grunnlaget for det steds spesifikke, nettopp fordi det nomadiske folket har en egen evne til å tilpasse seg landskapet, lese forholdene og benytte seg av naturen på stedets egne premisser. Å arbeide med nomadiske strukturer blir derfor en naturlig del av Nangos kunstnerskap og et viktig grunnlag spesielt for *Girjegumpi*.¹²²

Vinteren 2019 ble *Girjegumpi* flyttet til tettstedet Jokkmokk, på svensk side av Sápmi, der det bor i underkant av 3000 innbyggere.¹²³ Den nesten tre meter høye vognen, dekket med finerplater og synlig stenderverk, var nå også blitt utstyrt med et sort pipeløp og en liten brenneovn, noe som kom de besøkende spesielt til gode når gradestokken i Jokkmokk krøp ned under minus 30 grader. «Bokhytten» er utstyrt med vinduer i alle fire retninger, men vinduenes originale funksjon som utkikksted for å vokte over reinflokken, er ikke bevart. Alle vinduene er dekket med transparente landskapsbilder. Den ene langveggen og kortveggen kan senkes ut, på denne måten åpnes den opp og blir del av sine omgivelser. Området rundt gumpien var dekket med reinskinn, her var en hengekøye festet til to solide trestammer og et

¹²⁰ Pavka, 2021. «'Space in itself is a language': A conversation with Joar Nango», *Azure Magazine*. Se: <https://www.azuremagazine.com/article/space-in-itself-is-a-language-a-conversation-with-joar-nango/> (sitatet er oversatt til Norsk av tekstforfatter) (Lest 02.02.2022)

¹²¹ Stien, 2020.

¹²² Mørch, 2020. «Roadtrip med Joar Nango». *Kunstavisen*. Hentet: <https://kunstavisen.no/road-trip-med-joar-nango> (Lest 20.04.21)

¹²³ Min beskrivelse av *Girjegumpi* i Jokkmokk baserer seg hovedsaklig på Astrid Fadnes sin reportasje i *Arkitektnytt*, no. 4, 2019. se: <https://www.arkitektnytt.no/nyheter/boker-og-kokekaffe-i-34-minus> og en rekke andre små beskrivelser funnet gjennom offentlig tilgjengelige bilder og tekster tilhørende fotografier på sosiale media, det være seg Instagram og Facebook.

par enkle og noe provisorisk tilvirkete bokhyller. (Fig.17) Måten *Girjegumpi* ekspanderte og fylte uterommet fikk igjen den samme effekten man så under FINN, der skillet mellom inne- og uterommet ble visket ut.



Figur 16

Girjegumpi har en viktig og tydelig plassering der den omkranses av Åtjte – Svensk Fjäll- og Samemuseums historiske gammer, et tidsriktig og viktig bidrag til museets utstilling om samisk arkitektur.¹²⁴ Denne tydelige plasseringen mellom den allerede eksisterende arkitekturen forsterker Nangos intensjoner og ønsker for *Girjegumpi*. Det svært tradisjonsrike Jokkmokk-markedet har eksistert i over 400 år. I dag er det et yndet sted dersom man ønsker å kjøpe *duodji*, samt andre moderne kuriositeter i plast, noe som har blitt fast inventar på marked verden over. *Girjegumpi* skilte seg ut fra mengden ved å være et av få steder man ikke hadde bruk for pengeboken. I stedet ble den besøkende møtt av lukten fra den store

¹²⁴ Danbolt, Kramvik, Guttorm og Hætta, 2022. «Øvelser i sameksistens: Kunstneriske fellesskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi» s. 2. se: [https://artsandculturalstudies.ku.dk/staff/?pure=en%2Fpublications%2Fovelser-i-sameksistens-kunstneriske-fellesskapsforhandlinger-paa-kulturfestivaler-i-spmi\(6fe176c1-b267-4641-9df1-11c301b146c4\)%2Fexport.html](https://artsandculturalstudies.ku.dk/staff/?pure=en%2Fpublications%2Fovelser-i-sameksistens-kunstneriske-fellesskapsforhandlinger-paa-kulturfestivaler-i-spmi(6fe176c1-b267-4641-9df1-11c301b146c4)%2Fexport.html) (Lest 05.03.2022) Teksten er under publisering, jeg har benyttet en fagfelleurdert utgave, gitt til meg av en av redaktørene; Hanne Hammer Stien.

kaffekjelen og en stor gryte med reinkjøtt, kokt over en parabolantenne transformert til bålpanne, og det var rom for samtaler og spørsmål. Noen trosset også vinterkulden og kledde av seg vottene for å bla i bøkene.

Bøkene i *Girjegumpi* er kategorisert i tolv ulike kategorier: «byggeskikk», «nomadisk arkitektur», «byggemanualer», «arkitekturteori», «kunst», «Nord-Norge», «aktivisme og motstandskamp», «dekolonisering», «filosofi og antropologi», «poesi og skjønnlitteratur» og til slutt «kjønn, seksualitet og samfunn». Arkitekt og skribent Astrid Fadnes beskriver i artikkelen «Kokekaffe og bøker i 34 minus» for magasinet *Arkitektnytt* hvordan denne omfangsrike mengden tittelkategoriene i seg selv utvider vår forståelse av hva samisk og urfolksarkitekturen kan romme.¹²⁵ *Girjegumpi* rommer også en rekke samarbeidsprosjekt mellom ulike kunstneriske aktører som har tatt del i og satt sitt personlige preg på prosjektet. Blant annet kan besøkende krype ned i en spesiallaget sovepose, formgitt og utsmykket av *duojar* Katarina Spik Skum.



¹²⁵ Fadnes, 2021. «Bøker og kokekaffe i 34 minus», *Arkitektnytt*. Hentet: <https://www.arkitektnytt.no/nyheter/boker-og-kokekaffe-i-34-minus> (Lest 20.01.2022)

Figur 17

Girjegumpi fremstår som en åpen og inviterende del av markedet. Den kan gi innsikt og informasjon om de tradisjonelle gammene og arkitekturen som omkranser området. Den enkle og «folkelige» formgivningen i *Girjegumpi*, gjør den lett tilgjengelig og mottagelig for besøkende. Det at gumpien reiser på tvers av landegrenser, åpner også opp for spørsmål om språk, identitet og tradisjoner og hvordan Sápmi i dag strekker seg mellom fire ulike nasjoner. *Girjegumpi* kan derfor fungere som samlingssted for mennesker på tvers av disse landegrensene, der fortid, nåtid og framtid kommer sammen i en mangesidig, men kollektiv enighet om å belyse og berike, ikke definere og avgrense.

Girjegumpi i Bergen Kunsthall



Figur 18

Da dørene til Nangos *Festspillutstilling* ble åpnet 4. september 2020 – kuratert av Axel Weider og Steinar Sekkingstad – i Bergen Kunsthall, var det første gang denne tradisjonsrike utstillingen hadde en samisk kunstner, som også en utdannet arkitekt. I de betydningsfulle utstillingslokalene, hvor en rekke anerkjente kunstnere¹²⁶ tidligere har fått den prestisjetunge

¹²⁶ Noen av de kunstnere som har vært festspillkunstnere i Bergen tidligere: Håkon Bleken (1978), Per Kleiva (1980), Bjarne Melgaard (2003) og Jan Groth (2017)

jobben å stille ut sine verk, var Kunsthallens hvite kuber nå transformert til Nangos levende univers. Utstillingen fikk stor oppmerksomhet, slik festspillutstillingen i Bergen alltid får. I aviser, tidsskrift og magasiner omtales Nango som en av de mest fremgangsrike samtidskunstnerne i Norge.¹²⁷

Lukten av treverk, skinn og metall hadde en voldsom kraft for oss som opplevde utstillingen, og verkenes tilstedeværelse ga fysiske inntrykk før vi i det hele tatt entret utstillingsrommet. Bergen kunsthalls utstillingslokaler består hovedsakelig av fire mindre og større rom. *Girjegumpi* var plassert i et av de mindre rommene, og var også det første publikum trådte inn i. På veggen til høyre krediteres Nango, sammen med sytten andre aktører. Et antall som vitner om prosjektet omfang, men også Nangos kollektive arbeidsmetode. Det første som slo meg i møte med *Girjegumpi* da den ble stilt ut i Bergen Kunsthall, var at de fysiske veggene til «bokhytten» var demontert og plassert langs utstillingsveggene, sledeunderstellet var plassert på gulvet mellom veggene, og taket var dekorert med et takmaleri av den samiske kunstneren Anders Sunna, festet mellom veggen og taket på en slik måten at den romlige effekten ble bevart. Under taket var det lagt et grønt gulvteppe, med et design man gjerne forbinder med Midtøsten, og på dette var det plassert en bokhylle med et bestemt utvalg bøker, to enkle kjøkkenstoler, noen puter og en hengekøye, alle elementene vi kunne kjenne igjen fra tidligere utgaver av *Girjegumpi*. På den andre siden av rommet var det satt en rekke bokhyller, fylt til randen av bøker om arkitektur knyttet til samiske eller andre urfolksidentiteter.

Fra rommet hvor *Girjegumpi* hadde tatt plass, var en direkte adkomst til Bergen kunsthalls største utstillingsrom. Her hadde Nango transformert den hvite kuberen til et katedralliknende rom, der verket *Skivvar* hadde fått en sentral plassering i enden (fig. 20). Den høyreiste prosjektorskjermen var utformet av en rekke tørkede kveitemagesekker. Denne gamle sjøsamiske teknikken har historisk blitt anvendt i utformingen av vindu til uthus og naust. I et intervju med journalist Mette Ballovara for NRK Sápmi, forteller Nango om den tidkrevende, men også meningsfulle prosessen som lå bak bearbeidelsen av råmaterialet og

¹²⁷ Legger ved et par av omtalene etter festspillutstillingen i Bergen. Bjerke, 2020. «En milepæl i norsk kunsthistorie». NRK. Se: <https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse - festspillutstillingen-2020 -av-joar-nango-1.15137260> (Lest 06.09.2020). Handal, 2020. «Årets festspillkunstner er en kraft uten sidestykke» Bergens tidende. Se: <https://www.bt.no/kultur/i/bnMQml/aarets-festspillkunstner-er-en-kraft-uten-sidestykke> (Lest 09.09.2020)

sammenføyningen av de forskjellige magesekkene til verket *Skivvar*. For han som kommer fra en nord-samisk slekt og kultur, har dette vært en spennende, men utfordrende læringsprosess.



Figur 19

Tanken ved å plassere Nangos kunst innendørs i et hvitt utstillingsrom kunne kanskje virke utfordrende, da uteområder med bebyggelse og natur som omgivelse tidligere har bidratt til å gjøre Nangos verk nærmere og lettere tilgjengelig for deltagere. Men den dekonstruktivistiske handlingen der sledeveggene ble tatt fra hverandre, bidro til at *Girjegumpi* gled sammen med, og ble en del av rommet – og ikke plassert *i* rommet. Fristilt fra sin opprinnelige form gikk *Girjegumpi* fra å være en mobil struktur til «fast» inventar. De mangfoldige lagene med gjenstander, var tydelig organisert utfra en type flat ontologi, der gjenstandens egenverdi ble framhevet og likestilt. Dette ble opplevd som frigjørende; løslatt fra rommets stramme arkitektoniske tøyler ble vi som betraktere invitert inn i en utforskende verden.

Girjegumpi i Bergen Kunsthall viste hvordan løsrivelse fra museenes etablerte og litt trange konseptuelle rammer kan bidra til en økt åpenhet rundt samfunnets forestillinger om urfolksidentitet og kultur. Ansvarlig redaktør i kunstkritikk, Mariann Enge, beskriver Nangos utstilling i Bergen kunsthall som et mulighetsrom. Hun trekker fram det prosessuelle med

Nangos arbeid som spesielt utypisk for en festspillkunstner, hvordan det pågående og uavsluttede virker på oss som besøkende, gjennom å minne oss på at vi selv står i en uavsluttet prosess.¹²⁸

Nango skapte tydelige soner i utstillingsrommet i Bergen Kunsthall. Når *Girjegumpi* fraktes fra et sted til et annet aktualiserer og kontekstualiserer det stedets allerede etablerte premisser. Slik skapes det Nango beskrives som et «hybridrom». Det hybride rommet beskrives gjerne som multifunksjonelt, hvor nye verdier og funksjoner artikuleres gjennom romlige og sosiale endringer.¹²⁹ En slik opplevelse klarer *Girjegumpi* også å skape – denne gangen innendørs i Bergen Kunsthall.

På festspillutstillingen i Bergen, mellom fulle bokhyller, veggmalier og stoler, fantes også en liten tv-skjerm der et fire timer langt filmopptak fra seminaret om samisk arkitektur (holdt under FINN), og det korte manifestet «The Indigenuity Manifesto» fra 2016 ble avspilt i loop. Tv-skjermen var *Girjegumpis* nyeste tilskudd, et element som ble muliggjort siden utstillingen var plassert innendørs, med tilgang på strøm. Manifestet er del av det større arbeid *Kløkt* som Nango gjorde sammen med Silje Figenschau Thoresen (beskrevet i kapittel 2). Deler av filmen som rullet over skjermen, viser et tekstverket relatert til et sentralt begrep hos Nango, *indegenuity*:

It's the small acts, fixing and coping strategies used in everyday life, everyday, life, it's a response to lived reality not an intellectual cognition, it's not about cultural authenticity, it inhabits the in between worlds, the hybrid spaces, between the inside and outside between the city.¹³⁰

Ordet *indegenuity* er sammensatt av de to engelske *indigenous* and *ingenuity*, ordspillet er ment å vise til det kreative levesettet til urbefolkning, og hvordan det samiske folket skaper funksjonelle løsninger i skjæringspunktet mellom det tradisjonelle og det moderne. Videoinstallasjonen har en virkningsfull effekt på det ellers analoge rommet. Det skaper en harmoni, men også spenning mellom fortid og nåtid. På mange måter er gjerne dette et av de sentrale budskapene som manifesterer seg gjennom *Girjegumpi*: hvordan bevare mye av denne tapte kunnskapen, og forene den med samtidens tanke- og levesett.

¹²⁸ Enge, 2020. «Bare Pust». Kunstkritikk. Hentet: <https://kunstkritikk.no/bare-pust/> (Lest 20.09.20)

¹²⁹ Krasilnikova og Klimo, 2020. «Design principles of hybrid spaces in terms of urban planning regeneration», WIT Transactions on The Built Environment, Vol 193, 2020 WIT Press. Hentet: <https://www.witpress.com/Secure/elibrary/papers/GD17/GD17008FU1.pdf>

¹³⁰ Joar Nango, «The indiginuity manifesto». Kunstmuseet i Norr (Facebookside), 2020. Hentet: <https://www.facebook.com/watch/?v=321044242524216> (Lest 05.10.20)

Siden 2018 har publikum fått oppleve ulike manifestasjoner av Joar Nangos nomadiske arkitekturbibliotek, *Girjegumpi*. I dag, når *Girjegumpi* ikke er på reise, har den permanent plassering på Sámi Dáiddaguovddáš / Samisk senter for samtidskunst (SDG) i Karasjok. Det nomadiske prosjektet har manifestert seg på ulikt vis ettersom lokasjonene har endret seg, nye bøker og gjenstander tar stadig del i det voksende prosjektet. I dag finnes det også en virtuell utgave av *Girjegumpi*, laget i samarbeid med ArkDes – Sveriges nasjonale senter for arkitektur og design. Spesialbiblioteket er systematisert utfra 24 ulike kategorier.¹³¹ En rekke seminar blir også tatt opp og tilgjengeliggjort gjennom den virtuelle *Girjegumpi*, slik inngår de i bibliotekets arkiv. *Gumpi.space* vokser i takt med *Girjegumpi*, noe som betyr at det stadig fylles på og dukker opp nytt innhold.

3.2 *Girjegumpi* i Nasjonalmuseet – Arkitektur i Oslo

Fra oktober 2021–februar 2022 ble *Girjegumpi* igjen tilgjengelig for publikum, denne gangen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur i Oslo. Utstillingen var laget i samarbeid med seniorkurator Bente Aas Solbakken og en rekke andre kunstnere, kunsthåndverker, duajárat, forfattere og samarbeidspartnere. Med overskrifter som «Dette er kunstopplevelsene du ikke vil gå glipp av i hovedstaden» fra kunst og kulturmagasinet *Subjekt*, og «Joar Nangos kunstneriske prosjekt er så vellykket at han står i fare for å bli sin egen verste fiende» fra *Morgenbladet*, ble et lagt tydelig føringer for at dette er utstillingen enhver burde få med seg. Utstillingen ble åpnet gjennom samtaler, foredrag, fortellerstund og matservering til spesielt inviterte samarbeidspartnere og mennesker som har inspirert Nango i hans arbeid – og alt ble strømmet over nett slik at deltagere også kan følge åpningen hjemmefra.¹³²

Girjegumpi har tidligere vært utstilt utendørs og innendørs, men denne gangen var arkitekturbibliotekets innhold ekspandert og fylte innsiden og utsiden av den storslåtte glasspaviljongen i Nasjonalmuseet – Arkitektur, tegnet av arkitekt Sverre Fehn og ferdigstilt i 2008. Fehns paviljong er eksempel på hans poetiske modernisme, preget av glass, plass-støpt

¹³¹ En liste over *Girjegumpis* 24 ulike kategorier: (Antropologi og Miljøstudier), (Klima, landskap og natur), (Samtids urfolksarkitektur, Antropologi og miljøstudier), (Dekoloniseringsteori og kolonial arv,) (Duodji), (Kjønn, seksualitet og feminisme), (Urfolks estetisk teori), (Urfolks byggepraksis), (Urfolksboliger), (Urfolks-spiritualitet og filosofi), (Uformell arkitektur, Landrettigheter, Landskap og tradisjonskunnskap), (Manualer, Materialitet, byggeteknikker og Teknologi), (Nomadisme, Temporalitet og «Indigenuity»), (Poesi og skjønnlitteratur), (Motstand og aktivisme), (Samisk kunsthistorie), (Nordområdene), (urfolks byggeskikk), (Urbanisme, stedsutforming og planarbeid).

