

CAROLA GRAHN

06.05–  
05.11.2023

TRÄD  
GRÄNS  
SEN

WANÅS KONST

# ETT TRÄD, ETT BERG, EN JOJK OCH EN RITUAL FÖR FRAMTTIDEN

Innan det fanns nationalstater fanns det träd. Träd som delar näringsämnen genom sina rötter, förbundna genom ett omfattande underjordiskt nätverk och som bildar ömsesidigt gynnsamma relationer till svampar och bakterier i jorden. Samer, liksom andra urfolk, anser sig traditionellt sett vara en del av naturen, inte stå ovanför den. I likhet med träden är de beroende av släktskap, och har en djup förståelse för förbindelser mellan andra levande varelser och materia. I utomhusutställningen *Trädgränsen*, som breder ut sig i skulpturparken på Wanås, vecklar Carola Grahn ut fyra platsinriktade installationer som var och en utforskar vår relation till naturen och den potential samiska världsåskådningar och levnadssätt kan rymma idag.

När man går nedför den lilla backen från parkeringsplatsen är det första samtidskonstverket som besökaren möter Grahns *51 m<sup>3</sup>fub* (2023), en formation av tre stora kuber placerade utanför huvudentrén till shop- och cafébyggnaden, som också fungerar som institutionens entré och är en samlingspunkt på Wanås innergård. Den tredelade skulpturen använder upprepning, geometri och industriella material och är en lekfull blinkning till 1960-talets minimalistiska verk av konstnärer som Donald Judd och Nancy Holt, som formmässigt har inspirerat delar av Grahns konceptuella praktik. Men föga förvånande problematiserar konstnären all ytlig tolkning av verket. Grahn fyller sina strikta geometriska ramar med kapade längder av timmer, ett organiskt och levande material, och på så sätt för hon in sin subjektivitet som kvinnlig konstnär

från den svenska sidan av Saepmie, och kullkastar anspelningen på det mansdominerade arvet efter minimalismen och dess igenkännliga materialitet.<sup>1</sup> Verkets titel *51 m<sup>3</sup>fub* (2023) refererar lekfullt till volymen stockar som används för att värma upp många av fastigheterna på Wanås Gods, inklusive de som inhyser Wanås Konst. I dessa storskaliga skulpturer pausas trädets energikretslopp för att "förvandlas" till konst. För Grahn markerar stockarnas fysiska förflyttning på bara några hundra meter – från skogen bakom gården Wanås till entrén – en värdeförändring när materialet övergår från trävara till konstvara.<sup>2</sup> Med sin materiella gravitation och påtagliga närvaro erbjuder den tredelade skulpturen inte bara en konceptuell och materiell kontrast till stenladornas 1700-talsarkitektur, utan rubbar också den beständiga symmetrin hos den välvårdade gårdsplanen framför slottet, som sedan åtta generationer ägs och förvaltas av familjen Wachtmeister. På så sätt låter *51 m<sup>3</sup>fub* olika förståelser skava mot varandra för att ställa frågor om ägandet av mark, bruket och värdet av naturens resurser och olika förståelser av att tillhöra en plats. Genom att framföra en subtil kritik gör verket oss uppmärksamma på hur naturen, i det här fallet skogen, förser vår vardag, ofta i en ensidig transaktionsrelation där vi *tar* utan att fästa uppmärksamhet vid vad vi *ger* tillbaka.

Grahn som är dotter till en sydsamisk far och en svensk mor Grahn växte upp i Jåhkåmahkke (Jokkmokk) i det lulesamiska området med en radikalt annorlunda förståelse av relationen mellan människa och natur. Förhållandet till jorden och dess resurser är grundläggande för samisk tro, kultur och traditionell kunskap. I den traditionella samiska världsbilden är landet där förfäderna och andarna vistas inte en vara som går att förvärva, utan något som du är en del av och bibehåller ett ömsesidigt förhållande till.<sup>3</sup> Det är ett perspektiv som Grahn för fram i alla sina verk som väver samman spår av svart humor, populärkultur och samisk tradition i syfte att utmana stereotyper,

