



UiT Norges arktiske universitet

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

## **Anders Sunnas politiske kunst i det postkoloniale Sápmi**

Per Asle Sara

Masteroppgave i kunsthistorie – KVI-3900 – Mai 2023



# Innholdsfortegnelse

1	Kapittel 1: Innledning.....	4
1.1	Litteratur og tidligere forskning om Anders Sunnas kunstnerskap .....	8
1.2	Begrepsforklaring .....	9
2	Kapittel 2: Anders Sunna i den politiske og historiske konteksten .....	13
2.1	Innledning.....	13
2.2	Reindriftsloven i Sverige 1971 .....	13
2.3	Anders Sunna mot den svenske stat .....	14
2.4	Samisk Historie fra 1200- til 1900-tallet i Sápmi.....	16
2.5	Urfolks aktivisme, kulturell aktivisme og politisk motstand.....	23
3	Kapittel 3: Et landskap i politisk kunst.....	28
3.1	Innledning.....	28
3.2	Fotografiene i kunstverket.....	30
3.3	Natur som et politisk landskap .....	32
3.4	Negative Homecoming.....	35
3.5	Fjellets frigjørende kraft.....	38
3.6	Det samiske flagget og et manglende samhold .....	40
3.7	Konklusjon .....	42
4	Kapittel 4: Motstand i stil og innhold.....	44
4.1	Innledning.....	45
4.2	Verkets stil som står for motstand og anarki .....	47
4.3	Flaggets tyngde, identitet og ideologi .....	49
4.4	Den samiske dødskrigeren.....	50
4.5	Medial reprodusering av fotografier.....	54
4.6	Konklusjon .....	59
5	Kapittel 5: Samisk tilstedeværelse i en mytologisk skildring.....	61
5.1	Innledning.....	61
5.2	Kunst i det offentlig rom og veggmaleri .....	63
5.3	Samisk kosmologisk mytologi og urmoderen i samtidig skildringer .....	67
5.4	Et mytologisk landskap uten grenser.....	70
5.5	Konklusjon .....	73
6	Kapittel 6: Avslutning .....	74
	Referanseliste .....	77

# 1 Kapittel 1: Innledning

Samisk samtidskunst er et mangfoldig felt med flere ulike kunstnere i mange forskjellige samiske folk, spredd over Norden og Russland. Hver kunstner har sin egen stil, metode, tanker og idéer om både kunst og livet, hvor verket kan være alt fra tradisjonskunst (*duodji*) til performance. I likhet med mye av kunstproduksjonen blant andre urfolk, står den politiske kunsten og aktivismen sterkt i den samtidige kunstverden i Sápmi.<sup>1</sup>

Denne trenden har tråder langt tilbake i historien, men 1970-tallet markerer starten på en ny bølge av samiske kunstnere som hadde en politisk rettet agenda og som var stolt over deres samiske bakgrunn, spesielt Iver Jåks (1932-2007), Mázejoavku,<sup>2</sup> og Nils-Aslak Valkeapää. For Mázejoavku (Masi-gruppen) med Aage Gaup (1943-2021), Trygve Lund Guttormsen (1933-2012), Josef Halse (1951-), Berit Marit Hætta (1948-), Britta Marakatt-Labba (1951-), Hans Ragnar Mathisen (1945-), Rannveig Persen (1950-) og Synnøve Persen (1950-), var Iver Jåks en stor inspirasjonskilde. Opprettet i 1978, var Mázejoavku en gruppe samiske kunstnere som var aktivt engasjert i Alta-saken, hvor det var en konflikt om byggingen av Alta Vassdraget. Alta-saken førte til politisk konflikt, men og en revitalisering av samisk kultur, rettigheter og identitet.<sup>3</sup> Kritikken var rettet mot mangelen på samiske rettigheter, mangel på naturvern og overtramp fra et statlig hold. Samene ble mer politisk engasjert etter hvert i 1988 ble benevnt i Norges Grunnlov og året etter fikk sitt eget parlament; Sametinget. 1980-tallet for samene blir beskrevet som starten på en samisk nasjonsbygging på storskala.<sup>4</sup> Sametinget er det samiske folkets folkevalgte parlament i Norge. Det er en institusjon som behandler samiske interesser og fremmer de, som fungerer som en politisk styrkende enhet for samene i Norge.<sup>5</sup>

Mens 1980-tallet var en rik periode for både samisk kunst og samisk politisk engasjement for samiske rettigheter slår ikke foreningen av de to områdene fullt ut før i slutten av 2000-tallet. Da tar den samiske kunsten en eksplisitt, politisk vending. Fra 2000 og utover tar flere samiske kunstnere opp politisk kamp i kunsten sin, deriblant sosial-politiske forhold for reindriften og situasjonen for noen reindriftsutøvere.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Racette, 2017

<sup>2</sup> Hansen H. H., 2014, s. 251

<sup>3</sup> Hansen H. H., 2014, s. 254

<sup>4</sup> Kraft, Sami Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building Norwegian Sapmi, 2009, s. 180

<sup>5</sup> Sametinget, u.d, Om Sametinget.

<sup>6</sup> Samisk kunst består ikke primært av politisk kunst, for det finnes andre retninger som samisk kunst går i som ikke er politisk rettet eller politisk ladet.

Denne masteroppgaven tar opp samisk politisk samtidskunst slik den kommer i uttrykk i Anders Sunnas arbeider. Han er en kunstner som skildrer både historiske og samtidige forhold for reindriftssamene. Anders Sunna (1985-) hadde debut som kunstner i 2008, Vårsalongen, Liljevalch Art Gallery, Stockholm og har vært en aktiv kunstner siden den gang. Sunna er en samisk politisk kunstner som kommer fra en reindriftsfamilie som mistet rettighetene til å drive med reindriften fra den svenske stat. Ved å trekke paralleller mellom historie og samtid, skildrer Sunna urettferdigheter begått mot reindriftssamer. Sunna kan kategoriseres som en politisk kunstner som ofte baserer sin kunst på egne erfaringer, egen bakgrunn og egne opplevelser. Sunna beskriver et tema hvor reindriftssamene havner i strid med staten de lever i, hvor deres levevilkår blir truet av de rammeverkene som eksisterer for reindriftssamene.<sup>7</sup> Sunnas valg av tematikk er nok fordi hva han og hans familie har opplevd i forhold til statens behandling av reindriften, hvor det og finnes er andre samiske kunstnere som enten direkte eller indirekte har vært i en lignende situasjon. Tematikken i Sunnas verk kan også relateres til mye annen politisk urfolkskunst globalt, fordi samer, i likhet med andre urfolk eksisterer i en postkolonial tid der deres situasjon og levevilkår fortsatt begrenses av en lang historie med vestlig kolonialisme.

Jeg kommer fra en reindriftsfamilie hvor begge foreldrene mine er samiske og har gitt meg samisk førstespråk (morsmål). Tematikken for masteroppgaven ligger derfor veldig nært meg og er en av grunnene til at jeg valgte å skrive om samisk, politisk kunst.

Mitt mål med masteroppgaven er å tolke tre utvalgte verk av Anders Sunna, som helt klart har et eksplisitt politisk uttrykk som kan bikke over i et militant aktivistisk formspråk og innhold. Problemstillingen for oppgaven er hva slags politisk kunstner Anders Sunna er, og hvordan han bruker ulike virkemidler for å fremheve, eksponere og fortelle om den postkoloniale situasjonen i Sápmi. Hvilke håp uttrykker han om fremtiden? Virkemidlene i Sunnas verk kommer til uttrykk i valg av motiv, form og materialbruk i de utvalgte verkene. Jeg skal i denne masteroppgaven gjøre rede for hvilke motiver Sunna benytter seg av og hvordan han bruker dem i de ulike verkene. Jeg vil også diskutere motivinnholdet og hvilken dypere mening de kan ha. Stil og materialitet i den utvalgte empirien har også verdi for tolkning, fordi de assosieres med motstand og frihet. Å tolke motivinnhold og stil skal hjelpe meg å plassere Anders Sunnas kunstnerskap i kunsthistorisk forstand, og hjelpe meg å definere hva slags politisk kunstner Sunna er.

---

<sup>7</sup> Om man kategoriserer Sunna (og de andre kunstnerne), så kan det være *eksplisitt politisk kunst*, som er ganske klar i billedspråket og hva innholdet i verket er, oftest på voldskaalen og grensen til sjokkerende.

Politisk kunst er kritisk kunst som er rettet mot noe man er uenig med makthaverne i landet som man føler er urettferdig eller bryter med rettigheter. Politisk kunst skal invitere betrakteren til å stille spørsmål om noe i samfunnet er rettferdig eller funksjonelt og fremheve samtidige, sosiale problemer for å skape debatt eller mulighet for endringer. Ytringsfrihet er et viktig ledd i demokratiske land som gjør at politisk kunst kan bli publisert eller fremhevet uten at man blir straffet. Politisk kunst er relevant for samtidig samisk kunst fordi det finnes individer, både kunstnere og ikke-kunstnere som har en interesse for samiske rettigheter og andre urfolksrettigheter.

Empirien til denne masteroppgaven er tre verk av Sunna, *Death Means Nothing for the Colours* (2009), *Four Nation Army* (2014) og *Get OFF deFence* (2016). Sunnas kunst er politisk og kritisk til hvordan den svenske stat utfører reindriftspolitikken som gjør at han har et negativt syn til dem. Sunna produserer verk hvor det er tydelig at det er politisk kunst han bedriver med, hvor verkene viser sterk kritikk til statsmakten via analogier som kan knyttes til historiske tyrannier. Utvalget av empirien for masteroppgaven er bare forbeholdt Anders Sunnas kunstnerskap på bakgrunn av det familien hans opplevde, som ikke nødvendigvis er en representativ opplevelse for alle reindriftsfamilier, men at det kan være representativt for noen reindriftsfamilier.<sup>8</sup>

Empirien er varierende i innhold, stil og materiale, og er valgt fordi de har et rikt mangfold av motivinnhold som skal hjelpe å gi et klarere syn på det anstrengte forholdet mellom staten og reindriftssamene. Empirien er representativ for Sunnas kunstnerskap.

De tre utvalgte verkene har fått hver sitt kapittel der de først presenteres. Deretter tolkes verkenes innhold og stil, før jeg avslutter, i hvert kapittel, med en konklusjon. Kapittel 3 diskuterer *Death Means Nothing for the Colours*, Kapittel 4 *Four Nation Army*, og Kapittel 5: *Get OFF deFence*. I Kapittel 6 oppsummerer jeg de viktigste poengene i diskusjonene i de foregående kapitlene om hvilke tolkninger jeg har gjort og hvordan dette definerer hvilken type kunstner Anders Sunna er.

For å gi en kontekst for verkene, vil jeg først, i Kapittel 1: Anders Sunna i den politiske og historiske konteksten, redegjøre for Anders Sunnas bakgrunn, samenes historie og samenes politiske motstand. Dette kapittelet er nødvendig for å forstå kolonialismen samene ble utsatt for og hvordan den historiske undertrykkningen med det skjeve maktforholdet mellom stat og samer har sammenheng med den samtidige situasjonen for samene. Kapittel 1 er derfor knyttet til Sunnas bakgrunn og sosial-historie og fungerer som en kontekstualisering

---

<sup>8</sup> Den opplevelsen er å bli presset ut av reindriften via eksterne institusjoner eller individer med loven bak seg, som vil og inkludere forskjellig grad av undertrykkelse.

av hans kunstneriske virke. Som vi skal se, bygger han ofte opp motivinnholdet i verkene sine med hendelser fra sin egen og samisk historie.

Mine analyser (av samisk historie, samtid og Sunnas verk) er basert på et postkolonialt perspektiv inspirert av Robert J.C. Youngs betraktninger i boka *Postcolonialism: an historical introduction* (2016) og artikkelen «Postcolonial Remains» (2012). Mens boka gir et historisk innblikk i postkolonialisme og hvordan den utviklet seg til hva det er i dag, tar artikkelen opp hva postkolonialisme betyr i dag. I artikkelen tar han også hensyn til urfolks historie og samtidige situasjon, noe jeg tar med meg i mine diskusjoner.

*Postkolonialisme* er en historisk periode eller tilstand som viser tiden etter kolonialismen, en fremmed makts invasjon eller styring av et folk eller territorium. Postkolonialismen er det som skal gi selvstendighet, rettigheter eller i verste tilfelle returnere de som ble hentet ifra et land, men som verken har mulighet eller kjenner igjen til det landet de kom fra. Kolonimaktene etter 1945 begynte å miste koloniene de hadde kontroll på, hvor blant annet India ble fullt selvstendig i 1947.<sup>9</sup> Historisk sett så er postkolonialisme noe som skal rette i forhold til hva som ble begått før av kolonialismen, som slaveri, drap, undertrykkelse, diaspora eller lignende som kom fra en institusjon, enten via en stat, bedrift eller lignende, som førte til ødelagte kulturer. Fortiden blir hentet frem for å vise til situasjonen i samtiden, hvor kolonialismen blir bragt under lupen og hvordan maktforholdet var før i tiden og hvordan det forstyrret samtidig eksistens. 1492 er året Columbus kom til Amerika, og er en symbolsk markerer Amerikas kolonisering.<sup>10</sup> Kolonialismen var ikke bare en vanlig ekspansjon fra 1492 til 1945, men at det var en global endring fordi vesten kom med ny teknologi, økonomi og vitenskap til alle verdensdeler. Dette førte til et skjevt maktforhold fordi vesten hadde makt i form av vold og økonomi, som førte til tanker om kulturell overlegenhet i forhold til andre kulturer. Ekspansjonen var selvfølgelig ikke bare forbeholdt ny teknologi, men at vestlige imperial makter hadde en metodisk fremgangsmåte hvor de tok kulturer med andre tradisjoner og endret det til å følge det vestlige økonomiske systemet. Selv i dag så er verden så globalisert og følger et økonomisk system utviklet og kontrollert av vesten, som går inn i politisk, økonomisk, militært og kulturell makt. Politisk frihet kommer ikke nødvendigvis med økonomisk frihet, og uten økonomisk frihet, så er det ikke politisk frihet.<sup>11</sup> Frihet er dermed knyttet til økonomisk tilstand, fordi økonomi i den forstand gir muligheter for vekst, både for staten, institusjoner og individet.

---

<sup>9</sup> Young, *Postcolonialism: an historical introduction*, 2016, s. 3

<sup>10</sup> Young, *Postcolonialism: an historical introduction*, 2016, s. 4

<sup>11</sup> Young, *Postcolonialism: an historical introduction*, 2016, s. 5

Postkolonialismen som et begrep i både boken og artikkelen til Young skal i denne masteroppgaven hjelpe å forstå den historiske kolonialismen samene var utsatt for og fremheve levevilkårene for samene i dag som resultat av kolonialismen.

Samene i de nordiske landene som var bosatt i samiske områder ble marginalisert av utvendige krefter via styresmakter som de selv ikke hadde sterk motstand til, som kom fra både et økonomisk system og et religiøst utgangspunkt som en form for kolonisering. Postkolonialismen er hensiktsmessig for å kunne se de asymmetriske maktforholdene samene var utsatt for som bestod av koloniseringer, undertrykking, hersketeknikker og etnografisk forskning som skulle tære bort den samiske kulturen, bit for bit.

Postkolonialismen er dermed et bra utgangspunkt for samtidig kunsthistorie for å se en kunstners skildring og oppfatning av en kolonimakt som eksisterer i samtiden og som blir så sterkt kritisert gjennom kunsten. Postkolonialismen er et perspektiv som ligger til grunn for masteroppgaven. Sunnas kunstnerskap viser et klart ønske om å si noe og vise det frem via kunsten.

Med postkolonialismen som et perspektiv, så vil den utvalgte empirien også bli sammenlignet med verk av andre kunstnere. Komparativ metode innen kunsthistorie er en metode hvor man tar andre kunstverk og legger det opp mot det utvalgte empirien, og gjør sammenligninger for å vise hva som er likt og hva som er ulikt, både i innhold og mening. En komparativ metode vil hjelpe å analysere empirien, hvor den kan settes opp mot verk av andre samtidige og historiske kunstnere. En komparativ metode skal hjelpe å trekke frem paralleller og ulikheter i empirien til andre verk, som skal hjelpe å tolke verket og styrke argumentene i diskusjonen.

## 1.1 Litteratur og tidligere forskning om Anders Sunnas kunstnerskap

Tidligere forskning om Anders Sunna består av utvalgte artikler og bøker. I «Enacting Colonised Space» (2015), skriver Anne Heith om Bildmuseets utstilling i 2014 i Umeå. Her diskuterer hun hvordan samiske elementer blir brukt som kulturell kapital i utstillingen. Artikkelen tar opp kunstnerne Katarina Pirak Sikku og Anders Sunna om hva museets rolle er i å problematisere koloniserende narrativ og kunstnerens bruk av følelser i kunstverk. Artikkelen utforsker hvordan reinsdyr er framstående i å representere narrative om svensk kolonialisme i både Sikkus og Sunnas.

I *Dekoloniseringskunst: Artivism i 2010-talets Sápmi* (2020), skriver Moa Sandström om avkolonisering og kunst. Boken forteller om kunstnere som deltar i kunstnerisk aktivisme i form av gatekunst. Anders Sunna deltar i kunstnerisk aktivisme og det er skrevet litt om det i



denne boken. Boken tar også opp 1800-tallets rasebiologiske teorier, og 1900-tallets samisk-politiske vekkelser i Sverige.

I artikkelen «Forhandlinger om det samtidige: Anders Sunnas kunstnerskap», *Ottar, Samisk Kunst*, 4(Nr. 282), (2010), så har Charlotte Bydler en kort artikkel som handler om Sunnas kunstnerskap. Artikkelen skriver om hva Sunna ønsker å oppnå med kunstnerskapet, som er å forbedre urfolkens vilkår. Målet er å få publikum til å interessere seg for samisk forhold, hverdag, livsstil, skjønnhet og vanskeligheter. Artikkelen definerer Sunnas samiske estetikk og viser til at den offisielle kunstscenen i Sverige har en preferanse til kunst fra majoritetskulturen.