¹³² Nasjonalmuseet, 2021. «Åpningshelg *Girjegumpi*». Hentet: <https://www.nasjonalmuseet.no/aktuelt/2021/apningshelg-girjegumpi/> (Lest 10.10.21)

betong og treverk. Paviljongen er laget i direkte tilknytning til Oslos gamle bankbygning som i dag huser Nasjonalmuseet – Arkitektur i Oslo, tegnet av arkitekt C.H. Grosch i 1830.¹³³ Museets adkomst er lagt til Groschbygningens originale inngangsparti, og herfra kan besøkende velge å bevege seg i tre retninger, en av disse leder til Fehns glasspaviljong.



Figur 20

Enkelheten i Fehns modernisme ga nye rammer for *Girjegumpi*. Hovedrommet har kvadratisk grunnflate, og fire kolossale betongsøyler bærer et svakt buet og utkraget krysshvelv. Søyler og himling har tydelige spor etter forskalingsarbeidet, de smale stripene forbinder den massive betongen til gulvets myke treverk. Sammen artikulerer de rommets form, og fremhever byggets transparente veggfasade, som åpner opp utstillingsrommet. Utenfor omkranses glasspaviljongen av et smalt uterom, beskyttet av en solid betongmur – plass-støpt med synlige boltehull. Noen steder er det laget naturlige brudd i betongflaten, og smale glasspalter gir lysglimt og inviterer tilfeldige forbigående inn. Det virker naturlig å tro at Fehn spiller på den nære beliggenheten til Akershus festning, hvor det komplekse forhold mellom det solide og skjøre artikuleres, men slik bringes også materialenes egenart og individuelle karakter fram.

¹³³ For mer om Grosch og den omgjorte bankbygningen se Nasjonalmuseet nettside: https://www.nasjonalmuseet.no/besok/visningssteder/nasjonalmuseet_arkitektur/christian-heinrich-grosch/

I samtale med Nango gjorde han meg bevisst på hans nære relasjon og tilknytning til Fehns bygning. For over ti år siden var Nango del av et prosjekt i samarbeid med den kulturelle skolesekken og Nasjonalmuseet. I flere måneder reiste han derfor rundt på skoler i indre Tromsø – med en 1:20 stor figur av Fehns glasspaviljong, hvor han diskuterte arkitekturen med elever.¹³⁴

Girjegumpi slik den utfoldet seg i Nasjonalmuseet – Arkitektur lignet ingen av de tidligere utgavene av dette arkitekturbiblioteket. Den store paviljongen rommet en rekke gjenstander, installasjoner, gjenbrukte materialer, møbler og montere, noen av Nangos tidligere prosjekter, skulpturer og naturligvis en rekke bøker. Rommet fremsto som kuratert ut fra en slags pragmatisk kaostilstand. Utstillingsrommet var av betydeligere større skala enn det i Bergen,¹³⁵ og mengden gjenstander som fylte utstillingsrommet hadde også økt betraktelig. Samlingen som i 2018 besto av om lag 200 bøker, var ved utstillingen i Oslo mer en doblett.

Utstillingens inngangsparti ble åpnet opp av to store ringbarkede bjørkestokker, som strakte seg innover i utstillingsrommet som en portal. Fra dette aksiale inngangspartiet ble blikket trukket tvers gjennom rommet mot en tv-skjerm med filmen og tekstverket som også ble vist i Bergen Kunsthall. Innover i paviljongen var det en rekke utstillingsmontere plassert slik at de artikulerte rommets naturlige bevegelsesakser. Innimellom var det bokhyller og kasser, en kløvet bjørkestamme, snøskuffer, benker og sokler i glass. Overflatene og plasseringen oppfordret til bevegelse og deltagelse. Bøkene var også gjerne del av en større installasjon, der ulike typer media og uttrykksformer var inkorporert for å forsterke uttrykket. De ulike bokoppstillingene var merket og kategorisert etter tema, for eksempel med en avrevet lapp hvor med teksten *resistans and activism*, festet med en bit lilla tape. Rommets mange montere var fylt med ulike redskaper, materialer, bygningselementer og nye utsmykninger, hvor alle var stilt ut i direkte tilknytning til rommets omgivelser, som en utvidelse av bibliotekets gitte kategori.

Nango benyttet seg aktivt av rommets betingelser. De fire monumentale søylene rammet inn gumpien, som med meier, fysiske vegger og tak, var sentralt plassert i rommet. Gumpien

¹³⁴ Viser til samtale med Nango datert til mars 2022.

¹³⁵ Ifølge statsbygg sin ferdigmelding er brutto areal på Fehns glasspaviljong bruttoareal 700 kvadratmeter. Hentet: <https://docplayer.me/7053011-Nasjonalmuseet-arkitektur.html> (Lest 02.03.2022)

utgjorde rommets naturlige omdreiningspunkt og avgrensning. Utstillingspaviljongens søyler er formet slik at formspråket forandrer seg ved bevegelse rundt dem. Fra adkomsten oppfattes de som runde betongsøyler, men ved nærmere observasjon kommer det fram at den runde formen brytes i en halvmåneform. Søylene artikulterer rommets mangfoldige muligheter, ved å skjerme og avgrense – i en ellers åpen planløsning. Gumpien var plassert med bakveggen mot ankomstområdet, den var åpnet i forkant med en scene og stoler slik at det ble skapt et naturlig formidlingsrom og samlingssted. På samme måte artikulerte gumpiens lukkede bakvegg denne delen som et aktivt rom – i rommet. Her var en rekke glassmonter i tre, plassert på metallsockler. (Fig.21) Hjørnene i Fehns paviljong ble brukt aktivt som rom for ulike verk, særlig tydelig der Nango hadde hengt fem strikkede gensere fra taket, omkranset og tydeliggjort mot glassfasaden.



Figur 21

I et annet hjørne var det skapt en dempet sone, skjermet for støy og innsyn, der gardiner dekket glassfasaden. Verket *Duorggat Duorggaisitt* (på norsk *Tre og Bronse*, Nango 2020) var plassert langs den ene veggen.¹³⁶ Bjørkepinner organisert på rekke, nedfelt i en høvlet bjørkestamme, fremsto som et organisk skyggespill mot den hvite veggflaten. Skulpturen ga klare referanser til et nordlig viddelandskap. Fra en tv-skjerm plassert innerst i det dempede

¹³⁶ Tittel og årstall på verk utstilt i Oslo er hentet fra utstillingsprogrammet laget til *Girjegumpi* i Nasjonalmuseet – arkitektur.

hjørnet hørtes lyden av kald snø som knaser under skoen. Videoen viste – utfra klesdrakten å dømme – en samisk mann, som i selskap med Nango diskuterte og illustrerte tauknuter best egnet for ulike formål, og viste innsiden av mannens private gumpi.

På utsiden av utstillingspaviljongens betongmur hadde Nango montert skjelettet til en *goahti*. (Fig.22) Den nakne konstruksjonen i krokete treverk sto i sterk kontrast til den varige betongen. Materialenes ulike karakter, et samtidig og historisk vitne på tradisjoner, kultur og historie står ansikt til ansikt med hverandre. Med denne *goahti*-konstruksjonen ble uterommet en utvidet del av utstillingen. Den var synlig gjennom åpningen i betongmuren, og når kveldsmørket senket seg og Oslo bys nærliggende arkitektur ble mørklagt, våknet *Girjegumpi* for alvor opp. Også et verk av kunstner Anders Sunna bidro til å gi liv til utstillingen: en brennende gamme, prosjektert på lerret i mellomrommet mellom glasspaviljongen og betongmuren. (Fig.24) Det monumentale verket var ledsaget av Anders Rimpis lydinstallasjon, som utspilte seg under en grønn presenning omringet av trestokker, ulike verktøy og en stor treskulptur av et troll. (Fig. 23) Den påtrengende og til tider overdøvende lyden av motorsag og knitrende flammer fra bål transporterte de besøkende vekk fra storbyens mange forstyrrelser og inn i et intimt møte med nordlige arkitektur og landskap.



Figur 22

Fehns transparente glassfasader, beskyttet av den massive betongmuren, bryter paviljongen opp romlige soner og skaper ulike tilstander av åpenhet og lukkethet. Nango viser hvordan valg av materialer kan endre rommenes karakter. Romlige kvaliteter poengteres ved å plassere gjenstander som søker betrakters blikk, det være seg gjennom glass, en glippe i treverket, mellom to bjørkestokker eller tekstiler plassert lagvis. Rommet bryter med den statiske arkitekturen, hvor det romlige volumet skapes gjennom de 'romdefinerende' elementene og selve rommet – som artikuleres og gis mening i møtet med det sansende mennesket. Møtet mellom Fehn og Nango utfordrer ideen om arkitektur som en åpen eller lukket kropp. Den store variasjonen i synsvinkler skildrer arkitekturens mange mulighetsrom, og også mulighetene som dukker opp i møte mellom permanente og temporære byggetradisjoner.



Figur 23



Figur 24

Nangos improvisatoriske arbeidsmåte medførte at utstillingsrommet tok form rett før utstillingsåpning, en metode som for en kurator kan virke problematisk og fremmed. Under mine besøk i Bergen og Oslo kom det fram gjennom samtaler med kuratorene på begge steder at den enorme mengden organisk og ubearbeidede materiale som ble fraktet til utstillingslokalene i forbindelse med *Girjegumpi*, førte med seg en viss frykt og usikkerhet fra deres side.¹³⁷ Alt av treverk måtte fryses ned for å fjerne eventuelle parasitter og insekter. Nango beskriver selv dette aspektet ved hans materialbruk, og at møtet mellom de ulike institusjonene var utfordrende, men hvordan de sammen ønsket å komme fram til et best mulig sluttresultat gjennom å lytte til hverandres ønsker, ideer og forventninger.¹³⁸

3.5.1 Kunnskapsoverføring i *Girjegumpi*

Kunnskapsoverføring er et gjennomgående trekk ved *Girjegumpi*. I den samiske kulturen skjer kunnskapsoverføring tradisjonelt fra eldre til den yngre generasjonen. Denne praktiske kunnskapsoverføringen har gjerne blitt formidlet gjennom oppvekst, hvor den eldre i familien gjennom muntlige fortellinger og praktisk lærdom viser hvor og hvordan naturressursene hentes, behandles og bearbeides. I *Girjegumpi* skjer kunnskapsoverføringen på mange nivå – skriftlige, muntlige, audiovisuelle og gjennom gjenstandenes fysiske tilstedeværelse. Videre vil jeg legge særlig vekt på hvordan *Girjegumpi* fremmer kunnskapsoverføring gjennom *duodji*.

Professor i *duodji* ved Samisk høyskole i Kautokeino, Gunvor Guttorm (1958-), beskriver *duodji* som både gjøremål, verk og virkning. Hun beskriver videre hvordan *duodji* som produkt og *duodji* som aktivitet er en grunnleggende og viktig side ved den samiske kulturen. Guttorm understreker også hvordan forståelsen av *duodji* forandrer seg avhengig av kontekst, av tid og sted, og av kulturelle, politiske og sosiale betingelser. *Duodji* kan derfor være både det som blir skapt, men også handlingen som skaper – som del av livet, ettersom håndverket og også bruken av gjenstandene er en så viktig og sentral del av samisk kultur og tradisjon.¹³⁹ I dag må du være godkjent *duojár* for å kunne selge produkter merket med «*duodji*», et tiltak som ble satt igangsatt for å skille de masseproduserte samiske gjenstandene – gjerne rettet

¹³⁷ Dette kom fram under mitt besøk i Bergen og Oslo gjennom samtale med kurator på begge steder.

¹³⁸ Viser til samtale med Nango mars 2022.

¹³⁹ Guttorm, 2009. «*Duodji* – som begrep og som del av livet». *Gierdu*. Hentet: <http://www.gierdu.no/pdf/GunvorGuttorm.pdf> (Lest 20.11.21)

mot turistvirksomhet – fra det handlagde.¹⁴⁰ Det er også viktig at produktet er laget med naturmaterialer, og dessuten at objektet er funksjonelt og brukbart. Her er de viktig å legge til at en duojár, den som utøver duodji, er sterkt forankret i den samiske kulturen. Diskusjonen omkring hvem som får kalle seg duojár har derfor vist seg å være et ømfintlig tema.

Kunstneren Lisa Vipola har gjennom sitt arbeid adressert det strenge regelverket rundt det å kunne kalle seg duojár. I 2013 presenterer hun ved galleri Syster i Luleå, en rekke bruksobjekter, med sterk referanse til den samiske estetikken, bortsett fra at materialene var syntetiske. Hun hadde også valgt å feste et nesten identisk laget duodji-stempel til alle gjenstandene.¹⁴¹ I likhet med Vipola sprenger *Girjegumpi* grensen for hvem, hva, hvor og hvordan duodji kan være og skje. Nango har selv valgt å bruke plast og syntetiske materialer i sitt arbeid, sammen med tradisjonelle materialer og respekterte duajárat.¹⁴²

I *Girjegumpi* finnes bøker av antropologen Tim Ingold. I boken *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description* (2011). Belyser han en del av de samme ideene omkring kunnskapsoverføringen man ser i duodji. Ingold vektlegger hvordan det moderne samfunnet har skapt et skille mellom det han beskriver som den yngre generasjonens nysgjerrighet, nå-generasjonens objektive kunnskap og den eldre generasjonens visdom – hvor den yngre og eldre generasjonens tanker og ideer neglisjeres i oppgaven om å skape en felles verden. Ingold mener ikke at den eneste måten framover er regresjon, men heller å avvise doktrinen av progressiv endring. I det digitale seminaret «The Young, The Old And The Generation Of Now»¹⁴³ beskriver Ingold at dersom vi skal klare å skape en bærekraftig verden, må også den yngre (nysgjerrighet) og eldre (visdom) generasjonens tanker, ideer og refleksjoner vektlegges en større mening, bare da kan vi skape en holdbar kollektiv levemåte. Dette er reflektert i *Girjegumpi*-prosjektet, og kanskje særlig tydelig i filmen som tar for seg gumpiens bygningstypologi, bruk og historie. Her tar Nango selv liten plass, han lar de eldre mennene beskrive, vise og snakke. «Gumpi-mannen» beskriver hvordan gumpien har gitt dem frihet og muligheter: Med lavvoen er du lengre unna reinflokken, da teltet tar tid å montere. I gumpien har du alt du trenger på et sted – ferdig montert. Du kan derfor være nærmere reinen

¹⁴⁰ Sámediggi/Sametinget, 2022. «Opptak i duodjiregisteret». Hentet: <https://sametinget.no/stipend-og-tilskudd/tilskudd/naring/duodji/opptak-i-duodjiregisteret/> (Lest 10.03.22)

¹⁴¹ Bydler, 2017. “Decolonial or Creolized Commons? Sámi Duodji in the Expanded Field.”

¹⁴² Flertallsformen for duojár.

¹⁴³ The Riga International Biennial og Contemporary Art (RIBOCA). (6.aug. 2020) *Tim Ingold "The Young, The Old And The Generation Of Now*. [Video]. YouTube. Hentet: <https://www.youtube.com/watch?v=UqAbRA8ILIk>

og holde bedre øye med dem. Når Nango velger å trekke inn «eldre» aktører slik «gumpi-mannen», stiller han seg i en posisjon hvor han er åpen for å lære – lære av de som har erfart. En annen «eldre» som Nango har gitt særlig plass i *Girjegumpi*, er Iver Jåks, som jeg kommer tilbake til.

Ingold beskriver hvordan han selv under et feltoppdrag blant en gruppe samer i det nordøstlige Finland ble gjort oppmerksom på deres måte å lære gjennom erfaring og selvoppdagelse. Hans frustrasjoner over det han først vurderte til manglende hjelpsomhet fra samene da han sto fast, og ikke viste hvordan han skulle gjennomføre en av oppgavene han var satt til. Etter en stund oppdaget han hvordan de ønsket å gi han muligheten til å forstå oppgaven, ikke bare fortelle hvordan den skulle løses. Informasjon gir ingen garanti for kunnskap.¹⁴⁴ Denne praktiske kunnskapsoverføringen står som kjernen av den samiske levemåten – læren å lære.