maktstrukturer och sociala konstruktioner.<sup>4</sup> Mitt i dammen som markerar övergången från det medeltida slottets prydliga gräsmatta till den vildvuxna skogen i skulpturparken har Grahn placerat *Namahisvárri* (2022), ett enormt uppblåsbart berg. Verkets samiska titel syftar på ett berg som anses alltför heligt för att kunna namnges. I traditionell samisk kosmologi lever gudar och förfäder i trädgrenar, i sjöar, i djur och under stjärnorna; allting i universum är förbundet och beroende av varandra. Andevärlden är en del av naturen, liksom människor, och heliga platser har till syfte att blidka gudarna. I stället för att erbjuda oss en väg in i en djupare relation till oss själva eller naturen förblir *Namahisvárri*s egendomliga ställföreträdare ogenomskinlig och främmande i det platta skånska landskapet. Det förskjutna berget pekar på vårt ibland absurda främlingskap inför naturen och gör en gest mot norr, där *trädgränsen* ger vika för Saepmis glest skogbeväxta, bergklädda landskap. Det är detta landskap som mest märkbart drabbas av de långtgående konsekvenserna av statligt ägd gruvdrift, som tillgodoser Sveriges och Europas efterfrågan på de mineraler som behövs för teknologi och andra konsumtionsvaror.<sup>5</sup> Genom att orsaka oåterkalleliga miljöskador, föroreningar och förlorad biologisk mångfald fortsätter mineralutvinningen tillsammans med vattenkraftsdammar och vindkraftsanläggningar i norra Sverige att hota inte bara samernas försörjning och levnadssätt (i synnerhet renskötseln), utan också livet på hela planeten. *Namahisvárri* tycks vilja påminna oss om att det finns konsekvenser av att blint konsumera naturen och gå vidare.

Även om Grahns verk på Wanås inte uttalat förtydligar kopplingen mellan den globala miljökrisen och den policy och politik som är ansvarig för kränkningar av samernas och andra urfolks rättigheter och levnadssätt faller dessa verkligheter som en mörk skugga alldeles bakom den skarpa och svarta humor som konstnären använder, redo för den nyfikna och fördomsfria

betraktaren att ta sig an. I en tid då det har blivit uppenbart att den globala förödelsen av naturresurser är nära knuten till det pågående arvet efter kolonialismen pekar Grahns verk på hur även genuina försök till hållbara livsstilar fortfarande vilar på en utilitaristisk inställning till naturen, snarare än på ett förhållande med ömsesidigt utbyte. I stället för att föra fram de allvarliga effekterna av moderna ekonomiska praktiker med ensidigt fokus på tillväxt, frammanar Grahn den samiska världsbilden som en kreativ resurs för kritisk reflektion och framtidstänkande. Grahn står emot binära och polariserande positioner utan håller sina verk öppna och framför allt materiellt engagerande.

När man fortsätter genom parken och in i bokskogsområdet möter besökaren en glänsande, aningen animationsartad människoliknande skulptur. En udda karaktär, *Och till Lavskrikan* (2023), som spelar jojkar från sin megafonnäbb när besökare stoppar in en speciell pollett, som erhålls som en del av entréavgiften till skulpturparken. Jojkarna som används i verket har valts ut från ett riksarkiv för 300 jojkar, inspelade för ett sekel sedan av folkmusiksamlaren Karl Tirén, som reste runt i Saepmie med en fonograf.<sup>6</sup> Jojk är en uråldrig form av samisk sång, som överförs verbalt från generation till generation. Jojkaren jojkar inte *om* något, utan uppfattar och antar aspekter av personen, djuret eller platsen som jojkas. Jämte shamanistiskt trummande och ritualer som hör samman med heliga platser (*sieidi* [sejte]) har jojken historiskt sett varit det viktigaste sättet att nå andra medvetandetilstånd för att få kontakt med livets andliga aspekter och förfäder.<sup>7</sup> I likhet med många andra samiska sedvänjor bekämpades jojken (och ibland var den uttalat förbjuden), som en del av en våldsam assimileringspolitik, påtvingad av nationalstater och deras regeringar. Verket undviker den bristfälliga och inbyggda koloniala föreställningen om att ge röst åt de historiskt tystade och denna ”jojkmaskin” för i stället in dessa arkivaliska ljudögonblick i en mångröstad nutid, som för att

påminna oss om att det som jojkas och den visdom som lever i jojkt traditionen existerar vare sig vi lyssnar eller inte.