Disse artiklene og bøkene er det som har blitt skrevet om Anders Sunna og hans politiske kunst. I Heiths og Sandströms tekster havner Sunnas kunstnerskap litt på sidelinjen og er en mindre del av en helhet, men artikkelen til Bydler har Sunnas kunstnerskap i søkelyset. Disse tekstene diskuterer politisk kunst, postkolonialisme, samisk motstand, avkolonisering og aktivisme som Sunna deltar i med kunsten sin.

## 1.2 Begrepsforklaring

*Sápmi* betegner landområdet til samene. Dette området går fra sør for Trøndelag i Norge og Norrland i Sverige til Nord-Norge og Nord-Sverige. I tillegg dekker det Lappland i Finland og deler av Kola-halvøya i Russland.<sup>12</sup> *Sápmi* har ingen nasjonale landegrensler, men defineres ut fra den historiske, samiske bosettingen. I *Sápmi* så snakkes det ti forskjellige samiske språk, hvor de for det meste er uforståelig for hverandre.<sup>13</sup> Anders Sunna har nordsamisk som sitt morsmål.

*Politisk kunst* har eksistert helt siden antikken da verk gjerne skulle fremheve maktbalansen i datidens politiske struktur. Politikk som et begrep går på at det er en sosial gruppe som sammen gjør valg som endrer strukturen til andre som også tilhører den sosiale gruppen. Valgene som blir tatt av denne sosiale gruppen omhandler et samtidig problem som konfronterer en spesifikk sosial gruppe.<sup>14</sup> Politisk kunst er dermed en kunstform som trer inn i det politiske landskapet med spesifikk agenda. Politisk kunst skal gi innspill til en utvikling eller en sak som omhandler en sosial gruppe, hvor bestemmelsen kommer fra en politisk styresmakt. I samme omgang, så skal den politiske kunsten og gi en reaksjon som omhandler den spesifikke saken eller utviklingen etter bestemmelser fra en styresmakt.<sup>15</sup> Den politiske

---

<sup>12</sup> Berg-Nordlie & Gaski, 2009

<sup>13</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 144

<sup>14</sup> Mesch, 2009, s. 14

<sup>15</sup> Mesch, 2009, s. 22

kunsten gir kritikk og kommentarer til samtidige tilstander innen politikk og styresmakter som omhandler det lokal, nasjonal eller internasjonal politikk.

Underkategorier til politisk kunst er *sosipolitisk kunst* og *protest kunst*. Sosiopolitisk kunst brukes til å hjelpe publikum med å forstå et bestemt sosialt eller politisk spørsmål. Kunsten brukes som et verktøy for å belyse aktuelle politiske og sosiale bekymringer. Protest kunst er en form for protest mot en regjering eller en stat, som direkte skal politikerne eller makthaverne vite at de er misfornøyde med de i sin helhet, eller i hvordan de har gått frem med en sak. Protest kunst kan ta opp for plakater med illustrasjoner og slagord.

*Aktivism* er en person utfører handlinger som skal fremme sosiale eller politiske endringer.<sup>16</sup> Aktivism forekommer av at det er støtte eller en opposisjon til en sak fra et individ, som ønsker å aktivisere andre personer i et samfunn. Slike handlinger kan være protester, fremme informasjon om en sak eller lignende og prøver å overtale et individ til å delta.

*Samfunnet* er definert ved at flere individer er i nærkontakt med hverandre, enten gjennom en felles bakgrunn eller i fysisk nærhet som et nabolag. Aktivister ønsker å aktivisere et samfunn for å fremme et felles mål eller agenda som skal skape politisk eller sosial endring.<sup>17</sup> Aktivism er vanligvis noe som er planlagt og aktiv som skal trekke oppmerksomhet til en eller flere saker.

*Kulturell aktivisme* er et begrep som beskriver kunstverk og handlinger som knyttet til sosiale eller politiske urettferdigheter, hvor det er en intensjon å endre verden gjennom kunsten. Kulturell aktivisme utføres i håp om å svekke en styresmakt og forstyrre maktforhold. Kulturell aktivisme kan og forekomme der hvor det ikke er kunstnerisk intensjon bak et verk, som for eksempel fotografi tatt av en protest eller demonstrasjon.<sup>18</sup> Kulturell aktivisme kan forekomme på to måter, den ene er i form av samarbeid mellom kunstnere og aktører. Kunstnerne står frem som representanter for en kultur og skaper en utstilling hvor de sammen tar opp et eller flere problemer i et samfunn. Ulike strategier brukes for å reklamere dette for å få oppmerksomhet til både utstillingen og de problemene den skal ta opp. Demonstrasjoner i offentlige rom kan være veldig effektiv strategi for å øke oppmerksomhet. En annen form for kulturell aktivisme er hvor et verk blir appropriert i en annen kontekst, som er *bilde aktivisme*. Verkets opprinnelige mening og situasjon knyttes til en annen politisk sak eller demonstrasjon.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Nilstun, 2009, Aktivist

<sup>17</sup> Mesch, 2009, s. 18

<sup>18</sup> Giuanta, 2013, s. 234

<sup>19</sup> Giuanta, 2013, s. 235

*Urfolksaktivisme* er et begrep Sherry Farrell Racette introduserer. Hun presenterer en historisk tidslinje overurfolksaktivisme, og påpeker at motstand ikke alltid er åpen og direkte. Racette bruker eksempel på urfolksaktivisme, hvor urfolk i Nord-Amerika klarte å opprettholde og videreføre kunnskapen om tradisjonell produksjon på gjenstander og videreførte kulturarven sin til tross for kulturelt forbud. I Canada så var det en lov, the «Indian Act», som forbød urfolkenes tradisjonelle seremonier og materielle kultur (bekledning, bruksgjenstander) og estetisk-funksjonelle produksjoner. Alt som ble produsert til seremoniene ble ulovliggjort og mye konfiskert inntil loven ble opphevet så sent som i 1951.<sup>20</sup> Racette forklarer at bare ved å praktisere tradisjonelle handlinger som hadde blitt ulovlige, så var det en form for aktivisme. Urfolksaktivisme kan sammenlignes med samenes reaksjoner mot former for kulturell undertrykking fra den norske misjonsvirksomheten fra 1600-tallet og den videre fornorskningspolitikken. Fornorskningspolitikken startet på 1850-tallet og varte frem til 1960-tallet. På 1950-tallet fantes det fortsatt internatskoler for samiske barn, noe som førte til at mange mistet sitt morsmål og kulturelle tilhørighet.<sup>21</sup> Samtidig fortsatte mange å praktisere sin kultur, gjennom blant annet språk og *duodji*. Praktisering av ulovlig urfolkskultur kan oppfattes som politisk motstand hvor et samfunn viser et ønske om å opprettholde sin egen kultur, til tross for undertrykkelsen av det.

*Repatriering* betyr det å gjenforene eller levere tilbake noe tilbake til hjemlandet. Repatriering tar og for seg det å repatriere, som innebærer det å sende krigsfanger, deporterte, flyktning eller lignende tilbake til hjemlandet.<sup>22</sup> Repatriering kan være av både mennesker, gjenstander og levninger som blir levert tilbake til der de ble hentet i fra, for eksempel tilbake til hjemlandet. Repatriering er en permanent tilbakeføring av gjenstander som opprinnelig tilhørte urfolk, men som ble hentet ut av europeere eller nord-amerikanere som mente det var deres rett å forsyne seg av alt fra levninger til runebommer og *duodji* og overlevere dette til etnografiske museer og forskningsinstitusjoner i metropolene. Repatriering handler ikke bare om å bringe tilbake levninger og gjenstander laget av urfolk, det kan også innebære tilbakelevering av europeiske og nordamerikanske fotografier (avbildninger) av urfolk.

Repatriering kan og gjennomføres symbolsk gjennom kunsten, ved å gjenbruke gamle avbildninger av urfolk i kunstverk. Fotografiet blir ikke sent tilbake til det geografiske hjemmet, men at det blir hentet tilbake ved at f.eks. samiske kunstnere bruker de fotografiene

---

<sup>20</sup> Racette, 2017, s. 115

<sup>21</sup> Berg-Nordlie 2009, Fornorskning

<sup>22</sup> Nilstun, 2009, Repatriere

i en helt annen kontekst enn musealt eller etnografisk fotografering. Slik endrer de fotografiets mening gjennom en kunstnerisk repatriering.

*Symbolsk repatriering* er når et fotografi som ikke er hentet tilbake, men blir reproduisert og gjenbrukt i et kunstverk i en annen kontekst.

*De andre* (fra engelsk; Othering) er en måte å kategorisere en folkegruppe på som skal fungerer som en kontrast til hovedgruppens identitet. Vanligvis forekommer det av at en folkegruppe skaper en gruppe som betraktes som på utsiden av innside-gruppen. Ut-gruppen blir sett på som annerledes og fremmed av innside-gruppen.<sup>23</sup>

*Street Art* er et visuelt medium som har blitt laget ute i gatene og på bygningsvegger. Kunstnere som utøver denne formen for kunst har en selvoppnevnt autorisasjon til å lage kunsten ute i det offentlige som skal kommunisere med flere betraktere. Som oftest, så har det ikke en monetær gevinst for kunstnere, men i enkelte tilfeller så kan de som eier bygget eller gaten utnevne et område for lovlig tagging eller direkte ansette en kunstner til å lage Street Art.<sup>24</sup> Street Art i det offentlige, urbane rom som bevisst søker å kommunisere med en større folkemengde. Street Art innebærer at kunstverket er utført på stedet og er både flyktig og inkluderende.<sup>25</sup> Street Art er utviklet etter *Graffiti* som er en stilistisk skrivemåte som spredte seg fra USA i løpet av 1960-tallet. Overflaten som ble bearbeidet var hovedsakelig offentlige urbane strøk, og materialet til malingen kom fra spraybokser.<sup>26</sup> Street Art som begrep kan generelt være all kunst som er i gatene som ikke er graffiti, likevel så kan den stilistiske skrivemåten forekomme i selve Street Art som er kombinert. Siden år 2000 så har Street Art eksistert som en bevegelse innen kunsten og en anerkjent kunststil.

*Stensil graffiti* er en subkategori av Street Art som eksisterte før Street Art og representerer en reproduksjonsteknikk som finnes i Street Art som en rask måte å lage verk på så kunstneren ikke ble tatt av politiet.<sup>27</sup> Street Art er verk i offentlige rom som kan bli oppfattet som kunst. Street/Gate kan bli oppfattet noe som ikke berører kunst i det hele tatt om man betegner det som det helt motsatte av kunst. Street Art er kunst som er variabel, hvor et verk kan være mer Street/Gate og et annet verk mer Art/Kunst avhengig av hvem som ser på det verket.<sup>28</sup> *Urban Art* er Street Art som er lovlig, sanksjonert og akseptert av både offentlige og private institusjoner. Dette kan forekomme via bestillingsverk eller områder hvor det er lov

---

<sup>23</sup> Bergesen, 2017, s. 35

<sup>24</sup> Blanché, 2016, s. 11

<sup>25</sup> Blanché, 2016, s. 45

<sup>26</sup> Blanché, 2016, s. 43

<sup>27</sup> Blanché, 2016, s. 44

<sup>28</sup> Blanché, 2016, s. 46

å lage kunstverk ute i gatene. Urban Art skiller seg fra Street Art ved at det ikke har et selv- autorisert lovligheit eller at det er spesifikt til en lokasjon. Urban Art er Street Art i stil og innhold, men kan eksisterer innen kunstmuseer, utstillinger, solgt kommersielt og lignende. Street Art kan også bli til Urban Art om det er verk som først eksisterte ulovlig ute i gatene, men ble tatt ned med verket i behold, men bort fra gatene. Kort sagt, Urban Art er kunstverdenens Street Art stilistisk sett.<sup>29</sup> Anders Sunnas kunstnerskap deltar i både Street Art, sammenblanding av Graffiti og Street Art, og Urban Art. To av empirien i denne masteroppgaven kan kategoriseres som Urban Art.

## 2 Kapittel 2: Anders Sunna i den politiske og historiske konteksten

### 2.1 Innledning

I dette kapittelet skal Anders Sunna kontekstualiseres, som viser hvordan hans familie mistet retten til reindriften, som innebærer en kort redegjøring av reindriftsloven som ble endret på i 1971 i Sverige. Deretter vil det være en større del som tar opp den samiske historien fra 1200-tallet til 1900-tallet for å vise hvordan kolonisering av samene ble utredet. Neste del følger opp med hvordan samisk kunst sto i forhold til Norsk kunsthistorie og hvordan de var utenfor det. Etter det blir det redegjort for hvordan samisk motstand kan ha forekommet innen kunst og litteratur, med eksempler fra 1600-tallet til samtiden. Kapittelet skal gi et grunnlag for å vise hvorfor et postkolonialt perspektiv er nødvendig for å forstå hvorfor den samtidige situasjonen er slik den er i Sápmi, og hvorfor det er nødvendig for samisk, politisk kunst. Det skal gi innblikk til historiske urettferdigheter og samtidige urettferdigheter i Sápmi.

### 2.2 Reindriftsloven i Sverige 1971

I 1971 ble den svenske reindriftsloven endret på en måte som ikke tok hensikt til samisk kultur og tradisjoner, men gav flere rettigheter til majoriteten på bekostning av samenes rettigheter.

Reindriftslovendringen 1971 gikk ut på at samiske konsesjonshavere var forpliktet til å ta imot reindrift på vegne av grunneieren, mot at grunneieren gav fra seg sin jord til beite. Familien til Sunna mente at dette var urimelig fordi de måtte ta seg av andres reinsdyr uten kompensasjon, som Sunna beskriver førte til en konflikt i selve samebyen hvor de kom fra. I

---

<sup>29</sup> Blanché, 2016, s. 59

1978 ble reinmerker<sup>30</sup> opphevet av Länsstyrelsen i Norrbotten.<sup>31</sup> Svensk reindrift før 1971 ble reindriften drevet av et *Siida*-system, som er en tradisjonell måte å drive reindriften hvor hver familie følger sin egen reinflokk. Når Sverige endret reindriftsloven i 1971, så gikk det fra et *Siida*-system til et system hvor alle som er medlem i en *sameby* (kan sammenlignes med det vi kaller reinbeitedistrikt på norsk) har rett til å bruke alle beiteområder som tilhører den. Reinene som tilhører en sameby deles inn i like store driftsenheter uten at eiendomsretten til reinen har betydning. Samebyen har selv ansvaret for reindriften i forskjellige driftsenheter, hvor de operer mer som ansatte for å jobbe inne i enhetene. Denne lovendringen kom direkte fra den svenske stat, uten at de hadde særlige kunnskaper om samisk reindrift.<sup>32</sup>

### 2.3 Anders Sunna mot den svenske stat

*Area Infected* (2014) er et verk som består av flere motiver som viser flere ulike hendelser som skaper en samlet narrativ. Verket skildrer menn i uniform, to portretter, en reinskrott, politi, reingjerdet og en reinflokk. I bakgrunnen kan man se et vinterlandskap og flere ulike graveringsmønstre.



AREA INFECTED, 2014, 244 CM X 488 CM, AKRYL. ANDERS SUNNA. HENTET FRA ANDERSSUNNA.COM

*Area Infected* er direkte knyttet til Sunna og hans familie om hvordan de mistet retten til reindriften i Sverige. Sunna skildrer hendelsene fra 1971 til 1986 om dette, som ble fortalt av familien hans til han.

<sup>30</sup> Reinmerking er et unikt mønster i reinsdyrets ører som viser hvem som eier det dyret. Disse reinmerkene går vanligvis i arv i Norge, og det er mulig å få eierskap over et reinmerke utenfor sin egen nærmeste familie.

<sup>31</sup> Sunna, u.å

<sup>32</sup> Moe, 2018

Familien til Anders Sunna fikk reinsdyrene tvangsflyttet fra beiteområdet deres som de har brukt i flere generasjoner. Familien måtte betale for å ha rein i et annet område, hvor familien til slutt fikk beskjed om at dyrene måtte tvangs slaktes.<sup>33</sup> Endringen av reindriftsloven i 1971 førte til at konflikten mellom Norrbotten Kommune og familien Sunna ble verre. Flere familier inkludert Sunnas, mistet retten til reinmerkene i 1982 og kunne ikke lovlig jobbe med reindriften mer. De som mistet retten til reindriften ble tvangsflyttet fra Sattajärvi til Muonio, hvor politiet kom sammen med andre reineiere fra Sattajärvi og fjernet det. Det ble til slutt bygget et 30 kilometer langt gjerde for å holde de tvangsflyttede reinsdyrene ute av området, hvor dyrene til Sunnas familie etter hvert forsvant på mystisk vis.<sup>34</sup>

I 1986 kom det politi og andre reindriftsutøvere til reinflokken til familien Sunna, hvor de skulle tvangsflytte reinsdyrene. Faren og onkelen til Sunna protesterte mot denne flyttingen, men til slutt måtte de gå med på å flytte dyrene fordi det var mangel på vann. Under flyttingen forsvant det flere hundre rein, som de ikke vet hvor ble av. Et viktig moment i 1983 var at enkelte reindriftsutøvere hadde søkt fylkesnemnda om å få lov til å slakte reinene til familien Sunna. Fylkesnemnda ble beskyldt for tvangsflyttingen, men mente at Sunnas familie hadde søkt tilhørighet til Mounio, som ikke stemte ifølge Sunna.<sup>35</sup>

*Area Infected* er et verk hvor Sunna får snakket ut om hvordan de mistet retten til reindriften. Verket skal kontekstualisere Sunna om hvordan han bruker faktiske hendelser som ikke bare skjedde familien hans, men andre reindriftsutøvere. *Area Infected* er et verk hvor Sunna kritiserer Svensk autoritet som består av lokale autoriteter, samiske samarbeidspartnere og den svenske stat. Politiet blir skildret som en militær makt og frakker som minner om Nazi uniformer. Verkets detaljer henviser til en historie av kolonialisme, rasisme, mishandling og urettferdigheter. Verket har også etnografiske fotografier av Samer og hodeskaller fra forskningsperiode som omhandlet rasebiologi.<sup>36</sup> *Area Infected* er et verk som viser hvorfor en geriljakrigføring er nødvendig og skal gi en basis empirien som er utvalgt til denne masteroppgaven. Empirien skildrer ikke denne historien, men har trekk til som skal vise en postkolonial situasjon i Sápmi, som både viser reindrift, motstand og samisk tilstedeværelse.