Duodji kan betegnes som en organisk prosess og tradisjon, hvor duojár, materialet, tid og sted eksisterer i et avhengighetsforhold, Nango kaller dette for «den materielle økologien i duodji».¹⁴⁵ Materialitet i duodji gjenspeiler gjerne de naturgeografiske, økologiske, men også økonomiske forholdene til gitte regionale område. Duodji-produktet kommuniserer gjennom bruken av materiale, teknikk og de håndverksmessige elementer – som kommer tydelig fram gjennom fargevalg, form og ornamentikk, duodjiens sentrale rolle innen samisk kultur og tradisjon.

Girjegumpi belyser Nangos nære forhold til materialitet. I et verk eller objekt uten tittel i utstillingen i Arkitekturmuseet, er ubehandlet, fargebehandlet og garvet skinn, bein, bark fra bjørkestokker, vadmellsull og bjørkepinner plassert lag på lag. Materialene spiller på hverandres ulike farger og teksturer, og bindes sammen ved hjelp av enkle attersting. Det tittelløse verket står alene, uten et utstillingsprogram som kan fortelle noe om hva man ser, og for en betrakter virker dette både befriende og utfordrende. Ved første øyekast ser objektet ut til å være malplassert i det stramme og høytstående glassmonteret, men dersom man ser

¹⁴⁴ Ingold & Kurttila, 2000. Perceiving the Environment in Finnish Lapland. Hentet: <https://doi.org/10.1177/1357034X00006003010> (Lest 20.04.22)

¹⁴⁵ Herbert, 20.04.20. "Reflections on the Nordic Platform for Critical Craft Theory", Norwegian Craft. Hentet: <http://www.norwegiancrafts.no/articles/reflections-on-the-nordic-platform-for-critical-craft-theory> (Lest 04.03.22)

nøyere etter legger man merke til hvordan de ulike komponentene er sammenføyd langs den ene kanten, slik at den utformer en bok. Bokens mange sider kan vise til det samiske kunsthåndverkets mange materialiteter og bruksområder. Skinnet, vadmelsullen og atterstingene representerer den myke *duodjien*, tradisjonelt utført av kvinner. Bein/horn, stein og tre representerer den harde *duodjien*, tradisjonelt utført av menn.¹⁴⁶ Verket kan forstås som en slags stille hylles til hverdagsmenneskets evne til å skape raffinerte produkter med utgangspunkt i slike rå materialer. Nangos samarbeid med samiske aktører bærer også preg av denne tradisjonelle og kjønnskategoriserte inndelingen mellom hard, og myk *duodji*.

3.5.2 Nango som doujár

Et sentralt element i *Girjegumpi* er som tidligere nevnt *bealjít*, en krummet bjørkestamme brukt i den samiske «bealljegoahti». Her forbindes fire slike krummede stokker eller kroksperrer og låses med en tverrliggende takås. Det er dragere på begge sidene som bærer veggene og ekstra skråstøtter ved inngangsparti og bakvegg.¹⁴⁷ En «bealljegoahti» skiller seg fra lavvoen i konstruksjonsmåte, og den gir en oval heller enn rund grunnplan.

Bealljegoahtien kan dekkes med duk, som et telt, eller gis torvtekke. I motsetning til lavvoen, var gammen ment som et mer langsiktig bosted. Det å finne de rette materialene til en slik konstruksjon, krever kunnskap. For å finne trevirke med den karakteristiske bueformen, trenger man bjørketrær som vokser i bratt terreng. Den krummede stammen kommer av at treet strekker seg etter sollyset. Det er viktig at treet vokser fram naturlig, og ikke formet av jord- og snømasser – da vil stammen strekke seg ut så fort den tørker, og man mister den nødvendige bueformen. I samtale med kunsthistoriker Kathrine Rugeldal beskriver Nango hvordan prosessen «å lete *bealjít* symboliserer kontakten mellom menneske og natur». Nango beskriver videre hvordan han karakteriserer *bealjít* som et av de viktigste bygningselementet innen samisk byggeskikk¹⁴⁸ – det er derfor ikke så rart at den stort sett er til stede i flere av hans sentrale arbeid.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Opstad, 18.10.18. «Duodji», *Store norske leksikon*. Hentet: <https://snl.no/duodji> (Lest 10.03.21)

¹⁴⁷ R. Sjølie, S. Norga and b. «Verne- og forvaltningsplan for samiske». S: 13-17

¹⁴⁸ Rugeldal, 2020. «*THERE IS NO SÁMI DÁIDDAMUSEA*». Universitetet i Bergen. Hentet: https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/11250/2720425/THERE-IS-NO-SA-MI-DA-IDDAMUSEA-Masterthesis_Rugeldal.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Lest 05.01.21)

¹⁴⁹ Under festspillene i Bergen stiller Nango ut en *bealjít* ved inngangspartiet til utstillingen. Fra hullet i toppen – hvor den til vanlig festet til en av de andre *bealjítene* som utgjør byggets bærende fundament, henger et tau med en sirkel – utformet i messing. Opphavet til denne er noe spesiell, da Nango beskriver hvordan han «arvet» den av sin avdøde onkel, som skulle ha forklart Nango hvor han kunne finne den – tjue år etter han selv hadde vært der. Når Nango besøker stedet står stokken og venter på han. Den får så være med på reisen til Bergen hvor den blir til verket *The same rope that hung you will pull you up in the end*. Etter endt utstilling i 2020 gjøres det kjent at verket er kjøpt opp av den anerkjente Astrup Fearnley-samlingen. (Historien om Nangos onkel og «hans»

Hammer Stiens beskriver hvordan Nango knytter samisk arkitektur til duodji.¹⁵⁰ I samtale med Nango forteller han hvordan ‘duodjibegrepet’ gjerne reduseres i kunstverden. Håndverket presenteres som salgbare varer, mens han selv forsøker å vektlegge prosessen bak. For Nango representerer bealjít derfor både duodji og samisk arkitektur. Den meningsbærende bjørkestokken viser Nangos forhold til kultur og natur – og hans holistiske verdensbilde. Hammer Stien skriver: «Det materialøkologiske perspektivet gir oss ikke bare en mulighet til å gjenette gjenstandsmessighet som sådan, men det utfordrer ideen om kunstens autonomi og forståelse av kunstverket som et resultat av en kontrollerbar og avsluttet prosess».¹⁵¹ I *Girejgumpi* tar Nango inn den tradisjonelle duodjien i kunsthistorien, men kommenterer den også.

Den samiske kunstneren Iver Jåks (1932–2007) er et eksempel på en kunstner med bakgrunn innen duodji. Han beskrives også som den kunstneren som introduserer modernismen i samisk kunst.¹⁵² Nango har valgt å ta med to verk av Jåks, som en foregangsmann for samiske kunstnere: skulpturen *Statiiva* og åtte utstillingsmontere, som alle er på utlån fra RDM – *De samiske samlinger i Karasjok*. *Statiiva*, består av en kraftig, men pent tilskåret bjørkestamme, plassert i en solid trefot (Fig. 22). Opp langs bjørkestammen stikker syv mindre bjørkepinne ut langs stammens fire sider, også tilskåret og bearbeidet. Skulpturen er posisjonert slik at publikum kan bevege seg rundt den, og på to av bjørkepinnene er verk knyttet til andre kunstnere hengt opp. *Tre par snøbriller* (2018) er laget av den grønlandske kunstneren Aqqalu Berthelsen og den Tromsøbaserte kunstneren Trond Ansten. Snøbrillenes utforming tar utgangspunkt i det som regnes som verdens eldste dokumenterte solbriller, disse ble utformet av inuitter i Alaska, og ble originalt laget av hvalross-elfenben. Brillene er laget uten glass, bare et avlangt lite hull gjorde det mulig å se, men ikke bli blendet av sollyset. Berthelsen og Anstens snøbriller ligner originalen, men er tilvirket i tre. Verket eksperimenterer med ulike materialer og uttrykk, men stiller også spørsmål ved kultur og opprinnelse. På en annen bjørkepinne henger to ovale hyller i tre av den anerkjente *duojaren* Jon Ole Andersen (1932-), som har vært en viktig aktør innen samtidens arbeid med å utvikle

bealjít er hentet fra Katrine Rugeldals mastergradsavhandling *THERE IS NO SÁMI DÁIDDAMUSEA* fra 2020, ved universitetet i Bergen.

¹⁵⁰ Stien, 2020. s: 103

¹⁵¹ Stien, 2020. s: 102

¹⁵² Gullickson, 2010. «Modernisten Iver Jåks», Ottar. Hentet: <https://docplayer.me/17870365-Modernisten-iver-jaks.html> (Lest 20.02.22). Se også: Snarby, «The Sculpture of Iver Jåks and the Question of Sámi Aesthetics», i Aamold, Haugdal, Jørgensen (red.), *Sámi Art and Aesthetics*, s. 124-125

samisk *duodji*.¹⁵³ Andersens hylle er utformet av et stykke tynt tre, bøyd ved hjelp av vanndamp, som mykgjør treverket og gjør det formbart, før det tørker i en støpeform – hvor ønsket form oppstår. Hyllen er festet med en tvinnet skinnsnor, og har normalt ingen bakdel, men for denne anledningen har det blitt laget et silketrykk hvor det står «Girjegumpi». De tre verkene viser hvordan kunstnere har vært, men også fortsatt er opptatt av å utforske materialitet og håndverk.

¹⁵³ Koro, 2022. “Náhppi, Jon Ole Andersen”. Hentet: <https://koro.no/kunstverk/náhppi-2/> (Lest 20.02.22)



Figur 25

Jåks som kunstner var opptatt av å utforske materialenes muligheter og formgivende effekt. På samme vis som Nango var han en samler, hvor gjenstandens egenart fremstår likeså viktig som det å lage. Selv om Jåks' omfangsrrike kunstnerskap undersøker en rekke ulike media, har Nango valgt å stille ut en av hans skulpturer i tre. *Statiiva* er stødig bygget, bearbeidet – uten å være raffinert, overflaten er bare lett pusset. Spor etter knivbladet marker seg derfor tydelig i treverket. Dette «ærlige» uttrykket er kanskje akkurat det som snakker til Nango, og kan ses på

som en aktiv komponent i ønsket om å formidle kunnskap og holdningen til materialer. Den bygde formen baserer seg kun på bruken av tre. «Armene» er festet direkte til «stammen» i hull utformet slik at de akkurat passer.

De seks utstillingsmonterne som er lånt til utstillingen, er i likhet med *Statiiva* del av De Samiske Samlinger i Karasjok. Jåks har utformet utstillingsmonterne i nært samarbeid med *duojar* Jon Ole Andersen. En konkret datering mangler, men man regner med de ble laget omkring 1980,¹⁵⁴ da museumsbygningen sto ferdig. Andersen ble ansatt som «altnuligmann»¹⁵⁵ ved museet i 1971. Han var en dyktig håndverker, og hans arbeid er i dag godt kjent.¹⁵⁶ Utstillingsmonterne er laget slik at det kan veksle mellom å henge på vegg, ligge eller stå oppreist på sokkel. Rammen består utelukkende av tre, hvor den er festet i alle fire hjørner med en utenpåliggende vinkellist. Denne er festet til rammen ved hjelp av fire kraftige treplugger i hvert hjørne – til sammen 32 stykk.¹⁵⁷ På innsiden av monteret er det strukket et skinnstykke, dette ser ut til å bære sin «naturlige» form, og dekker derfor ikke hele monterets bakstykke. En rekke små nummererte treplugger er sporadisk plassert, og fungerer normalt som markører for merking av gjenstander som befinner seg i monteret når de henger i Karasjok.¹⁵⁸ I Nasjonalmuseet – Arkitektur er disse utstillingsmonterne plassert på sokler i metall, utformet av Fehn. To av monterne er også plasser liggende, slik at besøkende kan bevege seg rundt for å observere innholdet.

Det gamle utstillingsmonteret formgitt av Jåks og Andersen er gitt nytt innhold i *Girjegumpi* i Nasjonalmuseet – Arkitektur. Det tradisjonelle innholdet er byttet ut med gjenstander som

¹⁵⁴ Datering hentet fra utstillingsprogram for *Girjegumpi* ved Nasjonalgalleriet – arkitektur, 2021.

Sak 75/71. Ansettelse av altnuligmann ved De Samiske Samlinger.
Formannen refererte utlysinga som har stått i Norsk Lysningsblad for
27/7 1971 samt henvisningsannonser.

¹⁵⁵ Utklipp fra Samiske samlingers arkiv som viser at Jon Ole Andersen ble ansatt som «altnuligmann», han blir på et senere tidspunkt omtalt som «vaktmester».

¹⁵⁶ I 1965 søker han opptak ved statens sløyd og tegnelærerskole, men grunnet manglende skolegang må han se seg slått i søkeprosessen av en rekke andre kvalifiserte kandidater. Han fortsetter derfor arbeidet ved Samiske samlinger før han i 1985 begynner å jobbe som *duojar* på fulltid.

¹⁵⁷ Sammenføyninger i treverket ved bruk av treplugger er tradisjonelt brukt innen samisk byggeskikk. Kunnskaper om de ulike tresortenes styrke, og hvordan vekstvilkår påvirker bruksområder overføres fra eldre til yngre generasjoner. Hvilken type treverk som benyttes beror naturligvis på tilgjengelige ressurser, men man ser gjerne at bjørk er den tresorten som dominerer – slik også Jåks og Nangos arbeid viser. Treplugger som innfestingsteknikk berodde naturligvis på tilgangen på tilgjengelig materiale, men trepluggen har også den fordel av de forringes sammen med resten av bygningskonstruksjonen.

¹⁵⁸ Jåks og Andersens utstillingsmontere i De Samiske samlinger inneholder et mangfoldig utvalg gjenstander knyttet til den samiske kulturen og levestet. Verktøy, redskaper knyttet til samisk håndverk, spirituelle gjenstander, husholdningsutstyr (kopper, fat, skjærefjøl, kniver osv.)

utvider forståelsen og ideen omkring den moderne samiske identiteten. Det moderne hverdagsmennesket i nord hylles gjennom kløktige ferdigheter, evne til tilpassing, men også plantegninger over samtidig arkitektur, klær og kulturelle gjenstander. Når Nango plasserer akkurat disse gjenstandene sammen, virker det nærliggende å tro at han helt bevisst arbeider med å rive ned hierarkiet mellom den eldre generasjon samiske kunstnere/duojarer, nye unge kunstnere, og hverdagsmenneskets evne til å skape kløktige løsninger – det Nango beskriver som den nordlige selvbyggertradisjonen.¹⁵⁹ Jåks skulptur *Statiiva* står igjen som utstillingsstativ, med en «arm» i begge retninger – hvor samtidskunsten og det tradisjonelle materiale peker i hver sin retning. Bruken av verket utfordrer den posisjonen Jåks har fått. Det behøver nødvendigvis ikke å være et kritisk blikk mot Jåks som kunstner, heller omverdens tolkning av han som ideologisk veiviser for samisk kunst og kunsthåndverk. Slik Nango plasserer verket, vekker det en slags «positiv provokasjon» i betrakteren, hvor Jåks kanskje kan ses som på opprettholder av stereotypiske holdninger omkring hva samisk kunst er, eller kan være, møter en brobygger – *Statiiva* – som veiviser mellom fortid og samtid.

Girjegumpi viser oss hvordan samisk kunst kommer fra mange ulike kontekster og har ulik opprinnelse, samtidig framstår *Girjegumpi* og dets rike innhold som meningsbærende autonome objekter utenfor Sápmi. I 1999 har Jåks en stor retrospektiv utstilling i Museet for samtidskunst i Oslo. Journalist og forfatter John Gustavsens skriver stormende ord om hvordan bygningens rammer setter begrensinger for kunsten som «høyrar heime i det universelle auditoriet, på fjellsletta der kreftane kan herje fritt». Gustavsens presenterer et interessant perspektiv i møte med Jåks, men samtidig er det nærliggende å tro at Nango forsøker å rokke nettopp ved denne tankemåten.

Det er ikkje tvil om at kunstverka i seg sjølve, både eit for eit og alle samla, nettopp syner dimensjonane over Jåks sitt virke. Men det som uroar meg som tilskodar, er den ytre konteksten, dei monumentale og ikkje minst, vaktfolka som slepp meg inn. Det er som om eg må ha med meg politi når eg skal sjå kunst som skal frigjere sjela ei stund.¹⁶⁰

Når Jåks og Nango møter Fehns arkitektur sitter man som betrakter igjen med en helt annen opplevelse enn den Gustavsens hadde for over tjue år siden, hvor rommets evne til å sette i gang prosesser i møte med kunsten oppleves tydelig. Samtidig er det viktig å tenke på hvordan kurator i Oslo og Bergen opplevde Nangos prosjekt som grensesprengende og

¹⁵⁹ Hentet fra *Saemien Sijte Sørsamisk museum og kultursenters* informasjonsskriv om utstillingen «Kløkt» fra 2012 av Nango og Figenschou Thoresen. Hentet: <https://saemiensijte.no/aktiviteter/klokt-ny-utstilling-mai-2012/>

¹⁵⁹ Skinnblad, nr. 3 september 2013. s: 10-11 (Lest 25.05.21)

¹⁶⁰ Gustavsens, 1999. «Ivers Jåks i farleg farvatn». S: 40

«ukontrollerbart».¹⁶¹ På slutten av 90-tallet kuraterte kunsthistoriker Jørgen Lund en retrospektiv vandreutstilling av Iver Jåks for Riksutstillinger. I 2018 reflekterte han over denne hendelsen i artikkelen «Skyld og estetikk» for *Kunstkritikk*. Lund skriver:

Herfra kom først og fremst innvendinger mot utstillingsregien, som ble kritisert som estetiserende i en «vestlig» og «institusjonell» tradisjon. Oslo-institusjonens interesse for en samisk kunstner vekket mistanker om en slags koloniserende fordreining av kunsten, en illegitim majoritetstenkning kamuflert som *white cube*-estetikk.¹⁶²

Lund kommenterer videre hvordan hensikten bak et slikt estetisk valg lå i ønsket om å formidle den eksiterende konflikt og uenighet som eksisterer mellom det norske og samiske.