Grahn sätter fokus på vårt ansträngda och olösta förhållande till naturen, som ofta är mer transaktionsbaserat än ömsesidigt. Det är också fallet med *Veardden Olmai* (2023), en arkitektonisk skulptur – utformad efter en fri tolkning av ett motiv från en helig samisk trumma – placerad som mittpunkten på en imaginär helig plats i en glänta djupare inne i skogen. Verkets titel översätts ungefär till ”världsmannen” och syftar på den högsta guden som bor bland stjärnorna och håller världen uppe. Trumman används i andliga ritualer och trumslaget förevisar en karta och ett sätt att resa djupare in i det andliga riket för nåjden, eller ”den som ser”, den samiska motsvarigheten till en shaman. Den speciella trumman som inspirerade till skulpturens struktur är en av få ursprungliga trummor som har bevarats. När kristendomen påtvingades den samiska befolkningen beslagtogs och brändes trummor, som ansågs vara trolldomsredskap. Den heliga trumman har således en dubbel betydelse som ett centralt instrument för samernas andliga ”levnadssätt” och som ett lika centralt emblem för kolonialismens försök att utplåna den.<sup>8</sup> Skulpturen är tillverkad av björkträ, avbarkad för hand och dekorerad med renhorn och dess struktur ser både folklig och ceremoniell ut. Under utställningsperioden kommer gläntan att vara en plats där Grahn utforskar ”offer till naturen” i en performativ ceremoni tillsammans med en manskör från Lund. Performanceverket kommer att förbli öppet i strukturen och är ett oavslutat verk som lämnar utrymme för det fortsatta experimenterandet och ifrågasättandet som är centralt i Grahns praktik. Grahn frammanar *sieidi*, inte som en återvändo till en förlorad plats för offer utan som ett öppet rum för kreativa möjligheter – *sieidi* kan mycket väl besitta en latent kraft och magi även om vi har tappat kontakten med hur vi får tillgång till den.

Precis som de andra verken i utställningen handlar *Veardden Olmai* om att förhålla sig till naturen och, liksom att jojka, om ett sätt att i praktiken omsätta vårt släktskap med andra varelser och den natur som vi alla är en del av. I likhet med träd överför samer sina förfäders kunskap från generation till generation, däribland fundamentala insikter om miljön, som mycket väl kan avgöra hur man kan hejda klimatförändringar och vända dess skadliga effekt. Utifrån vad jag har förstätt genom vårt samarbete<sup>9</sup> är Grahn en konstnär som är djupt medveten om vikten av att det ska finnas utrymme för *osäkerhet* och *att inte veta*, både i sin kreativa process och i sina verk, som en nödvändig del av att avlära sig och dekonstruera kolonialt tänkande. Grahn är högst medveten om att språk är makt. Både hennes texter, som är en integrerad del av hennes konstnärliga praktik, och hennes skulpturala verk kännetecknas av en ”röst” som problematiserar idéer kring ursprung, identitet, subjektivitet och tillhörighet.<sup>10</sup> Likaså avslöjar hennes skulpturala verk de sprickor och friktionspunkter där ambivalens, motstridiga synpunkter, motsägelser och olösta reflektioner sammanstrålar. Av samma anledning lämnas utställningstiteln *Trädgränsen* avsiktligt öppen för olika tolkningar. Den positionerar skogen som en tröskel, som en ingång till alternativa sätt att känna och förstå det naturliga landskapet och världen i stort.