---

<sup>33</sup> Rostad, 2018

<sup>34</sup> Heith, 2015, ss. 77-78

<sup>35</sup> Sunna, u.å

<sup>36</sup> Heith, 2015, s. 78

## 2.4 Samisk Historie fra 1200- til 1900-tallet i Sápmi

For å ramme inn Anders Sunna så må den historiske bakgrunnen for samene utredes fordi det skal gi et grunnlag til hvordan den postkoloniale situasjonen i Sápmi er. Dette kapittelet utreder de nødvendige historiske hendelsene i Sápmi som innebærer å vise hvordan kolonisering av Sápmi ble til. I enkelte perioder i Sápmi var det en pågående prosess på kolonisering på samene fra et religiøst, politisk og økonomisk hold. Den historiske bakgrunnen er nødvendig fordi det skal ramme inn samisk, politisk kunst som fremhever det postkoloniale Sápmi.

Det som blir presentert fremover er den generelle historien i Sápmi som gir et simplifisert overblikk i de ulike fasene i samisk historie. *Samenes Historie fram til 1750* av Lars Ivar Hansen og Bjørnar Olsen er et forsøk på å gi en helhetlig samisk historie, som er forskning basert på flere ulike felt.

Samiske områder fra jernalderen (start 1201 f.kr.) og i middelalderen (fra ca. år 500 til 1500) har gått gjennom flere ulike faser, hvor i tidlig middelalder har samene og de andre folkegruppene hatt relativt stabile områder.<sup>37</sup> I tidlig middelalder så fantes det et sosialt forhold mellom samer og ikke-samer som innebar det økonomiske, sosiale og religiøse. Oftest var det et samarbeid som var positivt for de ulike gruppene hvor samene kunne bytte sine egne varer mot varer de selv ikke hadde mulighet å produsere. I middelalderen så kom det en styringsendring fra et lokalt styre til et statlig eller protostatlig styre, som var oftest lokalisert lenger unna.<sup>38</sup> Tidlig eksempel på et statlig styre hvor store geografiske områder blir oversett av et sentralt styreform.

Direkte kolonisering av samiske områder motivert hovedsakelig økonomisk, var også litt av politisk natur. I 1100-tallet så hevdet de norske kongene at samene i Finnmark var deres undersåtter og måtte bidra med tribut.<sup>39</sup> Samene i området ble undertrykket og presset økonomisk med å betale tributten med pels eller annen produksjon.

I løpet av 1200-tallet så ble samiske områder i Nord-Norge kolonisert av økonomiske grunner, men også av politiske grunner. Spesielt kan de økonomiske grunnene få støtte fra en statsmakt som endrer det til politisk styrt økonomi.<sup>40</sup>

Mellom tribut-kravene fra norsk side og karelerne fra Russiske side, var det er press for naturressursene i de samiske områdene i Nord-Norge. Fra hver side så var det

---

<sup>37</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 150

<sup>38</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 151

<sup>39</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 153

<sup>40</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 165



herjingstokter mot hverandre, hvor etter hvert norske sentralmakter bestemte seg for at de måtte markere norske områder ved å bygge ut flere kirker, en av de ble bygget i Tromsø i løpet av 1200-tallet.<sup>41</sup> I 1313 så var det en lov på Svensk side at samene skulle få redusert retterbot i 20 år om de kristnet seg frivillig. Kirken viet 1307 i Vadsø er de tidligste kristne bygninger i områdene som viser aktiv tidlig kristning.<sup>42</sup> Både Norske kristne bygninger og russisk-ortodokse kristne bygninger var økonomisk grunnet, og viser en tidlig form for kolonisering av Finnmark.<sup>43</sup>

Samene i de ulike områdene fra 1500-tallet livnærte seg av ulike metoder, som jakt, fangst og fiske. I tillegg kunne samene også være involvert i storfe- og små-fehold og åkerbruk.<sup>44</sup> I Varanger området i Nord-Norge fantes det større jaktanlegg hvor de brukte fangstgroper til å jakte rein med i 1225-1425.<sup>45</sup> Tamrein har eksistert minst fra 1605, hvor den svenske kongen Karl. 9 utførte reintelling i Nord-Sverige, deler av Finnmark og deler av Finland.<sup>46</sup> Reindriftsindustri har nok eksistert før 1225 og 1605, men akkurat når det startet er det ikke helt sikre kilder på. Reindriften i dag er en livsnæring for noen samer og en tradisjonell levemåte.

De samiske områdene i Norge, Sverige og Finland i 1550-1700 var en kolonisering som besto av økonomisk press, territoriell integrasjon og en krevende kristningsprosess. Varebytte og handel i perioden 1550-1700 var et ekspanderende økonomisk nettverk fra statsmaktene for å få handelsvarene til de ulike handelsbyene, som Bergen på Norsk side.<sup>47</sup> I 1600-tallet ble det en aktiv handelsregulering til indre Sápmi, hvor ulike land skattla og kom med juridiskjoner til de som bodde der.<sup>48</sup> Danmark-Norge handelsherrer fra Nord-Sverige, kvenene og reindriftssamer i å krysse grensene for handel og reinflytting.<sup>49</sup> I 1700-tallet så ble det etablert flere markedet som tok over handelen og en økt reinnomadisme i de etablerte reindrifts områdene. Jordbruk ble mer prevalent pga. innflytting av Nordmenn og Finlendere (kvener) i den norske kysten i Finnmark. På svensk side ble det åpnet gruve- og bergdrift som satt en presedens for gruvedrift i Sverige.<sup>50</sup>

---

<sup>41</sup> Hansen & Olsen, 2004, ss. 166-7

<sup>42</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 220

<sup>43</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 221

<sup>44</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 175

<sup>45</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 186

<sup>46</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 207

<sup>47</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 237

<sup>48</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 244

<sup>49</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 245

<sup>50</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 247

Markedsøkonomi i 1600-tallet i Sápmi førte til at de ulike landene deler opp Sápmi mellom Danmark-Norge, Sverige og Russland. Skattelegging av samene var bare begynnelsen på denne oppdelingen.<sup>51</sup> Krigen mellom Sverige og Russland sluttet i 1595 som gav rom for forhandlinger og oppdeling og grenseleggingen.<sup>52</sup> En Dansk-Norsk krig med Sverige i 1611-13 førte til at kystområdene i nord gikk til Danmark-Norge som videre betydde at Kystsamene var under dansk-norsk styre fra nå av.<sup>53</sup> I løpet av 1700-tallet er det flere kriger som fører til at Sverige mister deler av Nord-Norge til Danmark-Norge, som frem til 1751 blir lenge diskutert gjennom de ulike landene om hva som tilhører hvem. 1751 er datert til «Lappekodicillen» som skulle gi rettigheter til reindriftsamer om fri bevegelse over landegrenser og satt en presedens for endelig riksgrenser sammen med Grensetraktaten. Lappekodicillen skulle gi samene retten til fortsatt fri ferdsel og overflytting med reinsdyr.<sup>54</sup>

Misjonstiden i Sápmi begynte for fullt i 1600-tallet, hvor det var aggressiv fremgang fra kristendommen til å frelse samer i de samiske områder. Samisk religion gjennomgår en krevende prosess for overlevelsen. Den samiske religionen er en naturreligion med sjamanistiske trekk med en materiell dimensjon og en åndelig dimensjon. Den samiske religionen var en polyteistisk religionsform som hadde naturmakter og delvis personifiserte guddommer.<sup>55</sup> 1600- og 1700-tallets misjonering førte til krav om at den samiske religionen ikke skulle praktiseres. Misjonærene tok religiøse gjenstander fra samene og samiske ritualer ble ulovlig. Religionen ble likevel praktisert i det skjulte og overlevde til tross for misjoneringen.<sup>56</sup> På Svensk side ble det etablert skoler om skulle utdanne samiske gutter til prester, som åpnet i Piteå i 1614 og Lycksele i 1631.<sup>57</sup>

Trolldomsprosessene var et aktivt tvangstiltak fra lutheranske kristne som skulle fjerne trolldom, magi og alt av de unaturlige kreftene. Disse prosessene foregikk i hele Europa, inkludert i Norden og var ikke eksklusivt for samene.<sup>58</sup> Norden ble sett på som et sentrum for ondskap, hvor i Finnmark i perioden 1593-1683 så ble 73 norske kvinner dødsdømt og 18 samer dødsdømt for trolldom. I Nord-Sverige i perioden 1649-1741 ble 49 samer dømt for trolldom, de fleste var menn.<sup>59</sup>

---

<sup>51</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 261

<sup>52</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 263

<sup>53</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 266

<sup>54</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 273

<sup>55</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 315

<sup>56</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 318

<sup>57</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 319

<sup>58</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 324

<sup>59</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 325

1700-tallets misjonering i samiske områder var for å opprettholde omvendelsen av samene til kristendommen. Misjonærene hadde helligdagsvektene som rapporterte om ulovlig praktisering på samisk religion så det kunne lukes bort.<sup>60</sup> Etter 1720, så kom statsmaktene med tiltak om at samene måtte vie seg til kirkelivet og bli statsborgere. Danmark-Norge i perioden ønsket samene bare brukte norske kirker, for reindriftssamene brukte Svenske kirker om de var i området. Danmark-Norge måtte opprettholde misjonskapellene i samiske områder, og gav sjø samene rettigheter i Troms og nordre Nordland så de holdt seg innenfor norske grenser. Dødsstraffen for å ikke være kristen ble også fjernet i perioden så det ikke var noe trussel å erkjenne seg som ikke-kristen.<sup>61</sup> I andre halvdel av 1700-tallet så var samene i nord ansett som fornorsket og at det ikke var behov å gjøre forskjell mellom samer og nordmenn.<sup>62</sup> 1700-tallets misjonering var et statsdrevet formål med politiske impulser med kristelige trekk som skulle fornorske samene og at alle skulle være norsk som forsterket den Dansk-Norske grensen.<sup>63</sup> Danmark-Norge ønsket å gjøre alle til Norsk og forsterke en tilknytning til landet og minske reisene over til Sverige.

Misjoneringen på Norsk side gjorde situasjonen til samene verre via en form for undertrykkelse. Samene fikk ikke lov til å drive med egen religionsritualer og misjonærer ødela religionssymboler, en form for samisk ikonoklasme.<sup>64</sup> Disse ødeleggelsene inkluderte brenningen av samiske trommer som blir kalt for *goavddis* på nord-samisk.

Perioden fra 1800-tallet fikk samene en større kristen vekelse hvor de tilsluttet seg til Læstadianisme, etter Lars Levi Læstadius som var sogneprest for Karesuando. Karesuando var på 1840-tallet Sveriges nordligste kirkesogn. Læstadianismen var en pietistisk lutheransk kristendom som grep flere reindriftssamer, som gjorde at det spredte seg ut fra Sverige til Norge og Finland.<sup>65</sup> Læstadianisme ble en sentral religion for mange reindriftssamer i Nord-Sverige og Finnmark, Norge.

I tiden omkring slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet så fikk det vestlige samfunn en dominerende tanke om nasjonalidentitet. Johan Gottfried von Herder (1744-1803) hadde et kulturbegrep for multikulturalisme. Herders mente at det fantes grunnleggende nasjoner som var naturlige, hvor den metaforiske grensen var klima og et geografisk miljø, hvor befolkningen var bestemt av språk og materielle omgivelser.

---

<sup>60</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 333

<sup>61</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 334

<sup>62</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 334

<sup>63</sup> Kristiansen, 2017, s. 40

<sup>64</sup> Kristiansen, 2017, s. 42

<sup>65</sup> Kristiansen, 2017, s. 49

Språkfelleskap var veldig viktig for å definere et folk og knyttet de sammen. Dermed fra en utarbeidet teori av Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) hvor folk hadde et opphav til en urstamme, eller *urfolk* som tilhørte en geografisk lokasjon og et språk som ikke var utvasket av andre språk. Tanken var at en nasjon ble fremmet og var basert på etnisk tilknytning til foreldrene og stedet man ble født i.<sup>66</sup> I Norge ble en, uavhengig nasjon i 1814, som besto av Norske borgere, eget territorium, parlament, regjering og forsvar. Kriteriet for å være en norsk borger var at man skulle ha bodd innenfor riksgrensene i fem år, men på slutten av 1800-tallet så endret betingelsen på å være norsk.<sup>67</sup> I midten av 1800-tallet så ble samene betegnet som «urbeboere» som var forskjellig fra en opprinnelig, nordgermansk rase. Samene var utenfor «Det Norske» og ble sett på som et folk som var på det laveste dannelses-trinn. Nordmenn var av et opprinnelig urfolk, nord-tyskerne, mens samene var ur beboere etter polar rasen.<sup>68</sup> Det samiske var ikke tillatt innenfor Norske nasjonsbyggingen under 1800-tallet, som også innebar at alt som ikke var det norske ble ekskludert kulturhistorisk. Dermed var det samiske folk forandret til «de andre» i den nasjonale konteksten.

Fornorskningspolitikken er benevnelsen på en prosess som skulle ta bort minoritetskulturer i Norge, hvor det både språk og kultur skulle erstattes med det norske språk og kultur. Dette var en politisk presset prosess som startet i 1851 og varte helt til 1959, hvor samisk kunne brukes som skolespråk. Grunnen for denne politikken var mest sannsynligvis pga. Norsk nasjonalisme som kom frem etter 1814, hvor det norske skulle forsterkes. Offisielt, så startet fornorskningspolitikken i 1851, hvor staten brukte skoleverket til å fornorske samiske barn. Fornorskningen opptrappes på over 40 år, som gjorde at i 1898 kom det tiltak mot å bruke både samiske og kvensk/finsk i norske skoler. Undervisningsspråket var primært på norsk, men i enkelte tilfeller så kunne samisk, kvensk og finsk bli brukt som et hjelpespråk. Det var ikke totalforbud, men samiske barn fikk ikke lov til å bruke samisk med hverandre, og fikk heller ikke oversatt et norsk ord til samisk, men heller at det norske ordets betydning kom frem i bilder, gjenstander eller gestikulasjoner. Internatskoler ble bygget i 1901 i Finnmark, hvor både samiske og finske/kvenske elever måtte bo der. I 1902 kom det en lov for eiendomssalg i Finnmark, hvor kravet var at eiendommer måtte få norske navn. I tidlig 1900-tallet så var det samisk politisk motstand mot fornorskningen via aviser, litteratur og samisk stortingsrepresentanter. Med andre verdenskrig i løpet av 1940-tallet, så var Finnmark brent av tyskerne og en del av befolkningen måtte tvangs evakueres, hvor de

---

<sup>66</sup> Grini, Samisk Kunst og Norsk Kunsthistorie Delvise Forbindelser, 2021, s. 28

<sup>67</sup> Grini, Samisk Kunst og Norsk Kunsthistorie Delvise Forbindelser, 2021, s. 31

<sup>68</sup> Grini, Samisk Kunst og Norsk Kunsthistorie Delvise Forbindelser, 2021, s. 33

returnerte og måtte gjenreise bygdene. I 1959 så oppheves det forbudet mot samisk som skolespråk, og internatskolene var fortsatt i drift i 1960-tallet.<sup>69</sup> En kort gjennomgang av situasjonen som gikk fra 1700-tallets religiøst drevet prosess som overtas etter hvert av et politisk drevet formål om å forsterke norsk nasjonalitet gjennom en fornorskingsprosess som la press på både samisk kultur, men også kvensk/finsk kultur i Finnmark.

I 1885 og utover så førte svensk side en annen politikk, hvor reindriftsamene ble sterkt regulert. Samene skulle være skilt fra svenskene, og definert som samer. Samene fikk samefogder som var en myndighet som hadde ansvar over samiske spørsmål. Fogdene hadde stor innflytelse på samenes hverdag og hadde i ansvar til å opprettholde samepolitikken og utføre det. Etter 1886 og 1889 ble reindriften detaljregulert av den svenske stat.<sup>70</sup> Etter denne politikken så skulle reindriftssamene skulle segregeres og «beskyttet» av skadelig sivilisering, som gikk ut på at om man ikke hadde reinsdyr så var man ikke ansett som en same. Politikken som ble drevet ble kalt for «Lapp skall vare lapp» og essensielt gikk ut på at om en same ikke hadde reinsdyr, så var de ikke en same og skulle dermed assimileres til Sverige.<sup>71</sup>

I 1867 satt Sverige opp odlingsgrensen, var en grense mellom samisk og svensk land. Samiske områder var i eierskap av Sverige, hvor samene bare hadde rett til å bruke det landet til å drive reindriften. Likevel så kom det svenske nybygger over grenset, og bygget på de landene som skulle bli brukt av samene. Mistet de reinsdyrene, så fikk de ikke bruke landet mer. De kunne heller ikke eie jord og som følge av mangel på jordeiendom, så hadde de heller ikke stemmerettigheter. Vilkårene som samene fikk var at de måtte jobbe med reindrift, bruke samiske klær og nomadisk følge reinflokken og bo i tradisjonelle, samiske bygninger.<sup>72</sup> Med denne politikken hvor kriterier for hva samisk kultur og samfunn er, så er det veldig snevert på hvem som var betegnet som same i slutten av 1800-tallet i Sverige.

Om de kriteriene ikke ble fulgt, eller at man mistet reinflokken, så måtte samene flyttes nedenfor odlingsgrensen, og ble dermed assimilert inn i den svenske befolkningen.<sup>73</sup> Av ulike årsaker så kan man miste reinflokken, så dermed miste status som samisk i perioden 1800-tallet, som har konsekvenser av at det ble mer press på reindriftssamene, men også de som ikke hadde reindrift som næringsdrift. Som følge av denne politikken, så mistet de samiske som ikke hadde reindrift rettigheter og måtte assimileres til Sverige. I tillegg kan disse kriteriene ha lagt mer press som kan ha forårsaket indre strid i de samiske samfunnene.