Når *Girjegumpi* tar form i Nasjonalmuseet – Arkitektur, er det ikke på Fehns allerede etablerte arkitekturs premisser. En *bealjit* er stropet fast ved hjelp av gule lastestropper til en av rommets permanente søyler, med store skinnfeller plassert bak stroppene for å beskytte arkitekturens overflate. Denne premissløse plassering viser Nangos vilje, og hvordan han insisterer på å ta plass og være synlig. Den gule lastestroppen følger også Nangos kunstnerskap. Den binder sammen og holder fast. Den fungerer som redskap, men også som et viktig bygningselement. Isolert framstår lastestroppen som symbol på det midlertidige, hvor man som besøkende konfronteres med og minnes på verkets temporære plassering i rommet.

3.5.3 Mot en samisk arkitektur i *Girjegumpi*

I *Girjegumpi*-utstillingen i Nasjonalmuseet – Arkitektur viser en stor tavle laget av bjørkenever Nangos strategiske arbeid med å kartlegge samisk arkitektur på norsk side av Sápmi (Fig. 27).¹⁶³ Arkitekturen er kategorisert etter om den representerer offentlige bygninger reist av Statsbygg, ikke-Statsbygg, midlertidig og urealiserte prosjekter, og markert med henholdsvis gule, røde, grønne og sorte trådlinjer. Foran tavlen finnes også en oversikt i bokform som publikum gjerne må bla i dersom de ønsker mer omfattende informasjon om

¹⁶¹ Her er det viktig å understreke at Gustavsen er av samisk tilhørighet, og samtidig kommer fra en annen generasjon enn meg. Artikkelen ble også publisert i 1999, det kan derfor ligge ulike samfunnsmessige rammer og kontekster til grunn for hans oppfatning. Det er også snakk om ulike utstillinger – i helt ulike bygninger, men jeg ønsker å vise til Gustavsens opplevelse da den kan bidra til diskusjonen omkring hvordan arkitektur legger rammer for betrakters forståelse av et verk.

¹⁶² Lund, 2018. «Skyld og estetikk». *Kunstkritikk*. Hentet: <https://kunstkritikk.no/skyld-og-estetikk/> (Lest 20.04.22)

¹⁶³ Tavlen er laget i samarbeid med kunsthistoriker Kathrine Rugeldal, og er utformet ved hjelp fra *Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard*, utviklet ved UiT – Norges arktiske Universitet, avdeling Tromsø, med professor i kunsthistorie Ingebjørg Hage som leder for styringsgruppa.

bygningene. Tavlens betydelige størrelse gjør den til et naturlig blikkfang i rommet. Arbeidet gjenspeiler det økende antallet bygninger som oppføres i Sápmi, men peker også på den manglende tilstedeværelsen av samiske arkitekter. For hva er egentlig samisk arkitektur? Er det stedets geografiske betydning, historiske omgivelser og materialsammensetting eller byggets fysiske bruk som gjør det samisk? Rugeldal og Nangos tavle viser en oversikt over samisk arkitekturhistorie i Norge. Videre velger jeg derfor å følge tre av tavlens tråder, og i likhet med *Girjegumpi* åpne opp for å diskutere det samiske, se på hvordan alle tre bygningen på «ærlig» vis forsøker å nytolke den samiske byggeskikken.

En av tavlens gule tråder strekker seg i retning av den samiske kulturpaviljongen *Árdna* – oppført av Statsbygg og Universitetet i Tromsø – på universitetsområdet i Tromsø i 2004. Det todelte bygningsvolumet består av en lukket og skjermet bakdel, bygget opp av en betongmur og steinkledd støttemur mot det tettvokste terrenget. Byggets samlingsrom ligger i front med en avrundet fasade i glass som gir utsikt ut mot Guttorm Guttormsgaards labyrint på Universitetsplassen. Sentralt i dette samlingsrommet finner man en nedsenket bål plass. *Árdna* er tegnet og oppført av Jan Mork fra arkitektkontoret Telje-Torp-Aasen, i nært samarbeid med tidligere nevnte duojár Jon Ole Andersen.¹⁶⁴ Den geografiske plasseringen på campus i Tromsø gir ikke automatisk samisk status til bygningen, og materialvalg, form og detaljer blir derfor vektlagt for å forankre bygningen i samisk identitet. Kunsthistoriker Elin Haugdal beskriver hvordan materialene i *Árdna* er hentet fra steder med samisk tilknytning, med hjelp fra lokalkjente som har kunnskap om både materialene og bearbeidelsesprosessen. «Denne sterke materialbevisstheten vitner om et behov for å gi kulturpaviljongen autentisitet på et territorium som ikke er entydig samisk».¹⁶⁵

Bjørkenevertavlens røde fargekategorier viser til en rekke bygninger oppført under ‘ikke-statsbygg’, en kategori som ved nærmere gjennomgang belyser varierende samisk arkitektur – fra store museumsbygninger og skoler til mindre forsamlingshus og fjellstuer, oppført gjennom ulike stiftelser og donasjoner. Felles for de fleste er at de i dag driftes gjennom sine tilhørende kommuner, og slik kan sies å være selvbestemte. Et eksempel er Kautokeino bygdetun med en hovedbygning fra 1986, som i dag er en del av RidduDuottarMuseat. Bygdetunet er plassert på Gáldodievvá /Kildehaugen, et flatt område med utsikt over Kautokeinoelven. Det er todelt, og består av et friluftsmuseum og et nybygg, tegnet av

¹⁶⁴ Haugdal, 2013. «'Det skal råtne'. Materialbruk i nyere samisk arkitektur». s: 6-7

¹⁶⁵ Haugdal, 2013. s: 6

arkitektkontoret Borgen, Bong Lorentzen og Krishna AS – Oslo. Arkitektkontoret hadde også et Vadsø-kontor og lang tilstedeværelse i Finnmark. Kjell Borgen har blant annet forsket på samisk byggeskikk, med hovedfokus på den samiske gården.¹⁶⁶ Nybygget huser den permanente samlingen av lokale samiske gjenstander. Friluftsmuseet er et rekonstruert bygdetun, datert hundre år tilbake i tid, som viser tradisjonelle bosettingsmønster og byggeteknikker. Den rekonstruert bebyggelsen består av en rekke laftede trehus, bålgrøper, gammer og lavvoer. Materialene – bjørkestokker, torv og tømmer – gir innblikk i samenes forhold til natur og omgivelser. Her finnes det også en rekonstruksjon av den signifikante tømmerkirken fra 1650, den gang oppført av det svenske kongehuset. Nybygget gjør seg bemerket ved et stort tjæret tak, og følger ellers landskapstopografiens flate struktur. Veggene i tre er behandlet med jernvitrol, et kjemisk middel som gir treverket et ubehandlet utseende, og som gir bygningen preg av å være eldre en den faktisk er. Nybygget er oppført i nær tilknytning til den rekonstruert bebyggelsen, og knytter an til denne ved å inkorporere en slags gammetuft rundt deler av bygningen. Utstillingslokalene er utsmykket av den samiske kunstneren Trygve Lund Guttormsen, noe som gir arkitekturen ekstra identitet.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Borgen, 1995. «Samenes gårder i indre Finnmark. Naturtilpasning, form og kulturelle konvensjoner fra 1900 til 1990». FOK-programmets skriftserie nr. 25, Oslo 1995. Hentet:

<https://www.nb.no/nbsok/nb/1d60d33a1a0cc9a1ace3602ee0824729?lang=no#0> (Lest 12.11.21)

¹⁶⁷ Arkitektur N, 1990. «Guovdageainnu gilišillju - Kautokeino bygdetun». Hentet: <https://arkitektur-n.no/prosjekter/guovdageainnu-gilishillju-kautokeino-bygdetun?cat=22> (Lest 01.02.22)



Figur 26

En annen tråd på den arkitekturhistoriske nevertavlen i Girjegumpi trekkes til *Árran* – lulesamisk senter på Drag i Hamarøy kommune, tegnet av arkitekt Knut Eldby og ferdigstilt i

1994. Den store og innholdsrike bygningen huser i dag blant annet bibliotek, barnehage, konterer for sametingsrepresentanter, avdeling for NRK-Sápmi samt en stor samling av lulesamiske og pitesamiske gjenstander fra hele Norge. Den store hovedbygningen har en lavvo-liknende konstruksjon og form, mens de to lavere sidefløyene har valmede tak og en form som kan minne om gammen. Senteret er eid av en stiftelse tilhørende på Drag, som beskriver sitt formål «å eie og drive Árran som en nasjonal samisk institusjon for derigjennom å sikre, utvikle og videreføre lulesamisk kultur, språk og samfunnsliv".¹⁶⁸ Dette tatt i betraktning er det grunn til å stille spørsmål rundt valg av hovedbygningens lavvoform, som vi kanskje først og fremst forbinder med den nordsamiske reindriftskulturen. Spørsmål som dette problematiseres av Sunniva Skålnes i artikkelen «Samtidig samisk arkitektur», som er publisert i tidsskriftet *Arkitektur N* i 2008. Skålnes diskuterer her blant annet hvordan den samiske lavvoen gang på gang brukes som symbolsk form i nyoppførte samiske bygninger. Hun påpeker at «både dei funksjonelle krava eit større kontorbygg stiller, og lokaliseringa i eit sjøsamisk område gjer det naturleg å forventa bruk av andre formelement som symbol for den samiske tilknytninga».¹⁶⁹

De tre bygningene jeg har nevnt belyser et sentralt aspekt ved Nangos arbeid. Innledningsvis ble det vist til *Girjegumpis* første «oppgave» som formidlingsplattform, et seminar om samisk arkitektur for de få samiske arkitektene som arbeider i Norge. En av diskusjonene gikk ut på hvordan ikke-samiske arkitekter har fått definere den nyere oppførte arkitekturen i Sápmi, både gjennom monumentalbyggeriet og de private ferdighusene, og slik står for tolkningen av den samiske kulturen. Det finnes en rekke eksempler på hvordan arkitekter har benyttet samiske materialer, byggeteknikker og symbolske referanser i forsøk på å gjøre bygningen mer samisk – og hvor det oppstår en form for kulturell appropriasjon i arkitekturen. Nango beskriver selv denne handling som et desperat forsøk på å posisjonere den samiske arkitekturen som eksplisitt samisk – som distinkt annerledes fra den vestlige arkitekturtradisjonen.¹⁷⁰ Ved å vektlegge spesifikke elementer, begrenses den samiske arkitekturen til de elementer som skiller seg fra den fra den «norske».

¹⁶⁸ Digitalt museum. Hentet: <https://digitaltmuseum.no/owners/ARR> (Lest 20.01.22)

¹⁶⁹ Skålnes, 2008. «Samtidig samisk arkitektur». *Arkitektur N*. S: 3. Hentet: <https://www.arkitektur-n.no/artikler/samtidig-samisk-arkitektur> (Lest 23.05.21)

¹⁷⁰ Nango, 2009. «'Store monument, Snikende minner og haltende bruk'. Perspektiver på samisk arkitektur». Ukjent landskap – Norske landskapsarkitekters forenings høstkonferanse, 25.09.2009 – Guodageaidnu.

Samtidig er det nyttig å argumentere for hvordan menneskelig tilstedeværelse gjennom bruk og stedets historiske forankring bidrar til å definere arkitekturen. Skålnes skriver hvordan «plassen sin identitet blir skapt gjennom disse skiftende aktivitetene. Den er ikkje først og fremst knytt til hus eller andre byggverk, men til dei ulike handlingane som tek plass i rommet, eller som Rojas seier det, ‘identity is not built, it is enacted’.»¹⁷¹ Skålnes fremhever også hvordan arkitekturen som oppstår etter standardtegninger, som ferdighusene, bærer lite preg av å være forankret i den samiske kulturen, men gjennom bruken av boliger og fellesskapsbygninger forankres arkitekturen og gis samisk identitet.

Isolert framstår kanskje bjørkenevertavlen over samisk arkitektur i Sápmi som en noe begrenset kilde til informasjon. Den belyser et utvalg bygninger, men mangler et tydelig blikk på det samiske selv-byggeriet, noe Nango selv virker å være opptatt av å formidle gjennom *Girjegumpi*. Tavlen er et fragment i Nangos ønske om å formidle valører av samisk arkitektur, og den ledsages av en rekke andre objekter og aktører, noe som forsterker det totale inntrykket. Tavlen skaper et tydelig visuelt skille mellom Statsbygg og ikke-Statsbygg, men utfra de bygningene som vektlegges, virker skillet å være så tydelig? Noe tavlen til gjengjeld helt tydelig fremhever er samisk arkitektur i Norge.

3.5.4 *Girjegumpi* repatrierer

Nango prøver å skape et begrepsapparat for å kunne snakke om arkitektur på en ny måte. I et intervju med nettstedet *Goethe* beskriver han hvor befriende det føles å kunne skape seg et begrepsapparat blottet for ‘trendbegreper’ som eksempelvis bærekraft og urfolkskunnskap, da disse bærer med seg en rekke forutinntatte holdninger. Han beskriver hvordan «vi må bruke de kvalitetene og interessante tingene i kulturen for å skape de nye rommene».¹⁷² Nango legger til: «dette arkitekturbiblioteket er å hente inn de kunnskapene som finnes i duodji, nomadisme og indigenuity i arkitekturhistorien vår, og den nyere tenkninga rundt urfolksfilosofi som finnes i kunsten vår.» Samtidig utvider *Girjegumpi* rammene for hva samisk arkitektur og kultur rommer ved å introdusere tema i bibliotekskategoriseringen som poesi, fiksjon, kjønn, seksualitet, feminisme, antropologi og materialitet.¹⁷³ Ved å skape seg et eget, utvidet begrepsapparat ønsker Nango også å frigjøre seg fra arkitekturens tegn og figurer

¹⁷¹ Skålnes, 2008. s: 4

¹⁷² Hætta, 2021. «Et øyeåpnende kunstverk». Goethe Insitute. Hentet: <https://www.goethe.de/prj/eco/no/rbc/ste/22597209.html> (Lest 21.11.21)

¹⁷³ Her er det viktig å understreke at dette bare er et utvalg tema, her kunne det vært ramset opp en rekke flere.

som forstår det samiske på en forenklet måte. Han er spesielt opptatt av hvordan lavvoens form – gjennom en overdreven bruk – mister for sin opprinnelige betydning, og står igjen som et masseprodusert formelement og et tomt symbol over samisk kultur og identitet. Dette skal Nango komme til å identifisere som kjempelavvosyndromet – et begrep jeg kommer tilbake til. Men det gjelder også andre visuelle tegn og symboler for det samiske som har blitt reproduisert og brukt gjennom lang tid, som Knut Leems visuelle framstillinger av «Finmarkens Lapper», og som tas tilbake i *Girjegumpi* og her brukes positivt i «Sami Shelters». Det kan derfor sees på som ‘appreciation’ heller enn ‘appropriation’ – en slags stolthet, over både fortid, nåtid og framtid.¹⁷⁴

Fra tre krummede trestokker i taket i glasspaviljongen på Arkitekturmuseet henger fire strikkede gensere med ulike motiver. Prosjektet har fått en tydelig plassering i utstillingsrommet, og forbigående publikum skaper bevegelse i plaggene slik at de roterer og ligner klær utstilt i eksklusive motebutikker. Strikkegenserne går under navnet *Sami Shelters*, og motivene viser telt-former i sterke farger. De refererer til et av de prosjektene som har fulgt Nango gjennom mange år, «Giant Lavvo Syndrom» eller «Kjempelavvosyndromet».¹⁷⁵

Bakgrunnen for «Kjempelavvosyndromet» er flere års observasjoner av arkitekturen i Sápmi, nærmere bestemt hvordan en gjennomgående symbolsk bruk av lavvoen benyttes i alt fra veikroer, matbutikker, hoteller, utsteder og klesbutikker. Lavvoutformingen fremstår stort sett som et dekorativt element og har lite med den bygningsmessige konstruksjonen å gjøre. I prosjektet dokumenter og fotograferer Nango totalt 60 bygninger, deriblant det signifikante Sametingsbygget i Karasjok fra år 2000, og et utvalg bygninger presenteres som postkort, i et forsøk på å skape diskusjon omkring hva og hvordan den samiske arkitekturen fremstilles som ensformig og stereotypisk. Tradisjonelt har lavvoen blitt benyttet av reindriftssamer da den er og har vært egnet for den nomadiske livsstilen hos nordlige samer. Slik gigantlavvoen brukes i stedfaste bygninger har den lite til felles med tradisjonelle nomadiske og flyttbare konstruksjonen, men fremstår heller som en klisjefylt appropriasjon, bygget for å tilfredsstille turister i møte med en fremmed og eksotisk kultur.