Av Milena Høgsberg  
Chef och konstnärlig ledare

1 Samer är urfolket i Saepmie, som inkluderar områden i nuvarande Sverige, Norge, Finland och Ryssland. Författaren använder medvetet den sydsamiska stavningen "Saepmie".

2 Carola Grahn, samtal med Milena Høgsberg den 19 april 2023.

3 Detsamma gäller många urfolk. Som Anne Nourgam, ordförande för FN-organet Permanent Forum för ursprungsfolk, påpekar: "Centralt för ursprungsfolk-befolkningarnas kamp är deras rätt till land, territorier och resurser." Se "State of the World's Indigenous Peoples: Rights to Lands, Territories and Resources," femte utgåvan (2021), <https://www.indigenouspeoples-sdg.org/index.php/english/all-resources/resource-materials2/related-un-documents/196-5th-volume-state-of-the-world-s-indigenous-peoples-rights-to-lands-territories-and-resources/file> (hämtat 2023-04-24).

4 Det är också så konstnären själv beskriver sin praktik i sin biografi.

5 Se t.ex., "Europe's largest deposit of rare earth metals is located in the Kiruna area", LKAB, 12 januari 2023, <https://lkab.com/en/press/europes-largest-deposit-of-rare-earth-metals-is-located-in-the-kiruna-area/> (hämtat 2023-04-24).

6 De jojkar som ingår i Grahns installation (SVA CYL 0314, SVA CYL 0347, SVA CYL 0419, SVA CYL 0253, SVA CYL 0352, SVA CYL 0374, SVA CYL 0332) finns tillgängliga på: [https://musikverket.se/svensktvisarkiv/i-samlingarna/inspelningar/karl-tiren#\\_ga=2.162938428.1636868310.1682343545-1411441772.1682343545](https://musikverket.se/svensktvisarkiv/i-samlingarna/inspelningar/karl-tiren#_ga=2.162938428.1636868310.1682343545-1411441772.1682343545) (hämtat 2023-04-24).

7 Se t.ex. Jörgen I. Eriksson, "Jojken – ett steg in i de andra världarna", i *Samisk shamanism. Vår tids noaidi*, Umeå: h:ström Text & Kultur AB 2018.

8 Katya García-Antón och Liv Brissach pekar också på detta i deras beskrivning av den heliga samiska trumman i deras viktiga katalog, publicerad i samband med den samiska paviljongen i den nordiska paviljongen på den 59:e Venedigbiennalen, 23 april–27 november 2022. Katya García-Antón och Liv Brissach, "Revealing the Nordic States' Totalitarian Interior. Fifty years of Sámi Struggles in Six Paintings by Anders Sunna", i *Čatnosat. The Sámi Pavilion, Indigenous Art, Knowledge and Sovereignty*, red. Liisa-Rávná Finbog, Katya García-Antón, Beaska Niillass, Office for Contemporary Art Norway (OCA)/Valiz 2022.

9 Utställningens medcurator Malin Gustavsson var den som ursprungligen bjöd in Carola Grahn på Wanås Konsts vägnar.

10 Se även "Carola Grahn – I Have Scrutinized Every Stone and Log on the Southwest Side of the Mountain", Röda Sten Konsthall, Göteborg, 2020: [https://issuu.com/rodastenkonsthall/docs/booklet\\_carolagrahn\\_a5\\_sv](https://issuu.com/rodastenkonsthall/docs/booklet_carolagrahn_a5_sv) (hämtat 2023-04-24).

# A TREE, A MOUNTAIN, A JOIK AND A RITUAL FOR THE FUTURE

Before there were nation-states, there were trees. Trees sharing nutrients through their roots, connecting through a vast underground network, forming mutually advantageous relationships with fungi and bacteria in the soil. Sami people, like other Indigenous peoples, traditionally consider themselves part of nature, not above it. Just like the trees, they rely on kinship, a deep understanding of connectedness to other living beings and matter. In the outdoor exhibition *Trädgränsen* that spreads across the sculpture park at Wanås, Carola Grahn unfolds four site-sensitive installations that in each their way explore our relationship to nature and the potential Sami worldviews and ways of life might hold today.