---

<sup>69</sup> Berg-Nordlie, 2009, Fornorsking

<sup>70</sup> Sandström, 2020, s. 22

<sup>71</sup> Sandström, 2020, s. 23

<sup>72</sup> Olsen, 2020, s. 2

<sup>73</sup> Olsen, 2020, s. 3

Samene i lik linje med andre urfolk rundt omkring i verden var betegnet som lokalfauna eller en del av naturen før 1950-tallet. Begrepet urfolk i dag er en benevnelse til et folk som skal ha rettigheter, hvor enkelte grupper og inkluderer kulturelt og religiøse rettigheter. Urfolk blir beskrevet til å ha en nærhet til naturen og har tilknytning til tradisjonelle levemåter og det som benevnes som fortidig som enda blir praktisert den dag i dag.<sup>74</sup> Urfolk som ble sett på som primitivt og underutviklet ble snudd om på, hvor det negative i det primitive ble det positive, altså at urfolket ble naturens mennesker. I et sosialt darwinistisk standpunkt så var urfolk sett på som et mindre utviklet folk, men et positivistisk syn på det, som er i dag, er at urfolket er i en posisjon hvor de har kunnskaper til å ta vare på naturen og leve med naturen. Denne primitivismen i enkelte tilfeller har blitt et narrativ for urfolket, hvor de representerer seg selv som naturens folk med kunnskap om de levemåtene de ble vokst opp med. Samtidig samiske diskurs fra 2000-tallet består går ut på en økologisk filosofisk tankegang som besto av likhet, fred og et ahistorisk fortidig syn som viktige trekk, samtidig at det var omsorg for naturen. Den samiske diskursen er blitt forvandlet til et mytologisk et, hvor samene blir et bindeledd mellom vestlige modernitet og naturen.<sup>75</sup> Diskursen er et urfolks spiritualitet, som skal knytte folk og natur, hvor det mytologiske kommer frem i at urfolk er barn av naturen som har et spirituelt forhold til naturen gjennom en mytisk fortid og at det er helheten av verdenssynet som kommer frem.<sup>76</sup> Samisk religion ble visket bort som resultat av at kristendommen ble først introdusert til samene hvor løpet av 1200-tallet hadde korset blitt brukt i enkelte samiske graver. Fra og med 1600-tallet så kom det kraftig misjonering og ikonoklasme av samiske gjenstander knyttet til samisk religion, som skulle fjerne samisk religion. Nasjonalhistorie er sterkt knyttet til folkets opprinnelse, som har en mytisk ånd over seg som man skal kunne finne igjen. Nasjonalhistorie må kunne dokumenteres at det er gammelt og har en særegent kulturell forskjell fra andre, samtidig hvor det som fortidige har blitt opprettholdt til en viss grad så forfedre og etterkommere regnes som det samme.<sup>77</sup> Kristendommen i forhold til samisk nasjonsbygging blir irrelevant, og den før-kristne religionen både i symbolikk og tro er det som skal fremheve samisk nasjon.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Kraft, Sami Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building Norwegian Sapmi, 2009, s. 181

<sup>75</sup> Kraft, Sami Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building Norwegian Sapmi, 2009, s. 182

<sup>76</sup> Kraft, Sami Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building Norwegian Sapmi, 2009, ss. 182-183

<sup>77</sup> Kraft, Sami Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building Norwegian Sapmi, 2009, s. 186

<sup>78</sup> Kraft, Sami Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building Norwegian Sapmi, 2009, s. 187

## 2.5 Urfolks aktivisme, kulturell aktivisme og politisk motstand

Kolonisering samene ble utsatt for var en prosess som ikke kom fra en forent front, men fra flere retninger og tidsperioder fra ulike aktører og land. I enkelte tilfeller kan det ha vært økonomisk positiv for befolkningen i Sápmi, men i de fleste tilfeller var det en form for undertrykkelse de ble utsatt for. Denne delen skal ta opp hvordan samisk motstand så ut gjennom historien. Dette er for å vise at samene var utsatt for, men kjempet for å opprettholde og ivareta deres egen kultur.

Mellom de ulike herskerne og statene som regjerte i Sápmi, så var det enkelte individer sto imot denne undertrykkelsen. Dette besto på en kamp om overlevelse, fremhevelse på situasjoner i Sápmi, en samisk revitalisering og en kamp som fortsetter. Eksemplene består av Anders Poulsens (1600-1692) *goavddis* (u.å.), Johan Turis (1854-1936) bok *Muitalus sámiiid birra* (An Account of the Sámi) (1910), Nils-Aslak Valkeapääs (1943-2001) bok *Beaivi, áhčážan* (1988), og 2022 utstillingen på kunstbiennalen i Venezia, Sami Pavillion med Anders Sunna, Maret Anne Sara (1983-) og Pauliina Feodoroff (1977-). Disse eksemplene er blitt tatt ut som fremhever hvordan samisk motstand, revitalisering og rettighetskamper så ut.

1600- og 1700-tallets Sápmi var en periode hvor Norske og Svenske myndigheter forfulgte samene pga. deres religion, hvor de ble utsatt for en hybrid ikonoklasme. Den hybride ikonoklasmen var en kombinasjon av konfiskering av hellige gjenstander og ødeleggelse av hellige steder.<sup>79</sup> Gjenstander som ble konfiskert var enten ødelagt, eller sent til institusjoner som skulle lagre, museumsutstillinger eller gjenbruk av illustrasjoner på hellige steder.<sup>80</sup> Under perioden så ble den samiske religionen satt under press, og måtte stå imot denne undertrykkelsen for å overleve.

Anders Poulsen var en noaidi, en samisk sjaman, hvor han hadde en religiøs, samisk tromme. Trommen hans er et eksempel på urfolks aktivisme, hvor han praktiserte en samisk tradisjon som hadde blitt ulovlig i lovens øyner.

Poulsen ble arrestert 7. desember 1691 i Varanger og bragt frem for den Dansk-Norske myndigheten og ble avhørt om den religiøse trommen han hadde laget. Poulsens tromme var grunnen til at det ble utrettet en kriminalsak mot han.<sup>81</sup> Poulsen var ikke tillat i å ytre sin egen religion og trommen ble bevis på Poulsens lovbrudd.

---

<sup>79</sup> Bergesen, 2017, s. 42

<sup>80</sup> Bergesen, 2017, s. 43

<sup>81</sup> Hagen, 2002, s. 1

Trommen ble konfiskert og Poulsen måtte gi en forklaring på symbolene på trommen. Rettsaken mot Poulsen handlet om djevlesk overtro som var nytt i Danmark-Norge og kan sammenlignes til andre rettsaker fra svensk-finsk Lappland i samme periode.<sup>82</sup> Staten hadde sin egne lover på sin side som skulle undertrykke «de andre» religionene, som samisk religion for å luke det bort.

Poulsens dom var at han utøvde ugudelig trolldomskunst og ble sett på som en trollmann som måtte brennes.<sup>83</sup> Poulsens var skyldig i trolldom, men denne forbrytelsen var ikke klart definert av loven som gjorde at de måtte få et klart svar fra København om hvordan de skulle gå frem med saken. I mellomtiden så er Poulsen i forvaring og hans eiendeler og formue blir overtatt av underfogden.<sup>84</sup> Saken avsluttes med at Poulsen blir drept av en tjenestedreng ved navn Villum Gundersen. Gundersen drepte flere andre i området før han ble overmannet. Villum forklarte seg at Poulsen var en trollmann som hadde manet frem ulykker og måtte dermed dø. Konklusjonen til Poulsen-saken etter rettens behandling av Poulsen, så mente retten i Vadsø at han skulle få dødsstraff på bålet.<sup>85</sup>

Poulsen trommen sammen med hans evne til å bruke det var regnet som en kunst etter vitneprov fra Poulsens fire barn. Trommen var laget av Poulsen selv og han lærte å bruke trommen av sin egen mor.<sup>86</sup> Poulsen var kreativ og få av disse trommene har blitt ivaretatt pga. ikonoklasmen som foregikk. De som finnes har forskjellig utforming og billedlig innhold og følger ikke en bestemt mal, som får en til å tenke på at det var bestemt av individet om hvordan det skulle sees ut.

Lars Nilsson i samme periode i Sverige ble dømt for trolldomskunst i Piteå, Lappmark. Nilssons dom var at han brukte trommen til djeveldyrking og ble dømt til døden i Sverige.<sup>87</sup> Under trolldomsprosessene i Danmark-Norge og Sverige-Finland så brukte statene loven til å dømme disse to pga. deres religiøse praksis.

På 1600-tallet var det en risiko for samene å bli dømt for trolldom om de kom i konflikt med Danmark-Norge, hvor i 1609 startet en politikk i Nord-Norge for å forfølge samisk trolldom. Nordmenn ikke turte å bosette seg i fjordene hvor samene var, pga. deres trolldom. Dette minsket samiske rettigheter i fordel for majoritetskulturen og så de kunne kolonisere Nord-Norge.<sup>88</sup>

---

<sup>82</sup> Hagen, 2002, s. 2

<sup>83</sup> Hagen, 2002, s. 6

<sup>84</sup> Hagen, 2002, ss. 7-8

<sup>85</sup> Hagen, 2002, s. 9

<sup>86</sup> Hagen, 2002, s. 5

<sup>87</sup> Hagen, 2002, s. 14

<sup>88</sup> Hagen, 2002, s. 30



Johan Turi skrev boken *Muitalus sámiid birra* som ble oversatt fra nordsamisk til dansk ved hjelp av Emilie Demant Hatt (1873-1958). Turi hadde illustrasjon som ble publisert separat fra boken, men skulle komplementere det likevel.<sup>89</sup> Turi hadde et ønske med boken om å forklare alt om samisk kultur til Svenskene, Nordmenn og andre som ikke var samisk. Turi ønsket å opplyse de statlige administrasjonene så de hadde nok kunnskaper om samene når de kom med utsagn, regulering og lovendringer. Turis håp var at samene kunne leve på følge sine tradisjonelle levemåter og at de fikk full støtte fra den svenske kongen.<sup>90</sup> Samene i Norge og Sverige i perioden var under stor assimileringsspolitikk som truet deres liv og språk.

Turi beskriver de inngrepene Sverige har gjort i perioden som ikke går overens med det samiske liv.<sup>91</sup> Turis fremgang er nøytral og non-konfrontal, hvor beskrivelsen legger ingen skyld på noen, men heller skaper et beskrivende bilde av ord om ulike situasjoner en kan finne seg i.

Turi beskriver samenes opprinnelse som ukjent for samene selv, bare at de alltid har eksistert i de områdene. Grunnlaget var samene opprinnelige ikke visste om andre folkegrupper og at samene hadde stedsnavn som var beskrivende for det område, selv om man ikke utførte den handlingen der. Turi henviser til tegn etter bosetningsområder hvor han beskriver hull i bakken hvor samiske strukturer, *goadit*, fantes.<sup>92</sup> Beskrivelsen til Turi fortsetter med å vise samenes ulike livnæringer, religion og ritualer.

Turi beskriver og hvordan norske bosettere kom til samiske områder langs kysten i Nord-Norge, hvor same ble drevet bort fra området.<sup>93</sup> Samenes land ble igjen truet av kolonisering, som Turi var vitne til hvor han ønsket å fremme disse urettferdighetene. Turis fremgangsmåte skulle opplyse om samisk levemåter og gi oppmerksomhet til disse situasjonene. Turis billedlige og litterære fremstilling av samisk reindrift er et eksempel på kulturell aktivisme, hvor han ønsket å endre situasjonen samene ble utsatt for. Aktivisme her er et begrep som kommer frem etter Turis tid, og han blir ikke definert som en aktivist.

Nils-Aslak Valkeapää var en multikunstner som praktiserte musikk, visuell kunst og litteratur, hvor han revitaliserte tradisjonell samisk musikk, joik. Valkeapää forvandlet joiken til en egenskap som skulle assosieres med samisk nasjonalsjel, og eventuelt boken *Beaivi, áhčážan* han utgav ble et viktig moment for samisk revitalisering som gav liv til det samiske folkesjel. En etno-politisk bok han skrev og gav ut var *Terveisiä Lapista (Greetings from*

---

<sup>89</sup> Aamold, 2017, s. 69

<sup>90</sup> Aamold, 2017, s. 70

<sup>91</sup> Turi, 2012, s. 11

<sup>92</sup> Turi, 2012, s. 13

<sup>93</sup> Turi, 2012, s. 17

Lapland) 1971, argumenterte for at samene skulle leve i fred og at den samiske kulturen skulle blomstre og bli ivaretatt.<sup>94</sup> Aktivisme og politisk motstand er ikke forbeholdt voldelige demonstrasjoner eller lignende asosiale adferd, men kan ofte forekomme via kunst og kultur, som skal fremme en sak, samtidig som det er pedagogisk. Pedagogisk i den forstand at det gir en oppklaring og lærdom til en spesifikk sak som skal hjelpe andre å forstå, hvor denne forståelsen i individet som observerer det muligens bringer frem støtte til saken.

Valkeapää lagde en bok ved navn *Beaivi, áhčážan* hvor han gjenbruker etnografiske fotografier av samene og plasserer seg selv inn i boken med et selvportrett.<sup>95</sup> Disse fotografiene fantes på museer i Europa og USA, som Valkeapää reiste til og samlet fotografiene. *Beaivi, áhčážan* gjenbruker disse fotografiene og skaper et nytt narrativ som reflekterer samisk mangfold. Hovedutgaven *Beaivi, áhčážan* ifølge forfatteren er hovedsakelig for samer og at oversatte versjoner ikke skulle ha fotografiene med. Valkeapää var trolig en av de første samene som repatrierte etnografiske fotografiene, hvor han ønsket å lage et familiealbum som skulle være for den samiske befolkning. Valkeapää mente at fotografiene tilhørte det samiske folk, men Valkeapää måtte selv betale for rettighetene til å bruke disse fotografiene i hans utgivelse.<sup>96</sup> Valkeapää ønsket å returnere de originale fotografiene fra 1860- og 1930-tallet til Sápmi, og bruke bildene i boken sin *Beaivi, áhčážan*, men måtte nøye seg med kopier av disse bildene.<sup>97</sup> Valkeapääs bok er en symbolsk repatriering av disse fotografiene, hvor det blir en ny kontekst for fotografiene. *Beaivi, áhčážan* er en intim utgivelse hvor Valkeapää så på den samiske befolkningen som en stor familie.

Anders Sunna sammen Maret Anne Sara og Pauliina Feodoroff hadde en utstilling på kunstbiennalen i Venezia i 2022, på Sami Pavillion. Kunstnerne samarbeidet og bidro til med mange forskjellige kunstmedium. Maret Anne Sara bruker ofte naturlige materiale og forvandler bein, skinn og horn til kunstverk. *Gutted – Gávogálši* (2022) av Sara er tørkede mager av reinsdyr som henger. Pauliina Feodoroff er en teaterregissør og kunstner som knytter sammen kunst og vitenskap både i teater og i film. Feodoroff er og aktiv med politisk aktivisme i verkene hun produserer. Feodoroff deltok med filminstallasjonen *Matriarchy* (2022), som viser samenes forsøk på å helbrede skadene etter industrielt skogbruk. Sunna deltok med verket *Illegal Spirits of Sápmi* (2022), en bildeserie med fem verk som viser et narrativ om statens overgrep mot samene. Mellom hver av disse verkene er det en ubearbeidet

---

<sup>94</sup> Hautala-Hirvioja, 2017, s. 101

<sup>95</sup> Valkeapää N.-A. , 1988, s. 73

<sup>96</sup> Lehtola, 2021, s. 143

<sup>97</sup> Hautala-Hirvioja, 2017, s. 104

treramme som har hyller der det står permer med juridiske dokumenter. Sunna, Sara og Feodoroff har bakgrunn fra reindriftsfamilier.<sup>98</sup> Utstillingen er et eksempel på kulturell aktivisme hvor disse tre kunstnerne er knyttet sammen gjennom deres bakgrunn som samisk. Gjennom kunsten så produserte de en utstilling med verk om sosiale urettferdigheter på hvordan staten behandlet reindriftssamer, som førte til reduserte rettigheter. Kunstnerne har observert eller opplevd slike urettferdigheter og fremhever det, hvor de blir både representanter for kulturen samtidig som de tok opp den kampen for rettighetene. knyttes sammen som representanter for kulturen og tar opp kampen for rettigheter.

I Canada så bruker enkelte urfolks kunstnere tradisjonelle vev og perle håndverk til å lage kunstverk som kritiserer kolonialismen i Canada, og skaper politiske verk gjennom kunnskapen som har blitt videreført gjennom generasjoner. Nadia Myre (1974-) med perlekunsten fremhever både kolonialhistorien og samtidige saker innen Første Nasjons samfunn.<sup>99</sup> En alternativ form for kulturell aktivisme i form av tradisjonelt håndverk som kommer fra Kanadiske urfolk.

En annen form for kultur aktivisme er *visuell aktivisme* som fremhever ukjente historier og skal få betrakteren til å delta til handling. Ruth Cuthan er en kunstner som lagde visuelle representasjoner av sykdommer som var ødeleggende for urfolk i Canada. Verket *Don't Breath, Don't Drink* (2016) er en installasjon som består av en samling glass skulpturer som har representasjoner av bakterier i form av perler, hvor verket skal vise til hus- og vannkrisen i urfolksreservatene i Canada. Verket er en respons til krisen, som inkluderer politisk aktivisme og kontroversielle reportasjer fra nyhetene som ble fremhevet i galleriet.<sup>100</sup>

Aktivisme handler om eksponering og informasjon om urettferdigheter. Aktivisme med eksemplene vist over skal gi forslag til hvordan aktivisme kan forekomme. I enkelte tilfeller så var det ikke personens opprinnelige intensjon om å delta i aktivisme, for begrepet er lenge etter deres tid. I andre tilfeller handler det mer om revitalisering og bringe tilbake det som ble tatt ut. Sunna er en kunstner som deltar i ulike former for aktivisme, hovedsakelig kulturell aktivisme, hvor han i lik linje med andre kunstnere fremhever som hva han oppfatter som sosiale urettferdigheter. Eksemplene som er brukt over skal gi grunnlag til å sammenligne de med Anders Sunna, og argumentere på hvordan han trekker inn det historiske i hans politiske verk, hvor det ikke alltid er opplagt at han gjør det.