¹⁷⁴ Haugdal, «Belonging(s)» i *Monuments and memory* [preliminær tittel], Karolina Modig, (red.) Stockholm: Statens konstråd, 2022), under publisering.

¹⁷⁵ Zeiger, 2020. «Joar Nango: On indigenous architectures and slippery Identities». PIN-UP. The magazine for. Architectural Entertainment. Hentet: <https://pinupmagazine.org/articles/interview-mimi-zeiger-joar-sami-architecture-joar-nango> (Lest 25.09.21) Se også: Nango, 2009.



Figur 27

De fem strikkede genserne er laget med god hjelp fra en rekke kvinner bosatt på stedene der de fysiske bygningene faktisk befinner seg. Nango står selv bak mønstrene, som i noen

tilfeller består av ti ulike fargekombinasjoner, et krevende mønster til og med for en erfaren strikker. Ullproduksjon og strikk har en lang og verdsatt tradisjon i Norge og Sápmi, hvor strikk gjerne har fått en praktisk funksjon gjennom de kalde vintermånedene, men også som pene og holdbare hverdagsplagg. I Norge har vi en rekke ull- og garnprodusenter, men tidligere har også det tidkrevende og møysommelig arbeid blitt gjort av kvinner hjemmefra. Planter, urter og bær gir garnet farge, før det i nyere tid også har kommet syntetiske fargestoffer, disse gir en økt palett, og skarpere farge.¹⁷⁶ Nangos utradisjonelle bruk av farge, komposisjon og mønster står i sterk kontrast til de det naturlige og tradisjonelle. Det visuelle uttrykket i den ferdig strikkede genseren har tydelige referanser til souvenir og masseproduksjon, men er samtidig unike. Dette understrekes ytterligere en rekke postkort, hvor fotografier av bygningene er trykket på. Postkortene er i utstillingen plassert i pene stabler på en kløvet bjørkestamme, tilgjengelig for publikum som et minne på et sted man har besøkt.

Nango beskriver hvordan «kjempelavvoen» har blitt en etablert bygningstypologi, selv om formen både har mistet sin opprinnelige funksjon, materialsammensetning og bruksområde, og i de aller fleste tilfeller fungerer som utsmykning utenpå eller som del av en allerede etablert bygningskropp. Denne måten å benytte seg av symbolikk med en særlig referanse er ikke et nytt fenomen i arkitekturen. Den modernistiske arkitekturen tilstrebet gjerne å være nøktern, med industrielle materialer og fravær av overflødig ornamentikk. Det ytre skulle gjerne gi visse avsløringer om interiøret, som igjen interiøret bekrefter. Denne «uttrykksfulle åpenheten» står i sterk kontrast til de «falske fasadene» som dominerer et postmoderne arkitekturbilde, hvor eksteriør og fasade ikke sammenfaller, verken stilmessig eller innholdsmessig med bygningens interiør og innhold.¹⁷⁷ Bygningene Nango dokumenterer i Sápmi kan gjerne ses i sammenheng med den overdrevne symbolske formgivingen under postmodernismen, det er lekent og gjenkjennelig, men samtidig problematisk.

Lavvoens symbolske verdi framstilles gjerne synonymt med samisk identitet, men tar bare for seg en liten del av den samiske befolkningen. Nango presiserer derfor gjennom den noe ironiske fremstillingen av «gigantlavvoen» en rådende praksis, og de pent strikkede genserne

¹⁷⁶ Grønnestad, 2017. «Det har blitt nesten umulig å drive garnindustri i Norge. Men Sandnes Garn gir seg ikke». Hentet: <https://frifagbevegelse.no/loaktuelt/det-har-blitt-nesten-umulig-a-drive-garnindustri-i-norge-men-sandnes-garn-gir-seg-ikke-6.158.439779.460fe658ed>

¹⁷⁷ Vinegar, 2008. *I am a monument: on learning from Las Vegas*. S: 50-51

og postkortenes plassering i *Girjegumpi* viser hvordan «gigantlavvoen» rommer en praksis så etablert at den ikke bare mater turistindustriens ønsker, men også reflekterer en etablert sannhet rundt hvordan den samisk identitet presenteres i Norge og også innad i den samiske kulturen selv. Den samiske kulturen oppleves gjerne synonymt med nordsamisk reindriftkultur, en kultur som ikke rommer alt hva, eller hvem det samiske er. Kjempelavvoene utvanner derfor sin betydning som kulturelt betinget arkitektur, og står igjen som «falske fasader». Men i stedet for å forkaste det som falsk, kan man omfavne det, som Venturi og Scott-Brown gjør i sin kjente *Learning from Las Vegas* (1966), som har fått en særlig plass i nyere arkitekturhistorie og -teori.¹⁷⁸ «Sámi shelters» kan kanskje ses som en slags *Learning from Sápmi*.

Som del av prosjektet *Sami-shelters* har den samiske doujaren Katarina Spik Skum trykket en rekke motiver på bomulltekstiler og sydd dem sammen til enkle A-formede telt. Verkets tittel *Rákkas* betyr innertelt på nordsamisk, og ble ofte benyttet som et ekstra soverom inne lavvoen, og skulle beskytte mot kulde og mygg.¹⁷⁹ Teltet var reist med et enkelt tau, festet mellom to av Fehn-paviljongens betongsøyler. Trykkene er basert på den norske misjonæren og språkforskeren Knud Leems tegninger fra 1700-tallet, publisert i 1767 i *Finnmarkens Lapper, ders Tungemaal, levemåte og forrige Afgudsdyrkelse*.

¹⁷⁸ Denise Scott Brown, Robert Venturi og Steven Izenour utgir boken *Learning from Las Vegas* i 1972. Den viser hvordan tradisjonell arkitekturen gjennom program, struktur, masse, overflater og volum i Las Vegas tilsettes til fordel for en overdrevent bruk av symbolsk formgivning, eller en trend hvor rommets system og struktur er helt uavhengig, og gis betydning kun gjennom symbolsk utsmykning. De kaller dem «ducks» og «decorated sheds».

¹⁷⁹ Danbolt og Nango, 2020. Hentet: <https://khio.no/events/1224> (Lest 05.05.22)



Figur 28

Trykkene ble først laget til Nangos festspillutstilling i Bergen, hvor også en av Leems illustrasjoner ble benyttet som bakgrunn for en utstillingsplakat. Illustrasjonen viser et provisorisk tilholdssted utformet ved hjelp av årer og seilduk, Leem beskriver illustrasjonen slik «Når en lapp er på reise til vanns og av en eller annen årsak må legge til land (...) tar han årene fra sin båt, reiser dem opp i strandbredden imot hverandre, breder seilet over dem, og herunder har sitt tilhold, inntil han farer fra stedet igjen.»¹⁸⁰ Leem beskrives som en mann med et ønske om å formidle samenes liv å virke så korrekt som overhodet mulig.

Kunsthistoriker Monica Grini beskriver hvordan Nangos og Spik Skums bruk av Leems motiver på nytt setter dem i sirkulasjon, men i et løsere sammenbundet arkiv hvor de får en direkte tilknytning til den samiske arkitekturen og tradisjonelle materialbruken.¹⁸¹ Ved å trykke Leems tegninger på teltvegger og plakater anerkjenner de hans arbeid som etnografiske kilder, men den visuelle framstillingen og konteksten omformulerer de gjennom en endret

¹⁸⁰Universitetsbiblioteket i Tromsø, 2001. «Knud Leem». Hentet: <https://www.ub.uit.no/northernlights/nor/knudleem01.htm> (Lest 18.04.22)

¹⁸¹Grini, 2021. s: 154

definisjonsmakt. Nango forteller «På den måten blir disse aller første detaljerte visualiseringene av samisk arkitektur tilbakeført som pragmatiske bruksobjekter og får nytt liv som arkitektur».¹⁸² Vi kan si at Nango repatrierer Leems motiver ved å plassere dem i *Girjegumpi*. De etnografiske illustrasjonene – en gang laget for å tilfredsstille det vestlige publikums ønske – tas nå tilbake. Leems detaljerte illustrasjoner ble gjerne ansett som så detaljerte at de kunne benyttes som kilde i byggebeskrivelser og rekonstruksjoner.¹⁸³ Når Nango og Spik Skum benytter teltkonstruksjonen som lerret for Leems illustrasjoner, plasserer de verket på innsiden av den samiske kulturen. Gjennom å re-appropriere den samiske kulturen gis det rom for nye tolkninger, det er med å gjør den til noe positivt, men anerkjenner samtidig den fortid som ligger til grunn.

De siste årene har et økt fokus på repatriering bidratt til en rekke viktig tilbakeføringer. For det samiske folket i Norge har prosjektet «Bååstede», opprettet i 2012, vært sentralt, et tilbakeføringsprosjekt som er en avtale mellom Sametinget, Norsk Folkemuseum og Kulturhistorisk Museum.¹⁸⁴ I overkant av 2000 gjenstander skal overføres til de seks museene som Sametinget i dag forvalter. I 2021 ble også «Lappekodesillen» (nevnt i kapittel 2) overlevert, eller «Samenes Magna Carta» som det også kalles, til Samisk Arkiv i Kautokeino. Det 270 år gamle dokumentet ga samene rettigheter til å krysse landegrensen mellom Norge, Sverige og Finland med reinflokkene sine. Denne repatrieringsdebatten har vært og er viktig, ikke bare for den samiske, men en rekke urbefolkningsgrupper på globalt plan.

Nylig har også begrepet *rematriere* begynt å sirkulere – ikke som kontrapart, men for å tydeliggjøre og belyse den kulturelle, symbolske og emosjonelle tilbakeføringen knyttet til disse objektene. Begrepet har fått et oppsving gjennom feministiske studier da rematriere gjerne forbindes med matriarkatet.¹⁸⁵ I denne konteksten ønsker jeg å vise til dette begrepet som en kilde til forståelse, og for å berike debatten omkring tilbakeføringen av kulturelt betingede gjenstander i menneskers hverdagsliv. Begrepet berører ikke bare museumsgjenstander, for Nangos arbeider visker ofte ut de klare linjene mellom

¹⁸² Nordkvelle, 2021. «Et forsøk på å samle samer mellom to permer». *Nasjonalgalleriet*. Hentet: <https://www.nasjonalmuseet.no/historier-fra-museet/dypdykk-i-samlingen/knud-leems-beskrivelser/> (Lest 22.02.22)

¹⁸³ Hauge. «Knud Leem og samene». Universitetet i Bergen. Hentet: https://spesial.w.uib.no/?page_id=1291. Artikkelen har tidligere stått på trykk i Bergens Tidende 3. desember 1955. Da i serien; Godbiter fra samlingene. (Lest 20.11.20)

¹⁸⁴ Norsk folkemuseum. Hentet: <https://norskfolkemuseum.no/baastede> (Lest 15.04.20)

¹⁸⁵ Peiski og harlin, 2021. «'The Legacy of Ládjogahpir'. *Rematriating Sámi with Foremothers Hat of Pride*».

hverdagsmennesket, kunstner, kunstinstitusjonen og kunst- og kulturelt betingede objekter. Gjennom samtale med Nango belyste han hvordan objekter fra den samiske kulturen kan virke som disipler, eller misjonærer. Han beskriver de samiske tekstilene – eksempelvis sjalet og votten – som formidlere forankret i den samiske kulturen, men også som meningsbærere og brobygger mellom samer og nordmenn. Kanskje kan «hverdagstekstilene» bidra til en subtil gjenoppbygging for personer som oppdager at de har samisk tilhørighet.

Nangos arbeid knytter an til samtale om kolonialisme og de-kolonialisme, samtidig vektlegger han ønsket om å formidle verden slik den faktisk er – definert ut fra en rekke falske fasader, forankret i den vestlige verdens gitte referanserammer. Kunsthistoriker Hanne Hammer Stien beskriver denne handlingen slik:

Når han vektlegger berøringspunkter mellom forskjellige mennesker som alle har tilholdssted eller inngår i det (post)koloniale nettverket som er med på å befeste Europa som geografi og idé, men som ikke vanligvis kommer til orde i det offentlige ordskifte, snus det vante bilde på hode.¹⁸⁶

Videre påpeker hun hvordan Nango vektlegger menneskets særskilte egenskaper og kunnskap. Dette bidrar til en endret holdning, hvor enkeltindividets agens fremhever relasjoner mellom mennesker, natur, gjenstander, kultur og historie – en alternativ måte å tolke verdensbilde. Når dette er sagt, gjør Nango det til et viktig poeng ved flere anledninger at *Girjegumpi* ikke utelukkende er et *samisk* bibliotek. Videre ønsker jeg derfor å belyse noen sentrale elementer som utvider ‘spesialbiblioteket’ som arena for ulike urfolksgrupper på et globalt plan.

3.5.5 Verdenssgjøring – *Girjegumpi* som arena for globale samtaler og forbindelser

Nangos arbeid viser hvordan det er mulig å navigere i mellomrommet mellom det globale og provinsielle. *Girjegumpi* blir arena for globale forbindelser ved at den samler gjenstander med opphav fra ulike steder i verden. Slik framstår avstanden mellom de små provinsielle stedene, og globale metropolene mindre. Dette tydelige fokuset på et grenseoverskridende felleskap har gitt Nango samarbeidspartnere og medvirkende aktører verden over. Hans sosiale evne har bidratt til unike felleskap og muligheter hvor Nangos kunst ikke bare begrenses til Norges

¹⁸⁶ Baglo og Stien, 2018. «Alt eller ingenting: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter». Kunst og kultur. Hentet: <https://www.idunn.no/doi/full/10.18261/issn.1504-3029-2018-03-04> (Lest 20.10.20)

geografiske rammer, men *Girjegumpi* har også manifestert i prosjektet *Samiske arkitekturbibliotek* i Canada.¹⁸⁷

I *Girjegumpi*-utstillingen var den fysiske gumpiens front åpnet opp og fungerte som scene for ulike foredrag, seminar og diskusjoner omkring nærstående temaer. Rundt denne var paller stablet oppå hverandre i ulike høyder og dekket med reinskinn for å gi behagelige sitteplasser. Mellom reinskinnene fant man også en rekke fargerike stoffbiter, som også dukket opp på ulike steder i utstillingen. De klare mønstrene på mange av stoffene kjenner vi igjen fra vest-afrikansk kultur, hvor de tradisjonelt sett benyttes til dekorasjoner og klesdrakter.

Stoffet som en gang ble fraktet fra Indonesia, for produksjon i Afrika, og videre salg i Europa av den nederlandske kolonimakten i Vest-Afrika, men gjennom den transatlantiske slaverihandelen adapteres og omformuleres tekstilet av det afrikanske folket. De oppdager voks-trykkenes særegne visuelle uttrykk med klare farger og grafiske trykk. Etter å ha vært bundet til den vestlige kleskonvensjonen gjennom slavehandel og vestlige dominans, ble det fargesterke tekstilet fort populært, og symbol på stil og status. Samtidig fikk også den afrikanske befolkningen mer innflytelse på design av mønster, hvor også symbolske elementer ble tilført.¹⁸⁸ Bruken av voks-tekstilene i Nango arbeid, plassert side om side ved reinskinnene og det rå materialet i europallen (standardisert lastepall for transportunderlag i Europa), gir et virkningsfullt inntrykk. Gjennom en subtil, men estetisk tilnærming gis publikum en mulighet til å reflektere over den globale verdens imperiale og koloniale fortid. Bruken av slike tekstiler peker også mot andre kunstneres arbeider, som den britisk-nigerianske kunstneren Yinka Shonibares. Gjennom verk som blant andre *Nelsons Ship in a bottle* og *The age of Enlightenment* utfordrer han den vestlige verdenens etablerte syn på sine mange resultater og fiaskoer. Shonibares tydeliggjør hvordan bruken av dette bærer preg av en kolonial historie, og hvordan identitet kan omformuleres og adapteres gjennom sine arbeider.¹⁸⁹ Dette er en av mange eksempler på hvordan Nango ikke utelukkende arbeider med sin egen samiske kontekst, men inviterer inn en rekke kulturer og identiteter på et globalt plan for å skape en bred og virkningsfull debatt omkring kulturell identitet.