Walking down the small hill from the parking lot, the first contemporary artwork that greets the visitor is Grahn's *51 m<sup>3</sup>fub* (2023), a set of three large cubes placed outside the main entrance to the shop and café building that function as the institutional entry and a gathering point in the courtyard of Wanås. Using repetition, geometry, scale and industrial materials, the three-part sculpture is a playful nod to the seminal 1960s Minimalist work of artists such as Donald Judd and Nancy Holt, who have formally inspired parts of Grahn's conceptual practice. As always, though, the artist complicates any cursory reading of the work. By filling her strict geometric frames with cut lengths of timber, an organic and living material, she inserts her subjectivity as a female artist from the Swedish side of Saepmie, overturning the reference



to the male-dominated legacy of Minimalism and its recognizable materiality.<sup>1</sup> The work's title, *51 m<sup>3</sup>fub* (2023), or m<sup>3</sup>sob (“solid over bark”) in English, playfully references the volume of logs, used to heat many of the properties on the Wanås Estate, including those that house the Wanås Foundation. In these large-scale sculptures, the cycle of fuel wood is paused to be “transformed” into art. For Grahn, the physical moving of the logs just a few hundred meters from behind the Wanås farm to the entrance marks a shift in the value placed on the material as it transitions from wood product to art commodity.<sup>2</sup> With its material gravity and insistent presence, the three-part sculpture not only offers a conceptual and material contrast to the eighteenth-century stone barn architecture, but also disrupts the status quo symmetry of the well-groomed courtyard area on the estate, owned and managed by the Wachtmeister family for eight generations. In doing so, *51 m<sup>3</sup>fub* allows different understandings to rub up against each other in order to pose questions about land ownership, the use and the value of its resources, and different understandings of belonging to a place. Performing a subtle critique, the work calls attention to the way nature, in this case the forest, supplies our everyday lives, often in a one-sided transactional relationship where we *take* without paying attention to what we *give* back.

As an artist raised in the Lule Sami area of Jåhkåmåhkke (“Jokkmokk” in Swedish), and the daughter of a South Sami father and a Swedish mother, Grahn grew up with a radically different understanding of the relationship between human-kind and nature. Relationships to the land and its resources are foundational to Sami beliefs, culture, and traditional knowledge. In the Sami worldview, ancestral lands are not a commodity that can be acquired, but something you are a part of and retain a reciprocal relationship to.<sup>3</sup> It is a perspective Grahn evokes in all of her works, which interweave traces of dark humor, popular culture, and Sami tradition with the aim to challenge stereotypes,

power structures, and social constructions.<sup>4</sup> In the middle of the pond that separates the medieval castle's groomed lawn and the forest area, Grahn has placed *Namahisvárri* (2022). The Sami title of the work refers to a mountain too sacred to be named. In traditional pre-Christian Sami cosmologies, gods and ancestors live in the branches of trees, in lakes, in animals, and under the stars; everything in the universe is interconnected and interdependent. The spirit world is part of nature, as are humans, and sacred places served to appease the gods. Instead of offering us a way into a deeper relationship with ourselves or the natural world, the curious proxy of *Namahisvárri* remains opaque and alien in the flat landscape of Scania. Pointing to our at-times-absurd estrangement from nature, the dislocated mountain also gestures to the North, where *trädgränsen* (or “tree line”) gives way to the sparsely forested, mountain-clad landscape of Saepmie. It is this landscape that most visibly suffers the far-reaching consequences of state-driven mining operations, supplying Sweden's and Europe's demand for the minerals needed for industry and technology.<sup>5</sup> By causing irrevocable environmental damage, pollution, and loss of biodiversity, mineral extraction along with hydroelectric dams and wind-turbine farms in the north of Sweden not only continue to threaten Sami livelihoods and way of life (reindeer herding, in particular), but also life on the rest of the planet. As *Namahisvárri* seems to want to remind us, there are consequences to blindly consuming nature and moving on.