---

<sup>98</sup> Nasjonalmuseet, u.d., Sápmi til kunstbiennalen i Venezia 2022

<sup>99</sup> Racette, 2017, s. 115

<sup>100</sup> Racette, 2017, ss. 120-121

### 3 Kapittel 3: Et landskap i politisk kunst



*DEATH MEANS NOTHING FOR THE COLOURS*, 2009, 72 CM X 122 CM, AKRYL, COLLAGE. SAMETINGET, FORVALTES AV SAMISK KUNSTMAGASIN. ANDERS SUNNA. FOTO: MICHAEL MILLER

#### 3.1 Innledning

Dette kapittelet tar for seg verket *Death Means Nothing for the Colours* (2009) av Anders Sunna. Verket er bestående av flere motiver som refererer til både samene, reindriften og en kolonial historie innen Sápmi, som er satt sammen og skaper et politisk verk som fremhever den ubehagelige historien i Sápmi. *Death Means Nothing for the Colours* har flere ulike virkemidler som skal eksponere og kritisere den postkoloniale situasjonen i Sápmi, hvor det viser til tråder som kommer fra den kolonialhistorien i Sápmi. Hvilket håp er det ifølge verket for det postkoloniale Sápmi? *Death Means Nothing for the Colours* er den første av tre verk som skal hjelpe å se hva slags kunstner Sunna er.

Kapittelet begynner med en presentasjon og redegjørelse av verket. Så kommer det et underkapittel som skal argumentere for at endringer i et landskap er politisk styrt og hva det innebærer. Så går jeg videre på om hva gjerdets betydning har i verket, som er sammensatt av etnografiske fotografier, fotografier av protester og familiebilder om hvilken betydning det har. I samme kapittel blir det argumentert for at Sunna deltar i en symbolsk repatriering av de etnografiske fotografiene, og fremhever den negative delen i samisk historie. Etter det er det et underkapittel som undersøker hva fjell har å si i samisk kontekst, som sammenlignes til vestlige tanker om natur. Til sist, så kommer det en del om de abstraherte fargene, hvor det

argumenteres for at dette er det samiske flagget og som skal vise en indre strid innen en gruppe samer. Alt dette er sammensatt for å skape et verk som ikke er like eksplosiv som de senere verkene av Sunna, men som likevel er politisk styrt som refererer til samisk historie, hans eget bakgrunn og et rop til aksjon.

Verket har mange tolkningsmuligheter som relateres til samene som et folk, reindriften og samisk historie, hvor hovedmomentet er gjerdet som er satt opp i landskapet. Verkets hovedmoment er gjerdet som er satt opp i landskapet som jeg skal undersøke i kapitlet som knytter hele verket sammen.

### **Beskrivelse av verket**

*Death Means Nothing for the Colours* er et akrylmaleri og en collage av fotografier. Verket er et landskapsmaleri som skildrer et vinterlandskap med fjell, en flokk med reinsdyr, et gjerde og abstraherte farger. Reinflokken presser frem gjennom fjellene i bakgrunnen og beveger seg mot forgrunnen og gjennom gjerdet. Gjerdet består av fotografier, og dominerer den horisontale linjen i verket og er et skillepunkt i landskapet. Fotografiene i verket er 17 fotografier som viser ulike motiv som samiske familier som står foran gammer og lavvoer i en tradisjonell, samisk leirplass. Andre fotografier viser menn som måler opp både barn og voksne, en samisk mann som blir båret bort av politiet, hodeskaller av både mennesker og dyr, reingevir, en reingjeter på en skuter og til slutt et familiebilde av en samisk familie. Øverst i verket er det fire farger som renner ned som fremhever den todimensjonale overflaten i verket.

Motivene som er i verket kommer fra samisk kultur og historien i Sápmi som viser etnografiske fotografier, protester, rasebiologi, reindrift og et lite utsnitt av en intim familiesamling. De abstraherte fargene øverst i verket er arrangert i slik forstand at det minner om det samiske flagget. Alt dette er sammensatt for å vise kolonialperioden samene ble utsatt for, men også for å vise at man kan bryte ut av de tillagte grensene som majoritetskulturen satte opp. Fotografiene ser ut til å følge en kronologisk historie, hvor det starter med en samisk leirplass, som videre går til etnografiske fotografier. Videre viser det protester og hva ser ut som moderne politi. Enda lenger er det skuter som foreslår at det er enda lenger fremover i tid, hvor bilderekken avsluttes med familiebildet. Et forslag kan være at dette, lest fra venstre til høyre, er en kronologisk narrativ som er satt opp i verket. I tillegg så forsterker reinflokken dette tidsaspektet, ved at de beveger seg fra verkets bakgrunn til verkets forgrunn hvor de eventuelt bryter gjennom fotografiene.

*Death Means Nothing for the Colours* har en tittel som muligens referer til fargene øverst. Døden har ingenting å si for fargene, hvor døden kan oppfattes som det siste punktet i livet. Fargene som tittelen henviser til er nok mest sannsynligvis fargene som er øverst i bildet, som renner ned. De dominerende elementene i verket er reinflokken, gjerdet og fargene som krever mest oppmerksomhet.

### 3.2 Fotografiene i kunstverket

Frem til 1960- og 1970-tallet så var fotografier av samer tatt av andre enn samer, hvor de tidligste fotografiene er fra 1855.<sup>101</sup> Fotografiene av samene skulle vise samenes klær, kultur og levemåte og ble dermed satt i søkelyst og fotografert mer enn de som gikk i vestlige klær eller ikke var samisk. Fotografi utviklet antropologisk vitenskap og hjalp å kontrastere hva på den tiden ble kalt for «primitive folk», til Europas majoritetskultur. Fotografi ble brukt for å klassifisere folk etter deres karakteristiske utseende, og dokumentere det. De visuelle trekkene ble homogenisert og dermed skulle fungere visuell representasjon for folket som en helhet.<sup>102</sup> Ikke alle fotografer av samene var av antropologisk karakter, for de ble brukt av ulike grunner som kunnskap, media og ikke-samiske befolkningen var og interessert i samene, av ulike grunner.<sup>103</sup> Fotografiene i brukt av *Death Means Nothing for the Colours* er delvis fra 1800-tallets, etnografisk konvensjon. Disse fotografiene i verket begynner med fotografier som viser samenes levemåte som klærne, familiene, lavvoene og veving, men som etter hvert utvikler seg.

Det første fotografiet i *Death Means Nothing to the Colours* er en fotografi av en samisk familie foran en gamme, av Axel Lindahl fra ca. 1885-1892. Valkeapää bruker det samme fotografiet i sin bok.<sup>104</sup> Fotografiene kan sammenlignes til de andre fotografiene i Valkeapääs bok, som følger en 1800-tallets konvensjon på etnografiske fotografier.

*Death Means Nothing for the Colours* tar og til bruk fotografier under rasebiologiens forskning, som undersøkte mennesket antropologiske, fysiske trekk og systematiserte det. Forskningen gikk ut på å undersøke et folks «rase» og hvor blandet det var. Store mengder med folk ble undersøkt hvor familiebakgrunn, sosial status, kroppsmål, hårvekst og hudfarge ble tatt i betraktning. Samene i Sverige i 1920-tallet unngikk ikke dette og ble oppfattet av datidens forskere som en utdøende «rase».<sup>105</sup> Under samme periode så var det og en forskning

---

<sup>101</sup> Lehtola, 2021, s. 145

<sup>102</sup> Lehtola, 2021, s. 146

<sup>103</sup> Lehtola, 2021, s. 147

<sup>104</sup> Valkeapää N.-A. , 1988, ss. 71-72

<sup>105</sup> Sandström, 2020, s. 24

på hodeskaller, *frenologi*, som gikk ut på å måle hodeskallene til et menneske som skulle vise det menneskets evner og egenskaper.<sup>106</sup> Disse forskningene er heldigvis avvist og feil, som var basert på rasisme og urettferdige fordommer. *Death Means Nothing for the Colours*



«DEN SAMISKE SKUESPILLEREN, NILS UTSI, BLIR BÅRET BORT», 1981. FOTO: HELGE SUNDE. HENTET FRA [HTTPS://POLITIFORUM.NO/ALTAAKSJONEN-FINNMARK-HISTORISK/POLITIFOLKENE-I-ALTA/209522](https://politiforum.no/altaaksjonen-finnmark-historisk/politifolkene-i-alta/209522)

bruker fotografiene og referer direkte til denne perioden hvor de tok til bruk av etnografiske, rasebiologi og *frenologi* for å «forske» samene. Denne forskningen som *Death Means Nothing for the Colours* har i fotografiene viser et samisk barn blir målt opp, hodet til en mann blir målt opp og etter hvert hodeskaller plassert på en hylle sammen med andre hodeskaller av dyr.

Kronologisk, så beveger seg verkets gjerdet fremover i tid, for imellom disse etnografiske fotografiene så er det et fotografi som er tatt under Alta-saken i 1970-80. Lenger til høyre i gjerdet er det et teknologisk tegn i form av en same på skuter på vei mot reinflokken, kanskje for å indikere en form for frihet. Til slutt i verkets gjerde så er det et fotografi av en familie i dere fineste kofte, som skal kanskje indikere at de har fått tilbake det som ble brutt i midten. Gjerdet starter med et fotografi av en familie og avslutter med et fotografi av en familie.

---

<sup>106</sup> Jansen, 2009

### 3.3 Natur som et politisk landskap

Gjerdet er det som er meningsbærende i *Death Means Nothing for the Colours*, men først må det utredes og fremheves om hvorfor gjerdet eksisterer i verkets landskap og hva det har å si. I denne delen så vil det undersøkes på hvordan endringer i et landskap kan forstås som politiske. Landskapet i seg selv har ikke tillagt mening, men straks man gjør endringer i landskapet så kan det oppfattes som en politisk handling. *Death Means Nothing for the Colours* er et landskapsmaleri som har et gjerde som går tvers over det, som er i underkapittelets søkelys. Det redegjøres først for hvorfor endringer i et landskap er politisk handling og hva den endringen indikerer.

Martin Warnke (1937-2019) har en bok ved navn *Political Landscape* (1992) som tar opp begrepet «politisk landskap» ganske bokstavelig, hvor han skriver om hvordan Europas landskap har vært politisert gjennom landskapet og arkitekturen i flere hundre år. *Political Landscape* tar opp for seg sjangeren landskapsmaleri fra tidlig 1400-tallet til tidlig 1600-tallet og undersøker hvordan landskapsmaleriene ble skildret i Europa som skulle fremheve makthaverens styre og hvilke grenser det nådde til.

Landsmalerier i Europa har eksistert minst siden år 300 f.kr i den Hellenistiske antikken, men landskapsmaleri som en sjanger var ikke anerkjent før i andre halvdel av 1300-tallet i Europa. Landskapsmalerier siden 1300-tallet endret seg gjennom tiden og utviklet seg.<sup>107</sup>

Landskapsmalerier viser naturlig nok landskapet, men kan ha andre strukturer i verket som hus, gjerder, slott og lignende. Strukturer i landskapet skal ikke bringe frem følelsene om å oppleve naturen, men heller vise makthaverens grep på området. Om slike strukturer blir borte gjennom historisk forfall, og forsvinner under vegetasjonen eller lignende så vil de blir oppdaget eventuelt. I Europeisk forstand, så vil alle landskap i Europa være bosatt som eventuelt blir oppdaget under riktige forhold.<sup>108</sup> Samiske områder har vært bosatt minst siden år 1050-1350 hvor det har gjort funn av bosetningsområde med steinlagte labyrinter i Østsiden av Finnmarkskysten og i kysten av Kola-halvøya.<sup>109</sup>

All endring som forekommer i et landskap er et politisk valg hvor det er et ønske om å bearbeide det, eller sette grenser. Slike endringer består av *Regular forms*, «regelmessig utforming» som kom fra en form for statsmakt eller hersker som skulle bearbeide et område for kollektiv bruk av landskapet. Den andre endringen er *irregular forms*, «uregelmessig

---

<sup>107</sup> Haverkamp, 2009

<sup>108</sup> Warnke, 1994, ss. 9-10

<sup>109</sup> Hansen & Olsen, 2004, s. 226



utforming» hvor endringer i et landskap ble utført i mindre grupper eller individuelt og ikke ble styrt av en statsmakt eller en hersker. Den simpleste strukturen som kan regnes som et politisk trekk i et landskap er i form av et gjerde, som skiller et område mellom en eller flere grupper. Dess viktigere en grense er, så blir denne strukturen mer iøynefallende som både er reell og symbolsk, for å holde noe inne eller ute.<sup>110</sup> *Death Means Nothing for the Colours* har en regelmessig form i landskapet i form av dette gjerdet. Gjerdet i verket er blitt satt opp av noen, en statsmakt eller en hersker, hvor denne regelmessige formen skal vise til en grense. Gjerdet i verket er en struktur som er iøynefallende, og ikke lar seg ignoreres som videre kan argumenteres for at dette gjerdet er viktig.

*Death Means Nothing for the Colours* viser med gjerdet er at det er en regelmessig form, som ikke er blitt satt opp av samene selv. Dette gjerdet kommer eksternt fra utvendige makter, som dyrene presser gjennom. I verket er det ingen andre tegn til menneskeliv, utenom dette gjerdet, og reinsdyrene vet selv hvor de skal reise som ikke er uvanlig for dyrene under vårflyttingen fra vinterbeite til sommerbeite ved kysten.

Den uregelmessige formen til motsetning til den regelmessige formen eksisterer bare indirekte i verket. Denne indirekte tilknytningen kommer gjennom reinsdyrene som referer til reindriften. Reinsdyrene har blitt kultivert av reindriften, fordi det er en flokk med reinsdyr skildret i verket.

Reindriften i noen av Sunnas verk er et fremtredende element som skal vise familiens bakgrunn som reindriftssamer og tapet av denne reindriften som fulgte koloniseringen. I verket *Area Infected* viser et kolonisert område hvor misbruk og tap av identitet skjedde, hvor verket snakker tilbake som er en strategi i den samiske kampen for kulturell og politisk annerkjennelse.<sup>111</sup> *Death Means Nothing for the Colours* skildrer et møte med to kulturer som er representert av gjerdet og reinsdyrene. Gjerdet grensela de samiske områdene, hvor de etnografiske fotografiene representerer at samene ble fremmedgjort i sine egne områder. Gjerdets plassering i dette vinterlandskapet er ikke tilfeldig, for det skal vise til et landskap nord for polar sirkelen som sammen med reinsdyrene og fargene som kan minne om nordlyset, forsterker dette. Grensen i de samiske områdene skulle holde samene inne, samtidig som om de skulle holde samene ute. Gjerdet er en referanse til samepolitikken Sverige var ansvarlig for i 1800- og 1900-tallet for å «beskytte» samisk kultur, som i realiteten satte press på kultur og deres rettigheter. Sverige hadde i tillegg et snevert syn på hvem som var per

---

<sup>110</sup> Warnke, 1994, s. 10

<sup>111</sup> Heith, 2015, ss. 79-80

definisjon, samisk, som kan ha vært årsaken økt press på reindriften og at det etter hvert ble mindre plass for reindriften.

Gjerdet i sin helhet viser ikke til en spesifikk historisk handling, men et narrativ som viser til en brøkdel av koloniseringen samene ble utsatt for. Landskapet skal bare indikere hvor dette skjedde, og gjerdet viser hva koloniseringens resultat var. I likhet med kolonialhistorien, så skal gjerdet innkapsle den tankegangen som eksisterte i 1800- og 1900-tallet om samene. Samene, som et urfolk, mistet sin egen stemme og hadde ikke rett til selvbestemmelse mer, som følge av vitenskapelige reiser til samiske områder som skulle forske på samene. Reinsdyrene i verket er en metaforisk protest mot denne typen forskningen og viser både motstand og villighet til å overleve, som blir skildret i *Death Means Nothing for the Colours*. Sunnas verk ville jeg argumentert for at de ikke ofte bruker reinflokken som en analogi for samene som et folk, men det kan forekomme i dette verket.

Gjerdet i *Death Means Nothing for the Colours* indikerer at 1800- og 1900-tallets trygghet kom gjennom samepolitikk som den svenske stat utførte. Gjerdet som definert av Warnke, er noe som skal vise en grense, skape trygghet og holde noe inne eller noe ute. Tryggheten som følge av gjerdet, skulle beskytte den svenske stat og svenske bosettere som kom til samiske områder ulovlig. Gjerdet hadde aldri eksistert uten de etnografiske fotografiene, antropologene eller rasebiologien i Sverige fra 1800-tallet. *Death Means Nothing for the Colours* tar et oppgjør med dette hvor reinflokken bryter med denne grensen og antatte sikkerheten. Sunna bruker disse fotografiene for å vise at den sikkerheten er borte og ødelagt, hvor reinsdyrene ikke lar seg gresnes for. Verket er et oppgjør med de feilstegene som Sverige utgjorde gjennom samepolitikken, og er en pågående kamp som Sunna ønsker å fremheve. Bruddet med gjerdet er en indirekte henvisning til at en grense er borte, og dermed så er det en usikker tid i møte for Sverige.

Et landskap blir politisk når det blir bearbeidet og gjennom historien så kunne dette forekomme gjennom landemerker som enten var bearbeidet eller naturlig. Dette kunne være så enkelt som et våpenskjold satt opp et sted som er synlig og som skulle vise til at akkurat på dette punktet startet landet i. En grense kunne og være indikert av naturlige formasjoner i landskapet, som fjell, trær elver og lignende.<sup>112</sup> Landemerkets topografi kunne og vise til grenser, som inkluderte veier. Veier etter historisk forstand var det som knyttet sammen andre land og samfunn, som ble brukt til kommunikasjon, handel og krigføring. Bygging av slike veier var drevet av politiske årsaker.<sup>113</sup> *Death Means Nothing for the Colours* viser fjellet,

---

<sup>112</sup> Warnke, 1994, s. 11

<sup>113</sup> Warnke, 1994, s. 13

som kan fungere som en naturlig grense i landskapet. Landskapet mangler en oppfattet vei, men likevel så følger reinsdyrene en antatt sti. Reinsdyrene som flytter fra vinterbeite til sommerbeite vet hvor denne usynlige veien ligger, og til gjengjeld samene som flyttet med dem. Samene var kjent i landet de ble født i, vokste i og levde av hvor de hadde gode kunnskaper om naturen. Veien eksisterer internt som en form for mental kart over landet, styrt av naturlige landemerker. Landskapet har alltid vært bosatt, som *Death Means Nothing for the Colours* indirekte viser til. Veiene har eksistert så lenge dyrene har eksistert her, og de har fulgt en årstidene til å bevege til vinter- og sommerbeitene. Den uregelmessige formen i *Death Means Nothing for the Colours* er kunnskapen om landskapet, dyrene og hvordan man lever i naturen, for samiske områder har vært bosatt lenge før koloniseringen av samene ble utført. De eksterne maktene hadde ingen respekt for samenes levemåte og presset deres egne definisjoner, som *Death Means Nothing for the Colours* skaper et krav på dets oppmerksomhet.