¹⁸⁷ National Gallery of Canada, 15.08.20. «SATURDAY SPOTLIGHT TOUR: JOAR NANGO'S SÁMI ARCHITECTURAL LIBRARY». Hentet: <https://www.gallery.ca/whats-on/calendar/saturday-spotlight-tour-joar-nangos-sami-architectural-library> (Lest 20.04.22)

¹⁸⁸ Mumutane, 2022. «Wax Print tekstil». Hentet: <https://mumutane.com/pages/wax-print-tekstil> (Lest 05.01.22)

¹⁸⁹ Selvedge, 26.03.21. «Yinka Shonibare and Wax Print». Hentet: <https://www.selvedge.org/blogs/selvedge/yinka-shonibare-and-wax-print>. (Lest 05.01.22) Se også: Preziosi, 2012. *Art is Not What you Think it is*. S: 33-38



Figur 29

Et annet tekstil som har fulgt *Girjegumpi* fra begynnelsen er hengekøyen, utformet av MAKA hammocks, etablert av den colombianskfødte Yiza Dronkers Londoño. Londoño er oppvokst i Nederland, men har alltid verdsatt sin colombianske arv. Gjennom arbeidet med MAKA Hammocks ønsker hun å holde liv i tradisjonen, som har forsvunnet mer og mer gjennom den væpnede konflikten som utspiller seg i Colombia. Hengekøylene danner grunnlaget for

tradisjonelt håndverk og moderne uttrykk.¹⁹⁰ I Nangos 'bokvogn' henger en spesiallaget utgave av hengekøya, hvor mønsteret baserer seg på fasadeopprikket til det kontroversielle bygget blokk P i Nuuk. På samme måte som de fargerike voks-tekstilene i *Girjegumpi* peker mot en større global sammenheng, retter også dette utstillingselementet fokus mot historier utenfor glasspaviljongen som krever vår oppmerksomhet.

Fra 1965–66 ble det kolossale byggverket blokk P reist i Nuuk. Med sine 320 leiligheter, fordelt på fem etasjer, men med en lengde på tohundre meter, gjorde den seg bemerket i det grønlandske landskapet. Målet med bygningen var å skape en ny og moderne boligløsning, og et alternativ til det Danmarks vurderte som primitive, utdaterte og dårlig boforhold. Nå skulle store og arealeffektive boligblokker etter dansk mønster bli eksportert til Grønland. Da bygningen ble oppført, var den det største byggverket i det Danske kongeriket, men både størrelsen og løsningen på de relativt små leilighetene viste seg å være håpløs i møte med innbyggernes livsstil. Historier om blokkerte avløpsrør som følge av koagulert fiskeblod, etter at fiskere ble tvunget til å filletere fangsten i leilighetenes badekar, om overfylte balkonger som sperret for nødutganger, og om altfor smale inngangspartier for beboere iført tykke vinterklær, er bare noen av historiene som hører til. Boligblokken står som symbol på Danmarks fysiske tilstedeværelse på Grønland. For beboerne som kom fra en helt annen kultur, ble livet i Blokk P krevende for mange, mens bygningen for andre bød på trygge rammer der livet ble beriket gjennom muligheten til en trygg oppvekst og et stort sosialt felleskap.¹⁹¹

Girjegumpis hengekøye vever altså slik sammen ulike teknikker, tradisjoner, kultur og kolonial historie. Den både samler, gir rom til og åpner opp for nye tolkninger av historie knyttet til arkitektur. Bygningen i Nuuk representerer en etablert historie. Som besøkende i *Girjegumpi* gjøres man bevisst på at Grønland enda befinner deg (delvis) under Danmarks makt. Nangos subtile referanse til Blokk P viser arkitekturens klare maktposisjon, og hvordan sosial kontroll tas gjennom å plassere en gruppe mennesker i bygninger, kompatibel med den livsstilen som vurderes som best egnet for et moderne samfunn. I 2014 ble den siste veggen

¹⁹⁰ Williamson, 31.08.16. «Handwoven Hammocks for the Perfect Nap». Design Milk. Hentet: <https://design-milk.com/handwoven-hammocks-perfect-nap/> (Lest 14.03.22)

¹⁹¹ Nordatlantens brygge. «'Block P The final tribute', Danish, Greenlandic and large-scale urbanisation» i *Tidsskriftet Grønland* (2001), p. 173. Hentet: <https://www.nordatlantens.dk/en/exhibitions/blok-p-in-nuuk/> (Lest 03.02.22)

av Blokk P revet, men igjen står minnene om bygget – så kontrastfylt og deprimerende at selv tomrommet etterlates som en attraksjon i seg selv.

I 2019 reiste Nango over til Canada for å stille ut sammen med mer enn 70 urfolkskunstnere, som representerer 40 urfolksnasjoner, etnisiteter og stammetilhørighet fra 16 land, i utstillingen *Ábadakone* ved National Gallery of Canada. Utstillingen utforsket temaer som kontinuitet, aktivering og slektskap, samt kolonialitet. Utstillingen ble ledet av galleriets kuratoriske gruppe som bestod av Grieg A. Hill, Christine Lalone og Rachelle Dickenson. Det omfangsrrike prosjektet krevde også et team med rådgivere fra hele verden, samt innleide kuratorer, en av disse var Candice Hopkins, som inviterte Nango til å stille ut under *Documenta* tilbake i 2017.

I ankomsthallen til National Gallery of Canada, mellom fire av rommets permanente betongsøyler, i trappen som normalt leder til bygningens andre etasje, ekspanderer Nangos «samiske arkitekturbibliotek». Den vertikale konstruksjonen er bygd opp av fire massive trestokker, festet med jekkestropper i topp og bunn til betongsøylene. Trappens mesanin skaper to naturlig avskilte rom – et opp og et nede. Det øverste rommet er tildekt med finerplater på to av sidene. Gjennom toppen av finerplatene stikker det sortmalte bjørkepinner på tvers gjennom rommet. Biblioteket er kategorisert likt som *Girjegumpi*, sammen med gjenstander artikuleres den bygde formen rom gjennom en materialistisk flyt, hvor tekstiler og trematerialer deler rommet inn i ulike soner. Nangos bygde konstruksjon omkranses av museets transparente glassfasade, på denne måten inviteres byggets omkringliggende omgivelser inn¹⁹²– slik vi ser i Fehns glasspaviljong i Oslo.

I mars 2022 kjøper National Gallery of Canada *Samisk arkitekturbibliotek* som et verk. Prosjektet ble ikke laget som kopi, men en slags utgreining av *Girjegumpi*. Gjennom samtaler med Nango i mars 2022 beskriver han den tidkrevende prosessen rundt dette. For han ble det spesielt viktig at biblioteket ikke skulle forbli slik det var i 2019, som en klausul ble det derfor vedtatt at *samisk arkitekturbibliotek* i Canada skal vokse i takt med *Girjegumpi* – og nye bøker skal derfor tilføres begge bibliotek. For Nango er den materielle produksjonen også svært viktig. Han har derfor bestemt at det skal arrangeres fysiske «workshops» med særlig

¹⁹² Gjennom samtale med Nango kunne han fortelle om hvordan det ble arrangerer ulike “workshops” utenfor bygget med særlig referanser til urfolkshåndverk. En av disse «aktivitetene» var garving av skinn.

vekt på urfolkshåndverk hver gang biblioteket er oppe. Et grep som iverksetter ny kunnskapsutvikling, men viderefører tradisjoner, «en estetisk tilnærming til læring kan bidra til transformasjon der ny erkjennelse, ny mening og nye handlinger blir skapt gjennom forholdet mellom opplevelse og læring.»¹⁹³

3.6 *Girjegumpi* – et mulighetsrom

Nangos *mulighetsrom*, oppstår i møte mellom betrakter og utstilling. I pedagogikken beskrives gjerne mulighetsrommet som et mellomstadium mellom *idérom* og *handlingsrom* – et slags møtested hvor noe kommer sammen, samles, for å finne frem til en best mulig løsning på et problem.¹⁹⁴ *Girjegumpi* skaper mulighetsrommet mellom inkludering, samhandling og teoretisk og praktisk kunnskap. Det gir en ny måte å betrakte på, å se og oppleve, slik den franske filosofen Ranciére argumenterer for i *Den emansiperte tilskuer* (ÅR). Ranciére beskriver hvordan tilskueren – eksemplifisert ved tilskueren i teateret – er underlagt de tradisjonelle rollene man ser i skolesystemet, der eleven underlegges en passiv tilstand i møte med læreren som kilde til kunnskap. Ranciére søker å rukke ved denne hierarkiske plasseringen, hvor tilskuer anerkjennes som å ha en aktiv agens i møte med skuespilleren. Videre argumenterer Ranciére for denne anerkjennelsen mellom utøver og tilskuer som sentral for å kunne erkjenne at verken den ene eller andre sitter på sannheten, hvordan rollene kan gli over i hverandre, men også endre seg når tid som helst – en tilskuer kan i det neste øyeblikket bli utøver. «Den politiske kunstneren skal ikke overføre sine oppfatninger til tilskueren, men skal overraske seg selv med sin kunsts effekter; han skal åpne estetiske rom der det politiske frembringes og defineres i samhandling med den emansiperte tilskueren».¹⁹⁵ Dersom man betrakter *Girjegumpi* som en scene – eller plattform, hvor betrakteren blikk møter Nangos visjon, vil *Girjegumpi* gjennom gjensidig dialog ekspandere – fylles med, og skape rom for.

Girjegumpi tangerer forholdet mellom den praktiske og teoretiske kunnskapen – taktile og metodiske, muntlige og skriftlige. Det er nettopp hvordan de ulike formene for kunnskapsoverføring møter de besøkende. Når man forlater sin rolle som passiv betrakter, og

¹⁹³ Dewey, J. 1980. *Art as Experience*. s: 63.

¹⁹⁴ Kristoffersen, 2020. «Mulighetsrom i møte mellom inkludering og estetisk tilnærming til læring i grunnskolen» Hentet: https://www.ntnu.no/documents/1261860271/1262010610/CONCEPT_temahefte_nr7_hele_rapporten.pdf/22ffeec-d01a-4ef5-ae46-ccc4ec4b664c (Lest 20.08.21)

¹⁹⁵ Stabell, 2012. «Frigjøringsens estetikk». Filosofisk Supplement. Hentet: <https://filosofisksupplement.no/wp-content/uploads/2012-stabell-bokessay.pdf> (Lest 20.04.22)

tar på seg rollen som aktivt søkende observatør at publikum fristilles i møte med *Girjegumpi*, og kan skape seg alternative oppfatninger – det Rancièrre beskriver som den *emansiperte tilskuer*. Utgangspunktet for prosjektet var bøkene. Denne teoretiske kunnskapen forsterkes av Nangos romlige bevissthet, og flyten av objekter – hvordan de samtaler, og interagere med hverandre. Spesielt interessant og virkningsfullt er dialogen mellom det analoge og digitale.

Det audiovisuelle har også fått en betydelig plass i spesialbiblioteket. Tv-skjermen – beskrevet innledningsvis viser den femte episoden i serien *Post-Kapitalistisk Arkitektur TV* (PCA-TV) –¹⁹⁶ som handler om gumpien, det varierende uttrykk fra nyere til eldre modeller, helt hjemmesnekrede til camping-vogner – hvor hjulene er byttet ut med meier. I takt med gumpiens bygningstypologi introduseres vi for den nomadiske livstilen knyttet til reindrift, språk, kultur og felleskap. Videoen beveger seg i mellomrommet av dokumentar og kunst. Motorlyden – fra snøscooteren som drar gumpien brytes, til fordel for musikk akkompagnert med performative dansebevegelser av Marte Fjellheim Sarre fra innsiden av en tom gumpi.

Girjegumpi. Samisk arkitekturbibliotek begynte som en enkel boksamling, men rommer i dag så mye mer. Det som i begynnelser var Nangos samling, har etter hvert blitt en arena for kunstnere og aktører over hele verden. *Girjegumpi* utforsker materialitet med ulike bakgrunn, og setter de sammen i nye konstellasjoner. Når Hammer Stien referer til *Girjegumpi* som sosial skulptur, viser hun spesielt til Nangos måte å likestille seg sine samarbeidspartnere, publikumsdeltagere og hvordan han avviser etablerte holdninger og ideer omkring sted, arkitektur og kultur. Møtet med *Girjegumpi* viser kompleksiteten av arkitektur, men også dens maktposisjon. Prosjektets nomadiske aspekt gjør også at det vil fortsette å vokse, romme, skape, formidle og fremme. Dette tatt i betraktning, har kanskje *Girjegumpi* ekspandert til mer enn arkitekturbegrepet klarer å bære.

¹⁹⁶ De første fire episodene ble laget i forbindelse med Nangos rolle som festspillkunstner i Bergen 2020. Da utstillingen ble utsatt grunnet covid-19 pandemien transformerte Nango om den røde Mercedes sprinteren til et mobilt tv-studio. Hvor han blant annet (over nett) diskuterte, materialitet, nomadisme og landskap med ulike aktører på tvers av landet og kloden. Tv-serien er laget i samarbeid med Ken Are Bongo.

4. Avslutning

Denne oppgaven har tatt for seg fire av Joar Nangos større prosjekter, laget i perioden fra 2011 til 2022¹⁹⁷. De finner i hovedsak sted gjennom ulike geografiske plasseringer og mangfold av aktører. Disse prosjektene har ulike tematikker som jeg har forsøkt å løfte fram og diskutere, og de har også noen fellesnevnerne. De befinner seg i grenseland mellom kunst og arkitektur, finner sted i det offentlige rom, synliggjør diversitet og materialitet, og legger vekt på sosiale interaksjoner.

I *Meahccetrošša/Matatu* diskuterer Nango og FFB sentrum og periferi, et velbrukt begrepspar innen politikk, og fag som statsvitenskap og samfunnsgeografi, som tar for seg den stigmatiserte debatten hvor sentrum gjerne betegnes som privilegert, og periferi (utkant) som marginalisert. Nangos verk går inn i denne motsetningen og retter fokus mot den kunnskapen og erfaringen som eksisterer på små steder, men som gjerne har blitt tilsidesatt eller neglisjert som periferi. Nango retter også oppmerksomheten mot nordområdene som periferi. Opp gjennom historien har de nordlige og samiske områdene blitt behandlet som geografisk utkant, og som perifert sett i forhold til majoritetssamfunnet, og har derfor mistet mye av sin definisjonsmakt.¹⁹⁸ Men nordområdene opplever i dag en økende interesse. Klimaendringene, arktisk suverenitet, ressurssetterspørsmål, nye transportveier og avkolonisering av urfolk har fått verden til å vende blikket nordover. Mange av Nangos prosjekter tar opp disse spørsmålene. Samtidig viser Nango hvordan det ikke bare er nordområdene som fremstår perifere i en nasjonal kontekst, også prosjektet på Kvam berører dette. *Odelgut og fantefølge* skapte overskrifter, men en viktig målsetting for prosjektet var nettopp å skape grobunn for framtidig vekst i ei bygd som er truet av sentralisering, og mister besøkende ved omlegging av det nasjonale veinettet.

Når man våger å bevege seg i det særlige stedsensitive landskapet – slik Nango gjør på Kvam – berører de en rekke tema som skaper grobunn for konflikt, engasjement og følelsen av å urettferdighet. Nangos bruk av møkkasprederen viser hans vilje, til å utforske gjenstandens mulighet for bearbeidelse, og hva den har ment for bygdas tilstedeværelse, bruk og avkastning

¹⁹⁷ Viktig å legge til at *Girjegumpi* er i stadig utvikling. I skrivende stund er *Girjegumpi* stilt ut i Kiasma, museum for samtidskunst i Helsinki.

¹⁹⁸ Universitetet i Bergen – Institutt for sammenlignende politikk. (15.06.2021). "Nordområde forskningen som kom inn fra kulden». Hentet: <https://www.uib.no/sampol/145876/nordomradeforskningen-som-kom-inn-fra-kulden>

av stedets ressurser. Det som kan forstås som en stilles hylles til hverdagsmenneskets overlevelse og evne til å benytte seg av jordas ressurser, oppfattes av bygda som et hånlig blikk, hvor hverdagslige og nødvendige arbeidsverktøy settes inn i en forhøyet og forfinet kontekst. Verkets tittel *Odelsgut og fantefølge* åpner opp for diskusjon omkring nasjonal identitet, hvordan bondekulturen går tapt i menneskets søken etter storbyens muligheter.

Begrepene minoritet og majoritet viser seg også tydelig gjennom Nangos arbeid. Gjennom prosjektene *Den norske Rom-ambassade* viser han hvordan migranter og urbefolkningsgrupper utsettes for de samme skjeve maktforholdene til majoritetssamfunnet, i dette tilfelle den norske stat, men vender det gjennom kunstprosjektene også til en mulighet og en ressurs. Slik bruker Nango sitt kunstnerskap som arena, ikke bare for det samiske, men også for andre minoriteter i Norge. *Den norsk Rom-ambassade* viser vilje til å synliggjøre individets stemmer, la de ta del av og bidra i utformingen av prosjektene. Gjennom bruken av Tullinløkka skapes også urbant liv, og diskuterer muligheten for framtidig vekst gjennom inkludering og positive handlinger. Den temporære bygningen viser seg som sårbar, men samtidig belyser den det vitale og positive i menneskets ønske om å ta del i felleskapet.