Although Grahn's works at Wanås never directly foreground the link between the global environmental crisis and the policies and politics responsible for violations of the rights and way of life of the Sami people and other Indigenous communities, these realities lie like a dark shadow just behind the sharp and dark humor the artist employs, ready for the curious and open-minded viewer to unpack. At a time when it has become evident that the devastation of natural resources worldwide is closely

tied to ongoing legacy of colonialism, Grahn's works point to how even genuine attempts at sustainable lifestyles still rest on a utilitarian attitude toward nature rather than one of reciprocal returns. Rather than foregrounding the grave effects of modern economic practices with their one-sided focus on growth, Grahn instead evokes the Sami worldview as a creative resource for critical reflection and future thinking. Resisting binaries and polarizing positions, she keeps her works open and first and foremost materially engaging.

Continuing through the park and into the beech forest area, visitors come upon a shiny, slightly cartoonish, humanoid sculpture. An odd character, *Och till Lavskrikan* [And To the Siberian Jay] (2023) plays joiks from its megaphone-beak when visitors insert a special token obtained as part of the entrance fee to the Sculpture Park. The joiks used in the work have been selected from a national archive of three hundred joiks, recorded a century ago on a phonograph by the folk music collector Karl Tirén who traveled around Saepmie.<sup>6</sup> Joik is an ancient form of Sami singing, passed down verbally from generation to generation. The joiker does not joik *about* something but perceives and inhabits aspects of the person, animal, or place that is “joiked.” Alongside shamanic drumming and the rituals connected to sacred sites (*seidas*), the joik has historically been the most important way of entering other states of consciousness in order to connect with the spiritual aspects of life and ancestors.<sup>7</sup> As with many other Sami practices, joiking was discouraged (and at times outright forbidden) as part of violent assimilation policies imposed by national states, their governments, and the church. Sidestepping the flawed and inherently colonial notion of giving voice to the historically silenced, this “joik machine” instead brings these archival sonic moments into a multivocal present as if to remind us that the beings joiked and the wisdom residing within the joik tradition are present whether we are listening or not.

Grahn brings into focus our strained and unresolved relationship to nature, often more transactional than reciprocal. This is also the case with *Vearalden Olmai* (2023), an architectural sculpture, interpreting a motif found on a Sami drum and situated as the centerpiece of an imaginary *seidas* in a clearing deeper in the forest. The work's title roughly translates to “man of the world” and refers to the supreme god who lives among the stars and holds up the world. Often used in spiritual rituals, the beating of the drum presents a map and a means of traveling deeper within to the spiritual realm for the *Nåejtien*, or “the one who sees,” the Sami equivalent of a shaman. The particular drum that inspired the structure was one of few original drums to survive as Christianity was forced onto the Sami population and drums were confiscated and burned as tools of sorcery. As such, the drum holds a double meaning as an instrument central to the Sami spiritual “way of life,” and on the other as a key emblem of colonialism's attempt to erase it.<sup>8</sup> Debarked by hand, and decorated with reindeer and moose antlers, the birch wood structure looks both vernacular and ceremonial. During the exhibition, the site will be a place for Grahn to explore “offering to nature” in a performative ceremony, featuring a men's choir from Lund. The performance will remain open in structure, and is presented unfinished, holding a space for the continued experimentation and questioning that is at the core of Grahn's practice. Grahn evokes the *seidas* not as a return to a lost site for offering, but as an open space of creative possibilities; the *seidas* may well hold a latent power and magic even if we have lost contact with how to access it.