### 3.4 Negative Homecoming

Om landskapet og plasseringen av gjerdet indikerer grenseleggen på samiske områder og hvilken historisk tilknytning det har, så skal gjerdets innhold i form av fotografiene vise en ubehagelig repatriering. Gjerdet i likhet med Valkeapää, er en symbolsk repatriering som viser et narrativ og familiaritet, men som har et brudd i seg og et skille. Fotografiene som skaper gjerdet er henviser til samene som et urfolk og hvordan de mistet både navn, sin egen identitet, egen stemme og rettigheter som ikke helt enda har blitt returnert. Fotografienes narrativ viser et fremtidig håp hvor de rettighetene som har blitt tatt bort, kommer tilbake.

Sunna i linje med Valkeapää og andre kunstnere som Jorma Puranen (1951-) deltar i symbolsk repatriering på fotografier av samene. Puranen hadde en utstilling ved navn *Imaginary Homecoming* (2009), som bestod av fotografier. Puranens fotografier besto av at han hadde plassert etnografiske fotografier av samene ute på et vinterlandskap, og tatt et fotografi av dette. Puranens verk var en tilbakeføring hvor han fysiske gjenbrakte de etnografiske fotografiene til å tilbakeføre personene til der de kom fra ved å plassere de fotografiene i landskapet. Puranens verk kan beskrives som fotografier av etnografiske fotografier i et landskap. Puranen jobbet i de finske områdene i Sápmi og dro til ulike steder for å utføre disse verkene. Puranen undersøkte arkiver aktivt for etnografiske fotografiene og reproduserte disse fotografiene selv. Noen av fotografiene Puranen brukte, så hadde Valkeapää brukt før i hans bok, *Beaivi, áhčázan*.

Både Puranen og Valkeapää repatrierer disse kunstverkene på ulike måter, hvor begge to tar et ubehag påført historisk via kolonisering og etnografi, og forvandler det til noe mer positivt. Hvor Puranen tilbakefører kulturelle elementer som går gjennom tid og rom, så tilbakefører Valkeapää mer intimt, familiære relasjoner til samefolket som én familie.

Valkeapääs repatriering av verkene er beskrevet som en urfolkshistorie som er en motpart til den vestlige historien. Valkeapääs bruk av fotografiene viser to forskjellige perspektiver, koloniseringen av samene og hvordan fotografiene ble brukt for kolonistenes egen nytte, og av samisk kulturell revitaliserer i det postkoloniale samfunn.<sup>114</sup>

Fotografiene som ble brukt i Valkeapääs bok har vært en stor betydning for samisk revitalisering, hvor slike fotografier ble brukt til å gjenskape tapte kunnskaper om klesplaggene og lignende.<sup>115</sup> Revitaliseringen og tilbakebringelse til den samiske familien er utført i Valkeapääs bok, som gjør at Sunnas bruk er noe mer enn det. *Death Means Nothing for the Colours* skal vie oppmerksomhet til de historiske fordommene som eksisterer i vår samtid.

Om Valkeapää ønsket å bringe fotografiene tilbake til den samiske familien i sin helhet, så gjør Puranen det annerledes og mer intimt. Puranen brakte fotografiene tilbake til de mindre, samiske samfunnene med utstillingen hans. De samiske betrakterne fortalte sine egne historier i møte med disse fotografiene, som originalt ble brukt for vitenskapelig eller kommersielle grunner. En undersøkelse gjennom et intervju fra samiske miljøer i Finland, Nord-Norge og Nord-Sverige ble utført, hvor de fant ut at samiske miljø ikke nødvendigvis relaterer seg til landenes historie eller den historiske undertrykkelsen. Samiske samfunn var mer personlig og en tilknytning til det samfunnet.<sup>116</sup>

*Imaginary Homecoming* skulle bringe tilbake de navnløse samene, hvor historier ble fortalt av betrakterne selv som kjente igjen de personene i fotografiene. Utstillingen var ment for å knytte den fortidige identiteten til det samtidige, samiske identiteten.<sup>117</sup> *Death Means Nothing for the Colours* bringer tilbake verkene som minner litt om både Valkeapää og Puranens tilbakeføring, men med sine egne vilkår.

*Death Means Nothing for the Colours* viser til de reelle forholdene som disse etnografiske fotografiene ble tatt i. Sunna bruker de etnografiske fotografiene på lignende måte i billedkunsten, men inkluderer de voldelige trekkene i fotografiene som viser til de rasistiske fordommene som kom fra rasebiologien og frenologien. Valkeapääs bok er et

---

<sup>114</sup> Lehtola, 2021, s. 144

<sup>115</sup> Lehtola, 2021, s. 149

<sup>116</sup> Lehtola, 2021, s. 144

<sup>117</sup> Lehtola, 2021, s. 149

multimedium som tar i bruk av fotografier og dikt, hvor Sunna i motsetningen tar til bruk fotografi og billedkunst. Hensikten i bruken av fotografiene er nok forskjellig mellom disse to kunstnerne, men begge tar likevel opp den kolonialhistorien Sápmi ble utsatt for. Sunnas verk i forhold til Valkeapääs bok derimot, trer frem med disse etnografiske fotografiene mer som et fengsel og begrensning for samene og verket er et kall til å bryte ut av disse grensene, som vist av reinsdyrene. Stereotypier og rasistiske holdninger mot samer ble dokumentert, enten bevisst eller ubevisst, som resultat av pågående underkastelse av samene som blir vist i *Death Means Nothing for the Colours*.

*Death Means Nothing for the Colour* har ikke bare etnografiske fotografier, men som nevnt tidligere, assosiasjoner til familie med det siste bildet i rekken. Valkeapää brukte de familiære trekkene for å skape en intim bok som minner om et familiealbum. Puranen gjør lignende på mindre skala, men likevel fremmer denne tilknytningen med utstillingen sin. Disse familiære trekkene ved gjenbruk av disse fotografiene skal bygge lokal identitet og historier som oftest ikke har kommet frem, istedenfor å vise frem de negative minnene om undertrykkelse.<sup>118</sup> Puranen med utstillingen *Homecoming* vekker positive minner i betrakteren og fungerer i et mindre samfunn, hvor betrakterne blir engasjert i å fortelle historien om menneskene de kjenner igjen i fotografiene. Utstillingen skulle positivt vekke betrakterens interesse og bygget opp lokalsamfunnet. Hensikten i Sunnas verk er ikke det samme som Valkeapääs eller Puranens, for *Death Means Nothing for the Colours* skal vise frem en ubehagelig historie om undertrykkelse som skal relatere til betrakteren eller andre som har vært i en lignende situasjon. Tapet av reindriften er ikke unikt for Sunnas familie samiske reindriftsutøvere opplever lignende press. Maret Anne Sara viser en postkolonial tilstand i verket *Oaivemozit/Madness/Galskap* (2013), som skildrer en same i et vinterlandskap som prøver å hive lasso, men blir hindret pga. alle strømstolpene som er satt i veien for denne personen. *Oaivemozit/Madness/Galskap* er bare et eksempel hvor et verk skildrer det presset samiske reindriftsutøvere opplever som et resultat av eksterne maktens valg til å bygge i samiske områder.

*Death Means Nothing for the Colours* er et verk som er motsetningen til utstillingen *Imaginary Homecoming*, er en «Negative Homecoming». Verket skal vekke negative følelser for å få oppmerksomhet, med en mulighet til å relatere til betraktere som har observert eller opplevd situasjoner hvor det har vært økt press på reindriften fra staten. *Death Means Nothing for the Colours Colours* plassering av disse fotografiene er i et vinterlandskap som skal

---

<sup>118</sup> Lehtola, 2021, s. 151

indikere at det er her reindriften ble utført og blir minnet om dette tapet i området de ikke har adgang til mer. Verket er politisk ved at det tar opp historiske urettferdigheter og viser til samtidig urettferdighet som relateres til familiens eget tap av reindriften. Verket bruker fotografiene som et virkemiddel til å vise et narrativ, som historisk startet i 1800-tallet og er enda et faktum i samtiden med det siste bilde i verket, som er et fotografi av en moderne samisk familie.

### 3.5 Fjelllets frigjørende kraft

*Death Means Nothing for the Colours* bruker landskapet sammen med reinsdyrene for å gi et hint om hvor det er, og fotografiene til å vise hva den ubehagelige historien er i området og generelt for Sápmi. *Death Means Nothing for the Colours* skildrer også høye fjelltopper i bakgrunnen. Denne delen viser til hvordan fjell var oppfattet religiøst for samene, men også hvordan fjellet kan være et kall for politisk frihet som kommer gjennom en opplevelse av mental frihet i nærvær av et slikt fjell. Fjellene er knyttet til frihet, hvor fjelllets landskap skal fremheve en mental klarhet.

Fjell i tradisjonell, samisk religion har vært et fokuspunkt for religionen, som andre naturlige formasjonene som offersteiner som heter *sieidi*, bekker eller trær. De religiøse landskapsformasjonene var spesifikke som gjorde at ikke alle var egnet for samisk, tradisjonell tro. De religiøse formasjonene var et område som ble brukt for å kommunisere med de usynlige kreftene.<sup>119</sup> Hellige steder var variert og spredd utover Sápmi og ble brukt av både individer og hele samfunn. Enkelte samiske grupper hadde flere hellige steder i Lulesamiske områder, i nærheten av et område hvor reinsdyrene stoppet for å føde.<sup>120</sup> I andre områder så var enkelte fjell hellige i tradisjonell samisk tro, hvor fjellet fungerte som et knutepunkt for den materielle verden og den immaterielle verdenen.<sup>121</sup> Tromsdalstinden (Saláš på nordsamisk) i Tromsø, Norge, er et hellig fjell i samisk, tradisjonell tro. Før en offentlige, offisiell erklæring på at fjellet var hellig, så var den brukt av samene for samisk helligdom siden minst 1930-tallet.<sup>122</sup> Det er ikke uvanlig at hellige fjell blir skildret i samisk landskapskunst.

Johan Turis verk «Lattilahti, Torneträsk (Three peaks)» (1933) er et landskapsmaleri av tre fjell som har en skog i forgrunnen, reinsdyr som blir jaget av bjørn, og par

---

<sup>119</sup> Rydving, 2010, s. 115

<sup>120</sup> Rydving, 2010, s. 116

<sup>121</sup> Mebius, 2007, s. 81

<sup>122</sup> Kraft, Et hellig fjell blir til - Om samer, OL og arktisk magi, 2004, s. 237

menneskelige figurer. Hovedmotivet i verket er fjellene.<sup>123</sup> Et forslag er at disse fjellene er «Tuolpagorni» hvor Turi skildrer fjellet som om den har en levende ånd og en kraft som skulle fremheve en tilhørighet til selve naturen.<sup>124</sup> En mulighet er at Turi var kjent med landskapet og dermed ønsket å skildre stedet han hadde vokst opp i eller livnært seg for å vise landskapet han kom fra. Sunna skildrer disse fjellene ikke som hellig, men kanskje mer som et område han kjenner seg igjen. *Death Means Nothing for the Colours* viser disse fjellene som et komplementært monument i landskapet som står for noe.

Fjellene i *Death Means Nothing for the Colours* kan i likhet med landskapet, være en representasjon av et politisk landskap og et uttrykk for politisk frihet. Fjellet representerer en mental frihet og en klarhet i tankene, og en tilhørighet til naturen. Fjellene i *Death Means Nothing for the Colours* kan fungere som naturlige landskapsmonumenter.

Siden 1200-tallet så har det vært en idé om å bringe inn et naturlandskap inn i byene så befolkningen kunne nyte naturen skjønnheten i selve byen. Befolkningen skulle ha adgang til et naturlandskap hvor de kunne nyte den estetiske skjønnheten i naturen. Filosofen Marsilio Ficino (1433-1499) mente at sollys og stjernelys måtte nå til menneskene så de kunne bestemme sine egne skjebner og mentale disposisjoner.<sup>125</sup> Landskapet kan knyttes til tanken om politisk frihet gjennom naturens frihet.

Turi har en lignende filosofisk tanke hvor landskapet og de høye fjellene gav en mental klarhet. Videre går det på at denne klarheten kan overføres til samtalene, om man kom til å møte en annen person i fjellet som gjorde at man var klar i talen og kommunikasjonen. Turis opplevelse av innestengte rom ble forklart som fengslende og at veggene holdt naturen ute og stengte sinnet inne, hvor de to ble holdt adskilt. I like linje så beskrev han en varm sommerdag som og holdt sinnet innestengt, hvor det var spesifikt fjellet som gav denne økte klarheten og kommunikasjonen.<sup>126</sup> Til kontrast på hellige fjell som skulle øke spirituelle tilknytningen, så er Turis beskrivelse av å være på fjellet som en økt mental kapasitet og en frihet i tankene og kommunikasjonen. I den forstand så var det katastrofalt å ikke ha adgang til et fjell, fordi den gav en økt klarhet i sinnet som videre kunne ha litt brukt til å løse problemer eller for å reflektere over en situasjon.

---

<sup>123</sup> Aamold, 2017, s. 81

<sup>124</sup> Aamold, 2017, s. 82

<sup>125</sup> Warnke, 1994, s. 75

<sup>126</sup> Turi, 2012, s. 11

*Death Means Nothing for the Colours* har fjell i seg, men er stengt bak gjerdets grenser. Stedet for kontemplasjon, klarhet og kommunikasjon har vært stengt i årevis pga. den lange koloniprosessen, men nå blir endelig åpnet opp av reinflokken.

*Death Means Nothing for the Colours* viser nå at det er en tilgang denne klarhet og en kommunikasjon fra fjellet, som gjør at en kan bruke sin egen stemme. *Death Means Nothing for the Colours* viser nå at denne flommen er åpen og det ikke er en kneblende stillhet, men en villighet til å presse gjennom fordommer. Grensen i landskapet viser et kvelende grep som var i Sápmi under koloniseringen og undertrykkelsen, hvor strukturer ble satt for å minske rettigheter. Nå er det endelig rom for å puste igjen og det er på tide å kommunisere tilbake.

### 3.6 Det samiske flagget og et manglende samhold

Denne delen tar opp for de abstrakte fargene øverst i verket, som er arrangert i en rekkefølge som gjør at det ikke er en tvil om at de fargene referer til det samiske flagget. I underkapittelet så blir det en kort redegjøring for hva det samiske flagget er, hva flagg generelt sett viser og hvordan det samiske flagget fungerer i dette verket.

De ulike flaggene som finnes skal vise tilhørighet til et land, stat, nasjon, en gruppe som enten er politisk eller ikke politisk engasjert, kulturer eller andre minoriteter. Opprinnelig så kom flagget fra noe som heter banner eller fane, som var et felttegn brukt for militære oppgjør. Flagget kan ha brukt allerede i oldtiden, fra den gresk-romerske tiden, muligens helt tilbake til Mesopotamia og dets sivilisasjoner. Norge har hatt flere forskjellige variasjoner av sitt flagg som allerede startet fra Middelalderen, som eventuelt utviklet seg til det vi ser i dag.<sup>127</sup> Flagg er gjerne maktpolitisk drevet for å vise til en landlig tilhørighet, men andre bruk av flagget kan forekomme som er knyttet til sosiale rettigheter og lignende.

Det samiske flagget er et nasjonalflagg, som er et symbol for det samiske folket. Nasjonalflagg kan være brukt til en stat eller en delstat, men også for urfolk og andre grupper. Et nasjonalt flagg er beskyttet av loven fra et juridisk standpunkt mot misbruk, hvor krenkelse av et annet lands flagg kan få konsekvenser. I de helt ekstreme tilfellene for misbruk, så kan krig forekomme fra slike krenkelser.<sup>128</sup> Det samiske flagget skal vise en tilhørighet til samene, og flagget er universelt for alle samer i de fire landene i Nord. Flagget representerer samene som en kulturell befolkning istedenfor et land, og knytter de sammen gjennom en oppfattet felles identitet som samer.

---

<sup>127</sup> Roede, 2009

<sup>128</sup> Roede, 2009



Det samiske flagget er et veldig ungt flagg som ble utviklet i løpet av 1960- og 1970-tallet hvor det fantes flere forskjellige designere, men ble ikke offisielt vedtatt før 1986 av 13. nordiske samekonferansen i Åre, Sverige. Nordisk sameråd ønsket å fremme et felles, internasjonalt sameflagg og hadde en konkurranse hvor de inviterte kunstnerne til å komme med forslag til flagget. Astrid Båhls design vant konkurransen, hvor hun tok et utgangspunkt fra et flagg som ble brukt under Alta-saken. Båhl ble og inspirert av den samiske trommen og symbolene, og diktet *Solsønnens frieri i jettenes land* av Anders Fjellner (1795-1876). Fjellners dikt beskriver samene som et barn av solens sønn og en jettekvinne. Det samiske flagget symboliserer flere ting, hvor sirkelen er både månen og solen. Det er den røde fargen i sirkelen som representerer solen, og den blåe fargen i sirkelen som representerer månen. Sirkelen er også representasjon av et samisk samhold og dette symbolet har blitt brukt før i tradisjonell, samisk religion. Fargene i det samiske flagget rødt, blått, gult og grønt er vanlige farger som er brukt på de tradisjonelle, samiske klærne, *gákti*.<sup>129</sup> *Death Means Nothing for the Colours* har fargene øverst i verket, plassert i en rekkefølge som gjør at det ikke er tvil om at dette er det samiske flagget som viser til det samiske folk.