I *Girjegumpi* legges det særlig vekt på kunnskapsoverføring gjennom å samle. Han samler blant annet mennesker, gjenstander, kunstverk, teorier og litteratur som alle bidrar i arbeidet med å formidle urfolksidentitet-, kunst, kultur og arkitektur. Ved siden av bøkene som var utgangspunktet for *Girjegumpi*, har samisk duodji fått en betydelig plass. Viktige stemmer som Iver Jåks, Jon Ole Andersen og Katarina Spik Skum løftes fram, men samtidig gir Nango plass til nye aktører og unge kunstnere. Slik får han fram en rik stemme som bidrar, gir rom til og åpner opp for nye tolkninger av historien. Nango beskriver hvordan det nomadiske ofte forbindes med noe stedløst, men for han har det blitt selve grunnlaget for det steds spesifikke. «Bokhytten» fungerer som prosjektets samlende element. Fra den ble bygget i felleskap i Harstad, transporteres over grensen til Jokkmokk, demonteres i Bergen og settes sammen i Oslo, har det gitt rom til en åpen og sosial kunnskapsplattform hvor mennesker fra alle deler av samfunnet inviteres inn og setter sitt preg på prosjektet.

Gjennom oppgaven har jeg forsøkt å tegne et bilde av Nangos måte å arbeide på. Hvordan han skaper et samspill med mennesker, gjenstander og arkitektur som verktøy i formidlingen av sted, kultur, identitet og maktforhold og muligheter. De fire prosjektene *Meahccetrošša/Matutu*, (Karasjok, 2010), *Den norske Rom-ambassade*, (Oslo, 2012),

Odelsgut og fantefølg (Kvam, 2017) og *Girejgumpi. Samisk arkitekturbibliotek* (Harstad, Jokkmokk, Bergen, Oslo, 2018–2022) viser hvordan man til tross for uenighet kan komme sammen for å diskutere sentrale spørsmål knyttet til en nasjonal kontekst. Samtidig har en rekke teorier åpnet opp for forståelsen av Nangos «uenighetsrom», det jeg forstår som en felles arena hvor ulike former for uenighet diskuterer. Med utgangspunkt i Nangos inkluderende arbeidsmetode, hvor mennesker, kulturer, litteratur, gjenstander, kunst og arkitektur gis rom, finner sted og åpner opp til tross for uenighet, mener jeg Nangos uenighetsrom kan forstås som et dynamisk og skapende «mulighetsrom».

Figurliste

Figur 1: Viser arbeidet/prosessen med prosjektet *Meahccetrošša/Matatu, Karasjok 2011*.

Foto: Joar Nango/FFB. Bildet tilsendt fra Joar Nango.

Figur 2: Viser arbeidet/prosessen med prosjektet *Meahccetrošša/Matatu, Karasjok 2011*.

Foto: Joar Nango/FFB. Bildet tilsendt fra Joar Nango.

Figur 3: Viser arbeidet/prosessen med prosjektet *Meahccetrošša/Matatu, Karasjok 2011*.

Foto: Joar Nango/FFB. Bildet tilsendt fra Joar Nango.

Figur 4: Viser arbeidet/prosessen med prosjektet *Meahccetrošša/Matatu, Karasjok 2011*.

Foto: Joar Nango/FFB. Bildet tilsendt fra Joar Nango.

Figur 5: Viser FFBs deltagelse ved Galleri F15s utstilling *Earth, Wind, Fire, Water – Nordisk kunsthåndverk, 44. Tendenser*. Moss.

Foto: Galleri F15.

Hentet: <https://gallerif15.no/tendenser-apner-utendørs/>

Figur 6: Fotografiet er tatt av fotograf Tor Ivar Boine i samarbeid med Joar Nango, og viser bensinstasjonen i Karasjok med tekstverket «Meahccetrošša/Matatu: Eai čuovo mearriduvvon luottaid, eai ge vassis njuolggadusaid». Fotografiet eies i dag av Nord Norsk Kunstmuseum.

Hentet: <https://www.artsy.net/artwork/joar-nango-meahccetrossa-slash-matatu-eai-cuovo-mearriduvvon-luottaid-eai-ge-vassis-njuolggadusaid-slash-they-dont-follow-routes-and-they-dont-conform-to-regulated-order-karasjok-norway>

Figur 7: Den norske Rom-ambassade. «Søndag 08.04.12 - Feiring av romfolkets internasjonale dag DEL 2. Musikk, sang og dans i Den norske romambassade på Tullinløkka». (Johnsbråtens egen beskrivelse av fotografiet. Tekst hentet fra:

<https://dennorskeromambassade-blog.tumblr.com>)

Foto: Anne Stine Johnsbråten

Hentet: <https://dennorskeromambassade-blog.tumblr.com>

Figur 8: Den norske Rom-ambassade. «Søndag 08.04.12 - Feiring av romfolkets internasjonale dag DEL 2. Musikk, sang og dans i Den norske romambassade på Tullinløkka». (Johnsbråtens egen beskrivelse av fotografiet. Tekst hentet fra: <https://dennorskeromambassade-blog.tumblr.com>)

Foto: Anne Stine Johnsbråten

Hentet: <https://dennorskeromambassade-blog.tumblr.com>

Figur 9: Gravøl, Borgen brenner.

Foto: FFB

Hentet:

<https://m.facebook.com/photo.php?fbid=358272167577027&id=206500446087534&set=a.358271004243810&source=49>

Figur 10: Viser prosess/arbeidet med *Odelsgut og Fantefølge*, Kvam.

Foto: Oslo Pix filmfestival

Hentet: <https://www.oslopix.no/no/film/2021/odelsgut-og-fantefolge>

Figur 11: Viser prosess/arbeidet med *Odelsgut og Fantefølge*, Kvam.

Foto: Hans Petter Sjøli for VG

Hentet: <https://www.vg.no/nyheter/meninger/i/WOnvdL/bygda-som-snudde-kunsten-paa-hodet>

Figur 12: *Odelgut og fantefølge*, Kvam

Foto: Christian Belgaux for Morgenbladet

Hentet: <https://www.morgenbladet.no/kultur/reportasje/2021/06/11/vi-ville-fa-kunsten-sa-naer-kassaapparata-vare-som-mogleg/>

Figur 13: Viser prosess/arbeidet med *Odelsgut og Fantefølge*, Kvam.

Foto: Norsk filminstitutt

Hentet: <https://www.filmweb.no/skolekino/incoming/article1454728.ece>

Figur 14: Fra åpningen av skulpturen *Odelgut of fantefølge*, 2019 i Kvam. Håvar Arnhoff utkledd som troll.

Foto: Hilde Jordbruén

Figur 15: Arbeidet med *Girjegumpi* under *Festspillene i Nord Norge*.

Foto: Joar Nango/FFB

Hentet: <http://gumpi.space/en>

Figur 16: Utsnitt av *Girjegumpi* i Jokkmøkk

Foto: Astrid Fadnes for *Arkitektnytt*

Hentet: <https://www.arkitektnytt.no/nyheter/boker-og-kokekaffe-i-34-minus>

Figur 17: Utsnitt av *Girjegumpi* i Jokkmøkk

Foto: Astrid Fadnes for *Arkitektnytt*

Hentet: <https://www.arkitektnytt.no/nyheter/boker-og-kokekaffe-i-34-minus>

Figur 18: Utsnitt *Girjegumpi* i Bergen Kunsthall

Foto: Bergen Kunsthall

Hentet: <https://www.kunsthall.no/no/arrangement/2326-2020-10-24/>

Figur 19: Utsnitt *Girjegumpi* Bergen Kunsthall

Foto: Bergen Kunsthall

Hentet: <https://www.kunsthall.no/en/?k=1&aar=2020&id=27&aid=1245&ark=1&arrtID=&ArLokID=&index=50>

Figur 20: *Girjegumpi* i Nasjonalgalleriet – Arkitektur

Foto: Ina Wesenberg for Nasjonalgalleriet

Hentet: <https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangementer/nasjonalmuseet-arkitektur/arrangementer/2022/1/delvise-forbindelser/>

Figur 21: *Girjegumpi* i Nasjonalgalleriet – Arkitektur

Foto: Ina Wesenberg for Nasjonalgalleriet

Hentet: <https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangementer/nasjonalmuseet-arkitektur/arrangementer/2022/1/9-1-sondagsomvisning-girjegumpi/>

Figur 22: Skjelettet av en gamle på utsiden av Nasjonalmuseet – arkitektur. I forbindelse med Joar Nangos utstilling av *Girjegumpi*.

Figur 23: Ina Wesenberg for Nasjonalgalleriet

Hentet: <https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangementer/nasjonalmuseet-arkitektur/arrangementer/2022/2/Avslutningshelg-girjegumpi/>

Figur 24: Utsnitt fra *Girjegumpi* i Nasjonalgalleriet – Arkitektur

Foto: Ragnhild Gressnes, privat.

Figur 25: Utsnitt fra *Girjegumpi* i Nasjonalgalleriet – Arkitektur

Foto: Ragnhild Gressnes, privat.

Figur 26: *Girjegumpi* i Nasjonalgalleriet – Arkitektur. Fotografiet viser *utstillingsmonteret* laget av Iver Jåks og Jon Ole Andersen i 1980. Lånt fra samiske samlinger i Karasjok.

Montert på metallsokkel utformet av Sverre Fehn. I monteret er det plassert en publikasjon og fotografier gjort i forbindelse med prosjektet «Kløkt».

Foto: Ragnhild Gressnes, privat.

Figur 27: Viser Kathrine Rugeldal og Joar Nangos tavle over samisk arkitektur i Norge.

Foto: Ragnhild Gressnes, privat.

Figur 28: Utsnitt fra *Girjegumpi* i Nasjonalgalleriet – Arkitektur. Viser de fem strikkede genserne med tittel «Sami shelter».

Foto: Ragnhild Gressnes, privat.

Figur 29: «Rákkas», 2021. Joar Nango og Katarina Spik Skums illustrasjoner, baseret seg på Knud Leems illustrasjoner fra 1767.

Foto: Ina Wesenberg for Nasjonalgalleriet

Hentet: <https://www.nasjonalmuseet.no/historier-fra-museet/dypdykk-i-samlingen/knud-leems-beskrivelser/>

Figur 30: Utsnitt fra *Girjegumpi* i Nasjonalgalleriet – Arkitektur.

Foto: Ragnhild Gressnes, privat.

Referanseliste

- Arnesen, Knut Reidar. Andersen, Øyvind. (2012). «En ambassade for ROM». *NRK*. Hentet: <https://www.nrk.no/arkiv/artikkel/en-ambassade-for-rom-1.8047146> (Lest 02.03.21)
- Arntsen, Ø og Ihelbæk, J, H. (Programledere). (23.03.2012). En ambassade for Rom. [Audio podkastepisode] i *Museum – et program om norsk historie*. NRK. Hentet: https://radio.nrk.no/podkast/museum/sesong/20121-2-3/1_bff7bc4b-4028-406e-b7bc-4b4028306eb7 (Hørt 20.10.21)
- Baglo, C., & Stien, H. H. (2018). Alt eller ingenting: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter. *Kunst og kultur*, 101(3), 166-185. Hentet: <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3029-2018-03-04> (Lest 20.10.20)
- Bangstad, Sindre. (2018). «Å tenke verden fra Afrika». *Morgenbladet*. Hentet: <https://www.morgenbladet.no/ideer/kronikk/2018/11/30/a-tenke-verden-fra-afrika/> (Lest 21.11.21)
- Bale, Kjersti. (2009). *Eстетikk: en innføring*. Oslo, Pax.
- B, Kvaran, Gunnar. Møllenhoff, Therese. (2017). «Matias Faldbakken – Effects of Good Government in the Pit». *Astrup Fearnley Museet*. Hentet: <https://www.mynewsdesk.com/no/astrup-fearnley-museet/pressreleases/matias-faldbakken-effects-of-good-government-in-the-pit-2139682> (Lest 20.11.21)
- Bjerkan, Eline. (2021). «Skriftende landskap». *ArtSceneTrondheim*. Hentet: <https://artscene.no/2021/03/23/skriftende-landskap/> (Lest 20.05.21)
- Borgan og Carlsen, 2018. «Dette er de offentlige kunstprosjektene som har skapt mest bråk», NRK. Hentet: <https://www.nrk.no/kultur/dette-er-de-offentlige-kunstprosjektene-som-har-skapt-mest-brak-1.13747531> (Lest. 02.01.2022)
- Borgen, Kjell. (1995). «Samenes gårder i indre Finnmark. Naturtilpassing, form og kulturelle konvensjoner fra 1900 til 1990». FOK-programmets skriftserie nr. 25, Oslo 1995.

Hentet:

<https://www.nb.no/nbsok/nb/1d60d33a1a0cc9a1ace3602ee0824729?lang=no#0> (Lest 12.11.21)

Brøndbo, Stig. (29.6.2018). «Trives best i mellomrommet». UiT Norges arktiske universitet.

Hentet: https://uit.no/nyheter/artikkel?p_document_id=582458 (Lest 05.03.21)

Bulie, Kåre. (2019). «I mellomrommet». *Arkitektnytt*. Hentet:

<https://www.arkitektnytt.no/nyheter/i-mellomrommet> (Lest 10.05.21)

Creswell, Tim. (2010) «Towards a politics of Mobility», *Environment and Planning D: Society and Space* 2010, volume 28, pages 17-31. Hentet:

<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1068/d11407>

Crysler, C. G., et al. (2012). *The SAGE handbook of architectural theory. Architectural theory*. Los Angeles, Calif. ;,London, SAGE.

Danbolt, 2019. «Å ta historien i egne hender». *Shakespearetidsskriftet*. Hentet:

<http://shakespearetidsskrift.no/2020/06/ta-historien-i-egne-hender> (Lest 21.11.21)

Danbolt, Kramvik, Guttorm og Hætta, 2022. «Øvelser i sameksistens: Kunstneriske fellesskaps(for)handlinger på kulturfestivaler i Sápmi». Teksten er under publisering, jeg har benyttet en fagfelleverdert utgave, gitt til meg av en av redaktørene, Hanne Hammer Stien.

Dewey, J. (1980). *Art as experience*. Berkley Publ. Group.

Eeva-Kristiina, H., & Outi, P. (2021). «The Legacy of Ládjogahpir: Rematriating Sápmi with Foremother's Hat of Pride». In (pp. 203). Indiana University Press.

<https://doi.org/10.2307/j.ctv21hrhgv.14>

Elin Haugdal, «Belonging(s)» i *Monuments and memory* [preliminær tittel], Karolina Modig, (red.) Stockholm: Statens konstråd, 2022), under publisering.

Enge, 2020. «Bare Pust». Kunstkritikk. Hentet: <https://kunstkritikk.no/bare-pust/> (Lest 20.09.20)

Eypórsson, 2008. *Sjøsamene og kampen om fjordressursene*. Karasjok: ČálliidLágádus

Fadnes, Astrid. Nango, Joar. (2020) “Sámi máilmmiáddejupmi lássás/Sámi World View Anchored on the Bare Rock-Face”. Artikkelen er publisert som del av boken Nils-Aslak Valkeapää/Áillokas, utgitt i samarbeid av Henie Onstad Kunstsenter og Nordnorsk Kunstmuseum, med støtte fra Fritt Ord og Kulturrådet.

Fadnes, Astrid. (2021). «Bøker og kokekaffe i 34 minus». *Arkitektnytt*. Hentet: <https://www.arkitektnytt.no/nyheter/boker-og-kokekaffe-i-34-minus> (Lest 20.01.2022)

Felski, R. (2015). *The limits of critique [Recurso electrónico]*. The University of Chicago Press.

Festspillene i Bergen. «Joar Nango Post-Capitalist Architecture-TV #Part 1 av 3». *Vimeo* [video]. Kreditert Ken Are Bongo og Joar Nango. Publisert 23.05.2020, Hentet: <https://vimeo.com/418776918>

«Joar Nango Post-Capitalist Architecture-TV #Part 2 av 3». *Vimeo* [video]. Kreditert Ken Are Bongo og Joar Nango. Publisert 25.05.2020. <https://vimeo.com/418777305>

«Joar Nango Post-Capitalist Architecture-TV #Part 3 av 3». *Vimeo* [video]. Kreditert Ken Are Bongo og Joar Nango. Publisert 02.06.2020. <https://vimeo.com/418777707>

Gjerde, Una Mathiesen. (2021). «Kunst skapte furore i Gudbrandsdalen. Nå skal NRK vise hele historien». *Subjekt*. Hentet: <https://subjekt.no/2021/06/10/denne-skulpturen-skapte-full-furore-i-gudbrandsdalen-na-viser-nrk-hele-historien/> (Lest 10.10.21)

Grønnestad, Kjetil, S. 2017. «Det har blitt nesten umulig å drive garnindustri i Norge. Men Sandnes Garn gir seg ikke». Hentet: <https://frifagbevegelse.no/loaktuelt/det-har-blitt->

[nesten-umulig-a-drive-garnindustri-i-norge-men-sandnes-garn-gir-seg-ikke-6.158.439779.460fe658ed](https://www.iverjaks.no/vervord/17870365-Modernisten-iver-jaks.html) (Lest 04.04.22)

Gullickson, Charice. (2010). «Modernisten Iver Jåks». *Ottar*. Hentet: <https://docplayer.me/17870365-Modernisten-iver-jaks.html> (Lest 20.02.22).