Like the other works in the exhibition, *Vearalden Olmai* is about relating to the natural world, and like joiking, it is a way of practicing kinship with other beings and the natural world of which we are all a part. Just like trees, Sami people pass down this ancestral knowledge from generation to generation, including fundamental environmental insights that might well determine how to impede climate change

and reverse its damaging effect. As I have come to understand through our collaboration,<sup>9</sup> Grahn is an artist who is deeply aware of the importance of holding space for *uncertainty* and *not knowing* both in her creative process and her works as a necessary part of unlearning and deconstructing colonial thinking. Grahn knows firsthand that language is power. Both her writing, which is an integral part of her artistic practice, and her sculptural works are characterized by a “voice” that complicates ideas around origin, identity, subjectivity, and belonging.<sup>10</sup> Likewise, her sculptural works reveal the cracks and the points of friction where ambivalence, divergent viewpoints, contradictions, and unresolved reflections converge. For the same reason the exhibition title *Trädgränsen* is intentionally left open to different interpretations. It positions the forest as a threshold, as an entryway to alternate modes of sensing and understanding the natural landscape and the world at large.

By Milena Høgsberg  
Director and Chief Curator

1 Sami are the Indigenous people of Saepmie, which includes the northern regions of present-day Sweden, Norway, Finland, and parts of Russia. The author uses the South Sami spelling of Saepmie.

2 Carola Grahn, conversation with the author, April 19, 2023.

3 This extends to many other Indigenous peoples. As Anne Nuorgam, Chair of the United Nations Permanent Forum on Indigenous Issues, notes: “At the core of indigenous peoples’ struggles are their rights to lands, territories and resources.” See “State of the World’s Indigenous Peoples: Rights to Lands, Territories and Resources,” fifth edition (2021), <https://www.indigenouspeoples-sdg.org/index.php/english/all-resources/resource-materials2/related-un-documents/196-5th-volume-state-of-the-world-s-indigenous-peoples-rights-to-lands-territories-and-resources/file>.

4 This is also how the artist frames her own practice in her biography.

5 See, for example, “Europe’s largest deposit of rare earth metals is located in the Kiruna area,” LKAB, January 12, 2023, <https://lkab.com/en/press/europes-largest-deposit-of-rare-earth-metals-is-located-in-the-kiruna-area/>.

6 The specific joiks (SVA CYL 0314, SVA CYL 0347, SVA CYL 0419, SVA CYL 0253, SVA CYL 0352, SVA CYL 0374, and SVA CYL 0332) included in Grahn’s installation can be accessed at: [https://musikverket.se/svensktvisarkiv/i-samlingarna/inspelningar/karl-tiren#\\_ga=2.162938428.1636868310.1682343545-1411441772.1682343545](https://musikverket.se/svensktvisarkiv/i-samlingarna/inspelningar/karl-tiren#_ga=2.162938428.1636868310.1682343545-1411441772.1682343545).

7 See, for example, Jörgen I. Eriksson, “Joiken – ett steg in i de andra världarna,” in Jörgen I. Eriksson, *Samisk shamanism. Vår tids noaidi* (Umeå: h:ström Text & Kultur AB, 2018).

8 Katya García-Antón and Liv Brissach also point out this in their description of the sacred Sami drum in their important catalogue, published on the occasion of *The Sámi Pavilion* project in the Nordic Pavilion at the 59th Biennale di Venezia, April 23 to November 27, 2022. Katya García-Antón and Liv Brissach, “Revealing the Nordic States’ Totalitarian Interior. Fifty years of Sámi Struggles in Six Paintings by Anders Sunna” in *Čatnosat. The Sámi Pavilion, Indigenous Art, Knowledge and Sovereignty*, eds. Liisa-Rávná Finbog, Katya García-Antón, and Beaska Niillass (Oslo: Office for Contemporary Art/Amsterdam: Valiz, 2022).

9 The exhibition is curated with Malin Gustavson, who originally extended the invitation to Carola Grahn on behalf of the Wanås Foundation.

10 See also *Carola Grahn – I Have Scrutinized Every Stone and Log on the Southwest Side of the Mountain* (Göteborg: Röda Sten Konsthall, 2020), [https://issuu.com/rodastenkonsthall/docs/booklet\\_carolagrahn\\_a5\\_sv](https://issuu.com/rodastenkonsthall/docs/booklet_carolagrahn_a5_sv).