Verkets abstrahering av flagget sammen med fargebruken gjør at det ser ut som om det samiske flagget renner inn i bildet. Flagget eksisterer utenfor bildets rammer og er til sterk kontrast med resten av verket. Måten fargene renner ned verket ser ut som om det fortsatt er i maleprosessen, nesten som om det blør nedover en vegg. De blødende fargene senker seg ned mot landskapet og er på vei til å dekke landskapet, dyrene og fotografiene. Om fargene renner helt ned, så skaper det et visuelt skille mellom verket og betrakteren. Dette abstraherte flagget er et teppe, hvor teppet som skjuler verket er representasjon på de skjulte aspektene i samisk reindriftssamfunn. Ifølge Sunna, så ble familien hans presset ut av reindriften av den svenske stat og andre reindriftsutøvere som kollaboratører. Verket viser til den indre striden som familien opplevde som ikke er opplagt.

Samisk strid blir mer direkte skildret verket *The Norwegian Hunger Games* (2016) av Maret Anne Sara, hvor det er fire mennesker står og sikter med håndpistoler det ene etter det andre. Verket er i et vinterlandskap og det er to reinsdyr i landskapet. Personen som starter denne rekken, er Norge personifisert gjennom det norske flagget. Norge peker våpenet mot neste mann, som er en mann med samiske klær, som igjen sikter mot neste mann som har samiske klær på seg. Den siste personen i rekka er et samisk barn som ikke har et våpen og prøver fortvilet å løpe unna. Saras verk er et krevende oppgjør med behandlingen samiske

---

<sup>129</sup> Berg-Nordlie, 2012, Sameflagget

reindrifftsutøvere, hvor det blir lagt mer og mer press på dem, hvor de yngre eller nye reindrifftsutøvere er i ferd med å bli utslettet.

*Death Means Nothing for the Colours* henviser indirekte til denne striden. Det abstraherte flagget er utenfor verket, hvor man ikke kan se sirkelen som skal representere samisk samhold, gjør at det samiske samholdet ikke eksisterer her. Men det er en uklarthet i dette flagget, det er ikke fastslått eller konkret, som gjør at det kan være en endring i denne tanken om mangelfullt samhold. Dette kan virke kynisk i et postkolonialt samfunn, men realiteten er at samisk reindrift blir mer og mer presset av eksterne makter som gjør at det blir mer indre strid pga. manglende beiteområder, hvor Sunnas familie er et eksempel på det.

Til motsetning, så kan verket også tolkes som et uttrykk på et voksende, samisk samhold som enda ikke har nådd frem, som kommer i uttrykk i *Death Means Nothing for the Colours*. Det abstraherte flagget holder på å renne ned og som etter hvert vises.

### 3.7 Konklusjon

*Death Means Nothing for the Colours* er et politisk verk som bevisst bruker virkemidler som landskap, fotografi, reinsdyr og et abstrahert, samisk flagg for å vise en kolonialhistorie som Sápmi ble utsatt for og som satte opp grenser for samene og samisk reindrift.

Landskapet i verket kan oppfattes som et politisk landskap hvor landskapet er bearbeidet av eksterne makter gjennom et politisk valg for å sette opp grenser. Gjerdet i landskapet er denne strukturen som blir satt opp som både er en fysisk grense, men også en metaforisk grense. Gjerdet i verket eksisterer for å skape et skille i landskapet, som sammen med reinsdyrene skal gi en pekepinn på hvor dette område er. Denne grensen er det som fremmedgjorde samene i sitt eget land og ble holdt både inne og ute av det som var samisk, som kom av 1800- og 1900-tallets samepolitikk i Sverige. Landskapet som er bearbeidet av eksterne makter viser også at det ikke var respekt for hva samene anså som deres eget som kommer frem i bruken av landskapet i *Death Means Nothing for the Colours*. Fotografiene i verket viser et narrativ hvor samene mistet sine navn, identitet, stemme og rettigheter som enda ikke har blitt returnert. Fotografiene viser et håp om at det som har blitt borte, kommer tilbake. *Death Means Nothing for the Colours* bruker fotografiene til å skape et ubehagelig minne og bringer tilbake etnografiske fotografier som en symbolsk repatriering på de gjennom billedkunsten. «Negative Homecoming» i *Death Means Nothing for the Colours* skal vekke negative følelser ved å vise en til en historisk undertrykkelse og kan relateres til andre reindrifftsfamilier som mistet sine rettigheter. Fjellet i verket representerer for mental klarhet, kontemplasjon og kommunikasjon, som nå er åpen. Fjellet og det åpne gjerde viser nå

at det ikke blir mer stillhet fra samene, de har fått tilbake stemmen og nå er det en villighet til å presse mot disse eksterne strukturene som er blitt satt opp for. Det abstraherte flagget i verket viser til et aspekt i samisk reindrift som en mangel på samhold. Flagget er utenfor verkets rammer og viser ikke sirkelen som symboliserer dette samiske samholdet. Verket er ikke direkte med å vise dette, mulig det er en stille bitterhet fra kunstneren selv som kommer frem.

## 4 Kapittel 4: Motstand i stil og innhold



ÉN DEL AV *FOUR NATION ARMY* (2013), 200 CM X 300 CM, SPRAYMALING, STOFF. ANDERS SUNNA (SAMETINGET, FORVALTES AV SAMISK KUNSTMAGASIN. FOTO: LIV ENGHOLM)

## 4.1 Innledning

Dette kapittelet tar for seg Sunnas *Four Nation Army* (2014), som med sitt militaristiske motiv – et skjelett i kofte med et maskingevær i armene – er et enda mer konfronterende politisk verk enn det foregående *Death Means Nothing For the Colours* han produserte fem år tidligere. Hvilke virkemidler blir brukt til å fremheve, eksponere og kritisere den postkoloniale situasjonen i Sápmi gjennom verket *Four Nation Army*, og hvilket håp er det for fremtiden i Sápmi ifølge dette verket. *Four Nation Army* er det andre av tre verk som skal hjelpe å se hva slags kunstner Sunna er.

Kapittelet begynner med en presentasjon og redegjørelse av verket. Etter det så begynner tolkningen på verket, hvor det blir undersøkt hva verkets stil har å si i forhold til politisk kunst. Neste del etter stil så er det verkets bakgrunn som blir diskutert, og hvordan bruken av flagget i dette verket skal vise til samisk stolthet, tilhørighet og samhold. Flagget skal vise til den samiske identitet og sammen med de andre trekkene i verket, knytte samene sammen i en kamp for samiske rettigheter. Så kommer det en del om verkets hovedmotiv, skjelettet, som hvor det blir argumentert for at skjelettet er en samisk dødskriger basert på den samiske, tradisjonelle religionen og deres oppfatning av døden. Til siste i kapittelet, så tar det opp for hvorfor verkets repeterende motiv viser til den koloniale ekstrahering av kunnskap i Sápmi, hvor de tok fotografier av samene og gjenbrakte det til sin egen fordel. Sammen med stil, bakgrunn og motiv så er *Four Nation Army* et slående verk som henviser seg til det samiske folk og en tydelig voldssymbolikk som kaller til kamp og motstand.

### **Beskrivelse av verket**

Det finnes to verk av Sunna som heter *Four Nation Army*, det første verket er fra 2013 som et enkeltstående verk med bare et bilde. Verket som blir tatt opp her er *Four Nation Army* fra 2014, som enkelt beskrevet er verket fra 2013 verket repetert fire ganger. *Four Nation Army* har fire repeterende bilder, hvor to er plassert ved siden av hverandre og to bilder over de igjen som skaper en rektangulær form.

*Four Nation Army* er en graffiti maleri som er sprayet på en duk, hvor duken er i form av et samisk flagg stilt opp vertikalt. Motivet i verket er en hvit figur av en skjellet som har på seg uteklær, en tradisjonell samisk lue, et automatvåpen AK47 og en lasso over hans høyre skulder. Figuren er monokromatisk, men selve bakgrunnen består av de samiske fargene rødt, blått, grønt og gult som vist i flagget. Den vertikale stillingen på flagget skaper et skille i verket og det er en klar linje mellom oppe og nede, som kan minnes litt om en horisont. Dette

blir enda mer forsterket av sirkelen, som rammer inn skjelettets hode og trekker oppmerksomheten til det.

Materialet i verket ser ut som et syntetisk stoff som er sydd sammen for å lage flagget, hvor det har blitt brukt hvit spraymaling gjennom en stensil for å lage motivet. I 2013 versjonen av verket er det øverst i høyre, en signatur «A. Sunna 2013» i det hvite feltet hvor opphenging av verket forekommer.

*Four Nation Army* enkel i den visuelle oppfatningen, men den er ikke simpel. Hodeskallen som er inne i sirkelen er både innenfor og utenfor sirkelen med sin asymmetriske plassering. Skjelettet er verkets midtpunkt og sammen med flagget som bakgrunn gjør at gjør at verkets bakgrunn og forgrunn er uklare, hvor det blir en usikkerhet på hva som faktisk er fremst i verket. Den sterke, hvite fargen mot primærfargene i flagget skaper en illusjonistisk effekt hvor begge krever oppmerksomhet hvor sammensetningen gjør at bakgrunn og



*FOUR NATION ARMY (2014) 200 CM X 300 CM, SPRAYMALING, STOFF. ANDERS SUNNA, HENTET FRA ANDERSSUNNA.COM. VERKET STILT UT I SIN HELHET.*

forgrunn i verket er enhetlig. Skjelettet og flagget i verket blir det ene og det samme.

Over skjelettets høyre skulder så er det en *suohpan*<sup>130</sup>, som er et nyttig redskap som referer til reindrift både generelt og kunstnerens familie som tidligere reindriftsutøvere. *Suohpan* her er et inngangspunkt til *Suophanterror*. *Suophanterror* er et kunstnerkollektiv fra Finland, som anonymt produserer kunstverk som blir brukt til aktivisme. Dette innebærer både digitalt og in situ, som med tagging for eksempel. *Suophanterror* kjemper en selvutnevnt kamp for dekolonisering av Sápmi og er dermed høyst politisk.<sup>131</sup> Lassoen er en tilknytning til denne gruppen, og er et middel for å referere til politisk motstand, som både blir brukt i narrativet av selve gruppen, *Suophanterror* og i verket *Four Nation Army*.

<sup>130</sup> Nærmeste oversettelse er lasso, som er et fangeredskap i form av et tau som man hiver over dyret. *Suohpan* i verket er en referanse til reindriftsutøvere som bruker dette redskapet i reindriften.

<sup>131</sup> Sandström, 2020, ss. 59-60

Automat Kalasjnikov 1947 (AK-47) er et russisk automatvåpen utviklet under Sovjetunionens tid. I vår samtid, ofte assosiert med terroristgrupper som IS, ofte avbildet å ha en AK i hendene og maskert.<sup>132</sup> I perioden 2010-tallet så var IS mer og mer relevant, hvor de som oftest var avbildet slik. Verket skildrer en samisk kriger som følger en motstandsnarrativ drevet av vold, som finnes både i Sunnas verk og Suophanterror.<sup>133</sup> Denne visuelle retorikken om kamp, vold og terrorisme følges opp i verkets tittel som viser til en hær fra fire nasjoner, Norge, Sverige, Finland og Russland. Sammen med motivet så står verket frem med hva som kan oppfattes som krigersk og kampklar.

## 4.2 Verkets stil som står for motstand og anarki

*Four Nation Army* har en stil som er knyttet til gatekunst eller street art, hvor stilen i dag er et estetisk valg, men vekker assosiasjoner til lovbrudd, motstand og sivil ulydighet. Denne delen tar opp for hvorfor stilen er et nyttig hjelpemiddel i kunstverk som er politiske verk og viser at verkets stil er knyttet til verkets innhold. Sunnas estetiske valg til verket *Four Nation Army* har klare forbindelser til street art, som kjennetegnes på bruken av spraybokser, stensiler og befinner seg ute i gatene i det urbane miljø. Spørsmålet er dermed hva denne tilknytningen til sivil ulydighet har å si for *Four Nation Army*.

Street art har opphav fra USA i 1970-tallet, som var assosieres med afrikansk-amerikanere og latinske ungdoms kulturer i urbane strøk som Philadelphia og New York. Street Art nådde et høydepunkt på 1980-tallet som spredte seg globalt. Kunstformen var ulovlig fordi de var plassert på offentlige områder uten å ha blitt sanksjonert av eieren eller institusjonen. Kunstformen var i hyppig utvikling og ekspasjon til tross for tiltak som skulle få stoppet det. Street Art var assosiert med urban forfall, men ble etter hvert akseptert innenfor kunsten og fikk en kapitalistisk verdi og ble dermed kommersielt å selge slike kunstverk.<sup>134</sup> Street art kom til Norge i løpet av 80-tallet til urbane byer som Oslo og resulterte i at i 90-tallet ble en ulovlig kunstform. Det er ikke før på 2000-tallet at det blir lovlig å lage Street Art i enkelte, lovlige områder i Norge. I Norge var Street Arts begynnelse ulovlig, men ble godtatt og sanksjonert for etter hvert.<sup>135</sup>

Street Art er en flyktig kunstform som handler om identitet og territorielle krav i form av protest, ironi, humor, kommentar, kritikk eller intervensjon for å nevne noen. Street Art kan sammenlignes med Performance Art, hvor det er selve handlingen er kunsten og ikke

---

<sup>132</sup> Wergeland, Jørstad, Svendsen, Døvik, & Eirin, 2013

<sup>133</sup> Sandström, 2020, s. 145

<sup>134</sup> Gonçalves & Milani, 2022, s. 427

<sup>135</sup> Rostad, 2018, s. lest 13.12.2022

produktet. Tanken er at om Street Art blir lovlig og kan betales for, så forsvinner kunstverket, som er den ulovlige handlingen og ikke produktet. Kjøperen kan dermed tillate seg selv til å kontrollere kunstneren og hva som blir produsert, som videre kan sensurere både produktet og produksjonen.<sup>136</sup>

Street Art er en form for politisk kunst som både framhever og kritiserer sosiale og politiske problemer. Det er en kunst som i utgangspunktet assosieres med sivil ulydighet, men som i flere tilfeller i dag også eksisterer som et estetisk stilvalg, der den politiske og aktivistiske brodden er borte.<sup>137</sup> *Four Nation Army* bruker stilen estetisk for å trekke inn de assosiasjonene en har til Street Art. *Four Nation Army* er en sosial protest med anarkistiske tendenser som skal tre frem som konfronterende på et politisk nivå som kommer frem gjennom stilen. *Four Nation Army* er ikke utført ulovlige ute på en gatevegg, som gjør at verket defineres som Urban Art.

*Four Nation Army* er Urban Art som eksisterer primært innenfor kunst institusjonene. Sunnas verk som Urban Art deltar i den kommersielle kunstverdenen som gjør at det mister essensen i Street Art og eksisterer bare som et syntetisk verk innenfor et sterilt miljø. Verket



*TO COLONIALISM (U.Å.)* SPRAYMALING. ANDERS SUNNA. ET AV FLERE EKSEMPLER PÅ DETTE VERKET SOM FINNES I ULIKE STEDER. DETTE VERKET ER LIKE UTENFOR KARASJOK PÅ EN GUL SØPPELDUNK OG KAN OBSERVERES PÅ HOVEDVEIE. FOTO: PER ASLE SARA

blir trygt som et Urban Art og den skarpheten Street Art skal vise til blir borte og selv voldssymbolikken i våpenet blir renset bort. På den andre siden så er det å delta i Urban Art en måte på å nå et større publikum, det å ta de politiske aspektene innenfor samisk miljø og trekke det inn i kunstsferen på elite nivå og inn i det globale verden. Sunna velger å delta innenfor de kunstinstitusjonene for å fremme kunsten sin, og hovedsakelig budskapet han ønsker å fremheve for verdenen. Sunna er nok ikke bare innenfor galleriveggene, men og ute i samfunnets offentlige rom, som diskuteres mer i kapittel 5.<sup>138</sup> Sunna eksisterer både innen Street Art og Urban Art hvor begge stilartene er politiske.

Politisk Street Art som *To Colonialism* (u.å.) av

<sup>136</sup> Gonçalves & Milani, 2022, s. 429

<sup>137</sup> Gonçalves & Milani, 2022, s. 433

<sup>138</sup> Rostad, 2018



Sunna er stensil-graffiti av en liten samegutt som holder en bombe høyt i det han skal hive det. *To Colonialism* finnes på flere steder som Umeå utenfor *Umeå Energi* bygget og forskjellige stoppesteder i Finnmark. Verket viser at det er en kolonial motstand, hvor målet er avkolonisering av stedet, et samisk anti-kolonialistisk motstand.<sup>139</sup> Sunna deltar i Street Art på flere nivå, kunstneriske og aksepterte, og på den andre siden det aktivistiske anarkistiske protest som presser på avkoloniseringen av Sápmi. *To Colonialism* skiller seg med *Four Nation Army*, hvor den førstnevnte er i bunn og grunn, Street Art mens det andre verket er Urban Art med et mål for å nå et annet publikum.

Stensil-Graffiti følger trekk hvor figuren eller logoen er lett, kort, konsis, minneverdig, allsidig, og ikke minst raskt.<sup>140</sup> Stensil-graffitien brukes til å repere et motiv uten at det blir større endringer i det, fordi det skal både være gjenkjennelig og kunne reperes flere ganger. Denne repetisjonen skal fremheve en kunstners egen stil, så den tekniske kvaliteten blir mindre viktig. Materialbruken er hvor det symbolistiske innholdet befinner seg i.<sup>141</sup> Innholdet i stensil-graffiti er og vist til at det skal være raskt og minimalisere sjansene for å bli arrestert. *Four Nation Army* referer til dette via stensil-graffiti om en anarkistisk lovbrytning og opprør som blir signalisert ved at det er malt på det samiske flagget. Det repeterende motivet og det flyktige stilen viser et ønske om at denne motstanden skal spre seg til Sápmi. Stilisering som dette er for å skape en uklarerhet i verket. *Four Nation Army* gir rom til å tolke stilen og repetisjonen som et verk av en som skal være rask og anonym med et budskap. Budskapet handler om en kamp for en samisk nasjon med rettigheter og viser en samisk stolthet som er verd å dø for. Alt dette kommer frem via stilen hvor argumentet er at stilen står for seg selv i verket som viser til de rebelske og anarkistiske, anonyme tendensene innen Street Art.