Gustavsen, John. (1999). «Iver Jåks i farleg farvatn». *Hammarn*, nr. 1.

Guttorm, Gunvor. (2009). «Duodji – som begrep og som del av livet». *Gierdu*. Hentet: <http://www.gierdu.no/pdf/GunvorGuttorm.pdf> (Lest 20.11.21)

Halvorsen, Bjørn Egil. (2011). «Ny vår for trøbbelløkka». *Aftenposten*. Hentet: <https://www.aftenposten.no/oslo/i/Qm3yR/ny-vaar-for-troebbeloekka> (Lest 12.05.21)

Handal, Renate Synnes. (2020). «Årets festspillkunstner er en kraft uten sidestykke» Bergens tidende. Se: <https://www.bt.no/kultur/i/bnMQml/aarets-festspillkunstner-er-en-kraft-uten-sidestykke> (Lest 09.09.2020)

Haugdal, Elin Kristine (2007). *Ny monumentalitet: fire bygninger i Nord-Norge og teorier om monumentalitet mellom 1960 og 2000*. [Doktorgradsavhandling] UiT Norges Arktiske Universitet.

Haugdal, Elin Kristine (2013). «'Det skal råtne'. Materialbruk i nyere samisk arkitektur». UiT Norges Arktiske Universitet. Hentet: <https://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/5083/article.pdf?sequence=4> (Lest 10.03.20)

Haugdal, Elin Kristine. (2017). «Verkets bærekraft». *I: Sånn. Silje Figenschou Thoresens*.

Hauge, Inge Wold. «Knud Leem og samene». Universitetet i Bergen. Hentet: https://spesial.w.uib.no/?page_id=1291. Artikkelen har tidligere stått på trykk i Bergens Tidende 3. desember 1955. Da i serien; Godbiter fra samlingene. (Lest 20.11.20)

Hennissen, Grete Krisitn. (2009). «Scenografi», *Arkitektnytt*. Hentet:

<https://www.arkitektnytt.no/nyheter/scenografi> (Lest 17.05.21)

Hentet: <https://www.gavpi.org/voksne/84-sjosamene-og-kampen-om-fjordressursene.html>

(Lest 05.02.22)

Holmstrand, Marit Sofie. Gælok, Jon Isak L. (2011). «Kunst, ikke bare bruktbil». *NRK*.

Hentet: https://www.nrk.no/sapmi/kunst_-ikke-bare-bruktbil-1.7586049 (Lest 10.10.21)

Horsberg Hansen, Hanna. (2014) «Kunsten og stedet: ‘it’s not down any map – true places never are’». Hammer Stien, Hanne. (Red). *Vit at jeg elsker deg – om kunst og sted*. (s. 50- 59). Orkana Akademisk.

Hovdenak, M. (2007). «Kunstneren som kurator: Marcel Duchamp og Boîte en valise/le musée portable». *Kunst og kultur*, 90(4), 238-249. Hentet:

<https://www.idunn.no/doi/10.18261/ISSN1504-3029-2007-04-04> (Lest 04.04.22)

Hætta, Susanne. (2021). «Et øyeåpnende kunstverk». *Goethe Insitute*. Hentet:

<https://www.goethe.de/prj/eco/no/rbc/ste/22597209.html> (Lest 21.11.21)

Haakaas, Håkon. Skjæraasen, Marit. (2013). «Okkuperer Borgen». *Aftenposten*. Hentet:

<https://www.aftenposten.no/oslo/i/zGEEr/okkuperer-borgen> (Lest 14.05.21)

Intisaar, Ali. (2021). «I 2015 fikk de beklagelsen de lenge hadde ventet på – nå har de fått sitt eget senter». *NRK*. Hentet: [https://www.nrk.no/osloogviken/i-2015-fikk-de-beklagelsen-de-](https://www.nrk.no/osloogviken/i-2015-fikk-de-beklagelsen-de-lenge-hadde-ventet-pa_-na-har-de-fatt-sitt-egget-senter-1.15719958)

[lenge-hadde-ventet-pa_-na-har-de-fatt-sitt-egget-senter-1.15719958](https://www.nrk.no/osloogviken/i-2015-fikk-de-beklagelsen-de-lenge-hadde-ventet-pa_-na-har-de-fatt-sitt-egget-senter-1.15719958) (Lest 10.10.21)

Irungu, Daniel. (2018). «Matatu Culture in Kenya». *European Pressphoto Agency*. Hentet:

<https://www.epa.eu/photo-essays/2018/matatu-culture-in-kenya> (Lest 02.02.2022)

Iversen, Lars Laird. (2020). «Uenighetsfellesskapet – en inkluderende innfallsvinkel til medborgerskap». Særtrykk fra Dembra – publikasjon nr. 1. Hentet:

<https://dembra.no/no/wp->

- content/uploads/sites/2/2020/11/Dembra_artikkelsamling_2016_03_1korr.pdf (Lest 20.06.21)
- Johansen, Adrian Dahl. (2008). «Lager Terra-troll». *NRK*. Hentet: <https://www.nrk.no/nordland/lager-terra-troll-1.5068381> (21.01.21)
- Johansson, Rolf. (2002). «Ett eksplikativt angreppssatt – Fallstudiemetodikkens utvikling, logiske grunn og Betydelse i arkitekturforskningen». *Nordisk Arkitekturforskning 2002: 2*.
- Johnsbråten, Anne- Stine. (2022). «Anne-Stine Johnsbråten – hjemmeside». Hentet: <https://www.annestinefoto.no> (Lest 20.09.21)
- Jonvik, M., Røssaak, E., Stien, H. H., & Sunnanå, A. (2020). *Kunst som deling, delingens kunst* (1. utgave. ed.). Fagbokforlaget.
- Jorfald, Tuva. (2012). «Fra romfolkets familiealbum». *NRK*. Hentet: <https://www.nrk.no/dokumentar/fra-romfolkets-familiealbum-1.8032274> (Lest 20.09.21)
- Kintel, Thomas. (2012). «Den nordlige pragmatismen universale kapasitet». *Underskog*. Hentet: https://underskog.no/kalender/81243_joar-nango/forestilling/124311 (Lest 08.03.2022)
- Kleiven, Paul. (2017). «Omstridt kunstverk i Kam tas ned». *Aftenposten*. Hentet: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/qKOWw/omstridt-kunstverk-i-kvam-tas-ned> (Lest 24.02.2022)
- Koro, 2022. “Náhppi, Jon Ole Andersen”. Hentet: <https://koro.no/kunstverk/nahppi-2/> (Lest 20.02.22)
- Krauss, R. (2006). Sculpture in the expanded field. *Spaces of visual culture*, 106-113. (Lest 20.03.21)

- Krasilnikova, E. og Klimo, (2020). «Design principles of hybrid spaces in terms of urban planning regeneration». *WIT Transactions on The Built Environment*, Vol 193, 2020 *WIT Press*. Hentet: <https://www.witpress.com/Secure/elibrary/papers/GD17/GD17008FU1.pdf> (Lest 20.02.21)
- Kristoffersen, A. M. (2020). «Mulighetsrom i møte mellom inkludering og estetisk tilnærming til læring i grunnskolen». *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 4(1), 52-75. <https://doi.org/10.23865/jased.v4.1956> (Lest 20.08.21)
- Nango, Joar. «The indignity manifesto» Kunstmuseet i Norr. (Facebookside), 2020. Hentet: <https://www.facebook.com/watch/?v=321044242524216> (Lest 05.10.20)
- Bjerke, Mona Pahle. (2020). «En milepæl i norsk kunsthistorie». *NRK*. Se: https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-_festspillutstillingen-2020_-_av-joar-nango-1.15137260 (Lest 06.09.2020).
- Latour, B. (2017). «On Actor-Network Theory. A Few Clarifications, Plus More Than a Few Complications». *Logos (Moscow, Russia)*, 27(1), 173-197. Hentet: <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2017-1-173-197> (Lest 20.01.22)
- Lund, Jørgen. (2008). *Gjenstand, verk, bilde. Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet*. [Doktorgradsavhandling]. Universitet i Bergen. Hentet: https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/3453/Dr.thesis_Jørgen%20Lund.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Lest 01.03.2022)
- Lund, Jørgen. (2018). «Skyld og estetikk». *Kunstkritikk*. Hentet: <https://kunstkritikk.no/skyld-og-estetikk/> (Lest 20.04.22)
- Mumutane. (2022). «Wax Print tekstil». Hentet: <https://mumutane.com/pages/wax-print-tekstil> (Lest 05.01.22)

- Mouffe, Chantal. (2007). «Artistic Activism and Agonistic Spaces». *ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Volume 1. No. 2. Summer. Hentet: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf> (Lest 20.04.22)
- Nango, Joar. (2010). «Nødvendighetens estetikk». Stien, Hanne Hammer. (Red). *Samisk Kunst*. Ottar: Populærvitenskapelig tids- skrift fra Tromsø Museum – Universitetsmuseet. nr. 282 · 2010
- Nango, Joar. (2009). «‘Store monument, Snikende minner og haltende bruk’. Perspektiver på samisk arkitektur». Ukjent landskap – *Norske landskapsarkitekters forenings* høstkonferanse, 25.09.2009 – Guodageaidnu. (Lest 20.10.20)
- Nasjonalmuseet, 2021. «Norge rundt med Nasjonalmuseet. Kunstverket ‘Pile o’ Sápmi Supreme’ av Máret Anne Sara besøker Kautokeino». Hentet: <https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangementer/andre-steder/arrangementer/2021/8/pile-o-sapmi-supreme-besoker-kautokeino/> (Lest 16.04.2022)
- Nasjonalmuseet. (2021). «Åpningshelg *Girjegumpi*». Hentet: <https://www.nasjonalmuseet.no/aktuelt/2021/apningshelg-girjegumpi/> (Lest 10.10.21)
- Nordatlantens brygge. «’Block P The final tribute’, Danish, Greenlandic and large-scale urbanisation» i *Tidsskriftet Grønland* (2001), p. 173. Hentet: <https://www.nordatlantens.dk/en/exhibitions/blok-p-in-nuuk/> (Lest 03.02.22)
- Olsen, Arne Skaug. (2020). «Det er et privilegium å vite hvem du er». *Kunstårboken*. Hentet: <https://www.kunstaarbok.no/arrangements/article.php?id=165> (Lest 20.09.21)
- Oslobyleksikon. se: <https://oslobyleksikon.no/side/Tullinløkka> (Lest 12.05.21)
- Pavka, Evan. (2021). «’Space in itself is a language’: A conversation with Joar Nango», *Azure Magazine*. Hentet: <https://www.azuremagazine.com/article/space-in-itself-is-a-language-a-conversation-with-joar-nango/> (Lest 02.02.2022)

- Preziosi, D., & Farago, C. (2012). *Art is not what you think it is*. Wiley-Blackwell.
- Rancière, Jacques. (2012). *Den emansiperte tilskuer*. (Original tittel: *Le spectateur émancipé*, 2008). Oslo, Pax.
- Reinertsen, H. Kan matroser snakke? *Fortid (trykt utg.)*. 3: 2006: 3, S.28-33. (lest 13.04.2022)
- Rosbottom, Daniel. (2020). «Å finne sted». Lauvland, Gro. (Red). *FELLESSKAPETS ARKITEKTUR – OPPRØR! Christian Norberg-Schultz som arkitekt og stedstenker*. (s. 199-220). Abstrakt forlag.
- Rugeldal, 2020. «*THERE IS NO SÁMI DÁIDDAMUSEA*». [Masteroppgave] Universitetet i Bergen. Hentet: https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/11250/2720425/THERE-IS-NO-SA-MI-DA-IDDAMUSEA-Masterthesis_Rugeldal.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Lest 05.01.21)
- Sande, Asbjørg. (2004). «Vil ikke bo i en trollpark», Helgelendingen. Hentet: <https://www.helg.no/lokale-nyheter/vil-ikke-bo-i-en-trollpark/s/1-63-1277439> (Lest 21.01.21)
- Selvedge, 26.03.21. «Yinka Shonibare and Wax Print». Hentet: <https://www.selvedge.org/blogs/selvedge/yinka-shonibare-and-wax-print>. (Lest 05.01.22)
- Selvik, Amalie Marie. (2012). «Kløktig Design». *Skinnsblad*, nr. 3. Hentet: https://issuu.com/skinnsblad/docs/03-12_skinnsblad (Lest 25.05.21)
- Sjølie, R., Norga, S., & Verne- og forvaltningsplan for samiske, b. (2003). *Vern og forvaltning av samiske byggverk: hovedrapport august 2003*. Sametinget.

- Skorgen, Torgeir. (2012) «Norges glemte skam». *Aftenposten*. Hentet: <https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/Aq2E/norges-glemte-skam> (Lest 20.03.22)
- Skålnes, S. (2007). «Lett servering frå Finnmark: tankar etter lesing av artikkelen 'Finnmark a la carte'», Byggekunst nr. 02-07. *Arkitektur N*, Årg. 89, nr. 5 (2007), 46-51.
- Skålnes, S. (2008). Samtidig samisk arkitektur. *Arkitektur N*, Årg. 90, nr. 3 (2008), 20-27. Hentet: <https://www.arkitektur-n.no/artikler/samtidig-samisk-arkitektur> (Lest 23.05.21)
- Skålnes, Sunniva. (2015). «Ein plass for alle Meahcce-tinga – hagetypar i Kautokeino». Haudal, Elin. Hage, Ingebjørg. Hegstad, Sveinulf. (Red.) *Hager mot nord, nytte og nytelse gjennom tre århundrer*. Orkana Akademisk.
- Snarby, Irene. (2018) «The Sculpture of Iver Jåks and the Question of Sámi Aesthetics», i Aamold, Haugdal, Jørgensen (red.), *Sámi Art and Aesthetics*.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (2013). «The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives». *History and Theory*, Vol. 24, No. 3 (Oct., 1985), s. 247-272 Hentet: https://postcolonial.net/wp-content/uploads/2019/11/spivak_readingarchive.pdf (Lest 09.03.2022)
- Stabell, Espen Dyrnes. (2012). «Frigjørings estetik». *Filosofisk Supplement*. Hentet: <https://filosofisksupplement.no/wp-content/uploads/2012-stabell-bokessay.pdf> (Lest 20.04.22)
- Stien, Hanne Hammer. (2020). «Sosial skulptur med materielt fortegn: Om Joar Nango». Hammer Stien, Hanne. Jonsvik, Merete. Røssaak, Eivind. Arnhild, Sunnanå. (Red.) *Kunst som deling, delingens kunst*. Fagbokforlaget.
- Stien, Hanne Hammer. (2014). «Fra et nordlig ståsted». Stien, Hanne Hammer. (Red.) *Vit at jeg elsker deg: om kunst og sted*. Orkana akademisk.

Stien, Hanne Hammer. (2022). «Kvalitativ metode i samtidig kunsthistorie». *Kunst og kultur*. (Under publisering)

Strand, Eirik. Alice, Lødemel Sandberg. (2018). «Mennesket i byen. Møtet mellom det private og offentlige i arkitekturen». NTNU. Hentet (2. mai. 2022) fra: https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/2570248/Essay_Mennesket%20i%20byen.pdf?sequence=3

The Riga International Biennial og Contemporary Art (RIBOCA). (6.aug. 2020) *Tim Ingold "The Young, The Old And The Generation Of Now*. [Video]. YouTube. Hentet: <https://www.youtube.com/watch?v=UqAbRA8ILIk>

Ingold, T. I. M., & Kurttala, T. (2000). Perceiving the Environment in Finnish Lapland. *Body & society*, 6 (3-4), 183-196. Hentet: <https://doi.org/10.1177/1357034X00006003010>

Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge. Hentet: <https://doi.org/10.4324/9780203818336>

Olsen, Preben. (19. april. 2018). «Kontroversielt møkkaspreder-kunstverk får stå i Kvam». *ITromsø*. Hentet: <https://www.itromso.no/nyheter/2018/04/19/Kontroversielt-mökkaspreder-kunstverk-får-stå-i-Kvam-16519710.ece> (Lest 14.01.2022)

Biennale arte. (2022). *The Milk of Dreams, short guide*.

Universitetet i Bergen – Institutt for sammenlignende politikk. (15.06.2021). "Nordområde forskningen som kom inn fra kulden». Hentet: <https://www.uib.no/sampol/145876/nordområdeforskningen-som-kom-inn-fra-kulden> (Lest 20.10.21)

Vinegar, Aron. (2008). *I am a monument: on learning from Las Vegas*. MIT Press.

Williamson, Caroline. (31.08.16). «Handwoven Hammocks for the Perfect Nap». *Design Milk*. Hentet: <https://design-milk.com/handwoven-hammocks-perfect-nap/> (Lest 14.03.22)

Zeiger, Mimi. (2020). «Joar Nango: On indigenious architectures and slippery Identities». *PIN-UP. The magazine for. Architetural Entertainment*. Hentet: <https://pinupmagazine.org/articles/interview-mimi-zeiger-joar-sami-architecture-joar-nango> (Lest 25.09.21)