### 4.3 Flaggets tyngde, identitet og ideologi

I denne delen så diskuteres det om bruken av det samiske flagget i *Four Nation Army*, som er et middel til å henvise til det samiske folk og samene som en nasjon. Et flagg i seg selv har en rekke konnotasjoner og tilknytninger som er basert på av utformingen av flagget.

Flagget blir brukt av flere samiske kunstnere for å vise samisk stolthet, tilhørighet og samhold. *Four Nartion Army* er ikke unik i den skildringen, men som også viser at det er en i en rettighetskamp man må stå sammen i. Flagget har en stor politisk symbolsk vekt som skal

---

<sup>139</sup> Sandström, 2020, s. 78

<sup>140</sup> Blanché, 2016, s. 56

<sup>141</sup> Blanché, 2016, s. 57

hjelpe en gruppe til å identifisere seg med andre grupper i et større, helhetlig bilde, på et politisk, geografisk, nasjonalt og ideologisk nivå. *Four Nation Army* er et verk som ønsker å vise at det står for samiske rettigheter, som kommer frem gjennom i motivets skjelett og bakgrunn. Flagget i verket skal identifisere seg med det samiske folk i håp om å inkludere i støtte for denne kampen.

Nasjonale symboler fra den før-kristne samiske religionen som blir oftest brukt er goavddis og joiken. Gjenstanden og aktiviteten er viktige symboler som skal signalisere nasjonale symboler for samene. Goavddis sin ovale form skal ha blitt brukt som inspirasjonen til sirkelen i det samiske flagget.<sup>142</sup> Flagget blir brukt av flere kunstnere for å vise det samiske nasjonalitet, identitet og stolthet, men er også knyttet til verk som skal vise samisk motstand og aktivisme. Dette ser vi i *Together We Rise* av Suophanterror (digitalt publisert 2017) som knytter det samiske flagget til motstand og aktivisme. *Together We Rise* er et fotografi av en knyttneve med det samiske flagget malt på. Knyttneve er ofte vist frem i kunstverk og andre visuelle bilder som står for motstand, revolusjon, og kamp, *Together We Rise* oppfordres det til kamp for dekoloniseringen av Sápmi. Konteksten rundt flagget og hvordan det blir brukt endrer meningsinnholdet i et verk.

I Sunnas *Death Means Nothing for the Colours* kan det abstraherte flagget øverst være vise til gjemte aspekter i samisk reindrift, en indre strid blant samiske reindriftsutøvere og en mangel på samhold, som er utenfor de oppfattede rammene i dag. *Four Nation Army* til motsetning viser et samisk samhold og enhetlighet, som inkluderer det samiske folket i kampen om rettigheter. I denne kampen som *Four Nation Army* viser, så unnslipper ikke de døde den heller, som vist med skjelettet som har våpenet på brystet.

#### 4.4 Den samiske dødskrigeren

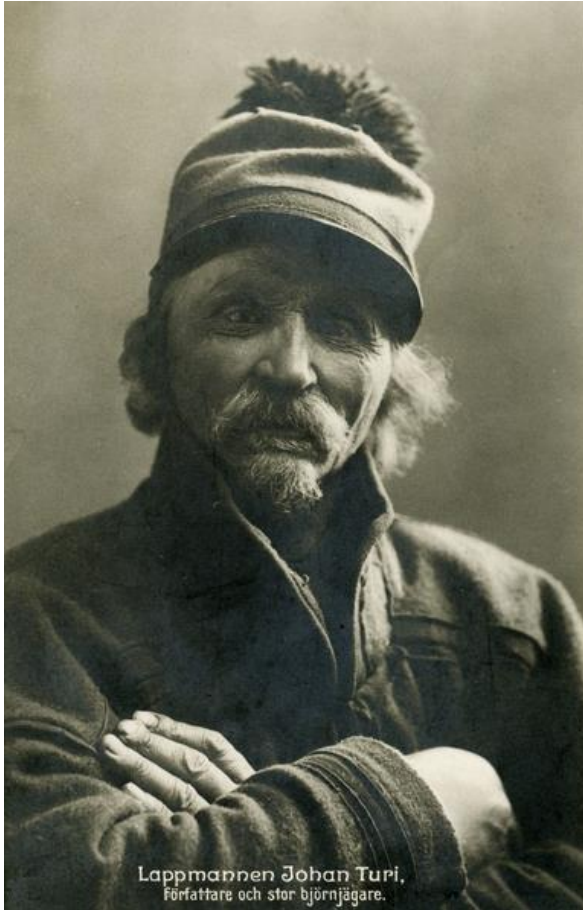
Hovedmotivet i *Four Nation Army* er skjelettet, blir diskutert her og hvordan det kan være et hjelpemiddel til å inkludere et fortidig, samisk folk i en motstandskamp. *Four Nation Army* viser døden og en oppstandelse fra graven, hvor fortiden kommer til live i samtiden. Oppstandelsen skjer gjennom skjelettet som viser en vilje til å ta opp den kampen selv etter døden, hvor skjelettet kan være inspirert av et fotografi av Johan Turi.

*Four Nation Army* har et tidsaspekt (fortiden) som kommer frem gjennom skjelettet, som viser at det handler om en person som ikke lever i dag og har vært død en stund. Skjelettet sammen med flagger gjør at det inkluderer et folk som har levd før vår samtid, hvor

---

<sup>142</sup> Kraft, Sami Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building Norwegian Sapmi, 2009, s. 188

skjelettet indikerer at det er en stund etter døden. Skjelettet er et av de siste fasene i kroppen vår som blir brutt ned etter døden. Flaggets sirkel er det som skal inkludere dette skjelettet i et samisk samhold. *Four Nation Army* trekker inn et fortidig forfedre inn i samtiden og involverer de i den samiske historien som utspiller nå. Flagget i verket gjør og at den samiske nasjonen i sin helhet blir involvert som strekker seg over geografiske, statlige grenser.



PORTRETT AV JOHAN TURI. FOTOGRAFI. UKJENT FOTOGRAF. NORDISKA MUSEET.

Jeg mener at skjelettet i *Four Nation Army* kan være et portrettfotografi av Johan Turi, *Porträtt av den samiske författaren och konstnären Johan Turi (1854-1936)* (ca. 1910-30). Likheten er slående til *Four Nation Army* både kompositorisk og i innholdet, samtidig som konteksten til både Turi og verket spiller inn. I begge verk så kan man se figurene, hvor betrakteren står foran de. Figurene i hvert verk så er ikke underkroppen med, hvor Turis verk viser portrettlikhet fordi det er et fotografi. Mens Sunna forvandler og stiliserer Turi til dette skjelettet via stensil-graffiti, for å fjerne likhetene til en bestemt person men likevel være inspirert av dette fotografiet.

Turi fremheves her som en stolt mann, som tar seg selv seriøst og skiller seg fra vanlige etnografiske fotografier. Turi har på seg et tradisjonelt nordsamiske kofte og lue på seg i dette fotografiet og fremheves som en veldig selvsikker individ. I selve fotografiet er det tekst «Lappmannen Johan Turi, författare och stor björnjägare.», som viser at han er mer enn sin samisk identitet.

Turi ser betrakteren rett i øynene med et intenst, konfronterende blick og har armene er krysset. Oftest, det å krysse armene kan assosieres med at det er et sinne eller lukkethet, det er og en måte å ubevisst ha en økt konsentrasjon, utholdenhet og ubevisst ønske om å lykkes.<sup>143</sup> I kapittel 2.5, så fremheves Turis aktiviteter i hans levealder, hvor han ønsket å opplyse samiske levemåter til datidens styresmakter. Fremgangen var beskrevet som nøytral og non-konfronterende som skulle gi blick inn i de situasjonene samene var i. *Four Nation*

<sup>143</sup> Friedman & Elliot, 2007, s. 459

*Army* transformerer det portrettet, hvor det stiller et spørsmål om fortiden. Om man kan knytte *Four Nation Army* med Turis portrett, så vil det førstnevnte verket indikere på at Turi ville fortsatt sine aktiviteter i samtiden, altså kampen om samiske rettigheter. Skjelettet i *Four Nation Army* har kompositoriske egenskaper til portrettet *Porträtt av den samiske författaren och konstnären Johan Turi*. Turis portrett er abstrahert i *Four Nation Army*, som forvandler et viktig historisk samisk individ til noe som skal vise til et folk som en helhet, pga. flagget som bakgrunn. Turis aktiviteter som forfatter og kunstner er fortidig men relevant fordi presset for rettigheter til uansett gruppe er nødvendig i alle tidsaldrer.

Samisk folketro etter kilder fra 1700-tallet viser til at samene, på den tiden beskrev døden som om at sjelen rømte fra kroppen når en person døde. Døden blir beskrevet at sjelen forlater kroppen og drar til dødsriket, *Jabmeaimo*, før selve døden inntreffer. Dermed kan sjelen returneres til kroppen om ofringer ble utført av en noaidi, og personen returnerer levende igjen.<sup>144</sup> Når døden inntreffer, så må kroppen bli dekket, så sjelen ikke forsvinner fra kroppen.<sup>145</sup> Praksisen er for å ivareta en annen livsjel som befinner seg i kroppen og kan bli gjenskapt bedre i dødsriket. Sjelene befinner seg i skjelettet, ikke i kroppen av personen. Kroppen blir formet rundt skjelettet og gir liv til et nytt person i selve dødsriket som er frisk og ubesuddlet. Praksisen med å dekke til kroppen er mest sannsynligvis for at kroppen ikke skal bli ødelagt, og ikke for å ivareta den sjelen som den levende personen hadde. En ny person og ny sjel vil bli formed i dødsriket i stedetfor.<sup>146</sup> Sjelen til personen som døde har dødd allerede og det er et annet sjel som innehar skjelettet, for personen som holder på å dø har allerede sjelen sin i dødsriket. Verket kan leses på følgende måte at flagget er det som det som beskytter kroppen her, hovedsakelig skjelettet som innehar flere sjeler. Flagget her blir dermed et beskyttelse for det fortidige, hvor man fort kan knytte det til de forfedrene som kjempet for samiske rettigheter som Johan Turi og Elsa Laula Renberg (1877-1931). Elsa Laula er et motiv Sunna bruker i et verk som stensil-graffiti. Hva formålet er, er rettet for samtiden, hva som eksisterer i dag, og det er en gjenfødelse via skjelettet hvor en ny person blir formet. Det er ikke det som den gang var, men det som blir gjenfødt i dag, som er en ny kamp for samiske rettigheter med andre vilkår som eksisterer i dag. *Four Nation Army* er om, og det samiske folket i helheten, både fortidig og samtidig, om at en gjenfødelse skal skje eller holder på å skje.

Fra et samisk religiøst kontekst så viser dette verket en gjenfødelse fra dødsriket. Selv

---

<sup>144</sup> Pettersson, 1957, s. 72

<sup>145</sup> Pettersson, 1957, s. 73

<sup>146</sup> Pettersson, 1957, s. 74

etter en splittelse fra eksterne landegrenser som førte til død og forfall i Sápmi, så er det en udødelighet i den samiske krigeren. *Four Nation Army* viser samiske historiske forhold hvor det samiske kan leve, selv etter døden og selv etter en splittet gruppe i fire forskjellige land, men sterk i samholdet. Verket er en metafor for dødskrigerne fra Sápmi som er klar til å hjelpe og gå til en kamp for rettigheter. *Four Nation Army* går et steg inn i samisk religion inn i det som er Jabmeaibmo. Det er det forståtte dødsriket i samisk religion hvor forfedrene befinner seg i, men som kan returnere til det materielle og fungere som en hjelpende ånd. Skjelettet, hodeskallen og flagget er det som binder fortiden, samtiden og fremtiden sammen og skaper dette narrative om en kamp for nasjonen.

Skjelettet kan bli sammenlignet til et av de fire aspektene i *Johannes' åpenbaring*, den siste skriftet i Bibelen. Disse fire aspektene kommer som et tegn før dommedag, hvor den siste i rekken er Døden som er et skjelett som rir på en hest. Skjelettet i *Four Nation Army* kan tolkes som en personifikasjon av døden i en samtidisk samisk kontekst, som er en udødelig kriger fra Jabmeiabmo. I stedet for å ha en kjortel så har han på seg en kofte, istedenfor en ljå så har han et automat våpen. Verket er ikke en direkte skildring av Turi, men at han blir likevel brukt som et anonymisert motiv i verket. Å bruke Turi slik er for å involvere helhetlig det samiske folk istedenfor å referere til en, singulær person. Argumentet er at det tar mange for å gjøre en endring og Sunna er bevisst i forfedrene som kjempet for samiske rettigheter, hvor han i dette verket har brukt Turi som et motiv.

En tolkning av verket kan være en symbolisering av Turi i form av samtidig motstand som har eksistert siden Turis tid. Sunna bruker samiske personer som fremmet samiske rettigheter i hans kunst som skal vise til den postkoloniale situasjonen som eksisterer i dag, og den kampen de har tatt opp før. Det er en revitalisering av disse viktige samiske personene som sto for kunnskap, men og for motstand og rettigheter som skjer i selve verket. De forhistoriske røttene skal fremheves på nytt i samtiden.

Fra 1600-tallet så var det en interesse for samiske graver og arkeologi, hvor det ble etterspørsel for skjeletter. Samiske graver kom i søkelyset og beskrivelser av slike graver kom fra embetsmenn, som beskrev urgraver med hodeskaller, bein og skjelett som befant seg i Varanger, Finnmark.<sup>147</sup> Gravene ble ikke undersøkt før på 1800-tallet av en utdannet arkeolog fra København og ble først utgravd i 1830. Enkelte graver i ettertid fikk og i 1851 forstyrret, hvor skjeletter og gjenstander ble tatt ut.<sup>148</sup> Her er det hvor det skjer et brudd med forfedrefolket og samene, som *Four Nation Army* viser så sterkt til, et tidsmessig brudd. Det

---

<sup>147</sup> Schanche, 2000, s. 24

<sup>148</sup> Schanche, 2000, ss. 25-26

ble utført en forstyrrelse som førte til trauma i en hel nasjon. Bruddet går fra fortiden til samtiden, som er pågående så lenge det ikke blir bragt tilbake som er det som skal til for å helbrede. Dødsaspektet og gravsikkert i tradisjonell, samisk religion vises frem i *Four Nation Army* gjennom hodeskallen. Hodeskallen er noe som eksisterer innenfor det den samiske kulturen historisk, religiøst og spirituelt, inkluderes nå i verket. Det historiske bruddet skal helbredes gjennom verket.

Deler av utgravningene fra samiske gravene fra Varanger ble sendt zoologiske museer og etnografiske samlinger i København, i bytte mot at de fikk betaling for det.<sup>149</sup> I 1878 ble en del av utgravningene fra Varanger solgt til Oslo, hvor etter hvert gikk fra et arkeologisk interesse til antropologisk raseforskning. I slutten av 1800-tallet så var det flere som dro til samiske områder i Nesseby, gravde opp skjeletter for så å selge det videre sørover, noen helt til Berlin.<sup>150</sup> I begynnelsen av 1900-tallet så kom det standardisert kranometri, som ble brukt til raseforskning for å karakterisere de ulike folkegruppene. I løpet av 1920-tallet så var det godt etablert med raseforskning, som likevel ikke holdt vann selv for de som forsket det.<sup>151</sup> Ekstrasjonisme, uthenting av Samiske gjenstander blir redusert til objekt og resurs, hvor gravene har en spirituell og tilknytning til forfedrene.

*Four Nation Army* er et verk som tar opp denne historien om de samiske gravene, og ønsker å inkludere det som ble fortapt. Forfedrene skal inkluderes i dette verket, for å vise at samene som en folkegrupper lever i dag og levde før. Samiske områder gjennomgikk utnyttelse og ekstrahering av samiske resurser, men lever til tross for det.

#### 4.5 Medial reproduksjon av fotografier

Kunstnere henter ofte inspirasjon fra et eller flere forskjellige medium som andre kunstverk, stiler, natur og ikke minst media. Fotografi har eksistert i flere hundre år allerede, og levende bilder i form av tv og film som har eksistert kommersielt fra 1940-tallet. Her er spørsmålet om hvordan bruken av fotografi kan relateres til *Four Nation Army* når det ikke er direkte gjenbruk av et fotografi. *Four Nation Army* repeterer motivet som kan knyttes til hvordan fotografier blir produsert og gjenbrukt. Til hvilken grad inspirasjonen er hentet fra varierer fra kunstner til kunstner, som innebærer verk som er inspirert av noe til at noen verk kan argumenteres for at de stjeler direkte fra kilden. Kan det være at på en annen side, istedenfor

---

<sup>149</sup> Schanche, 2000, s. 27

<sup>150</sup> Schanche, 2000, s. 33

<sup>151</sup> Schanche, 2000, ss. 34-35

at det er én bestemt person som har blitt brukt, så er det mer at det samiske folk har blitt utnyttet intellektuelt og materielt.

De repeterende trekkene i *Four Nation Army* kan sammenlignes til enkelte verk av Pop Art kunstens ikoniske mann, Andy Warhol (1928-1987). Warhol brukte brukte massemedia kulturen til å gjengi det som var populært i hans samtid som både hyllet og kritiserte media som både glamorøst og traumatisk. To eksempler er Warhols silketrykk i portrettformat av Marilyn Monroe (1926-1962), *Marilyn Diptych* (1962) og *Shot Marylins* (1964). Warhol gjenbrakte fotografier av skuespilleren som allerede eksisterte fra før av som reklameplakat. Warhols portretter er forklart av at de har et fravær, hvor både verket og selve skuespilleren er fraværende fra realiteten, som dermed blir opphøyet og urørlig.<sup>152</sup>

*Marilyn Diptych* av Warhol er et monumentalt silketrykk i størrelse av 205cm x 289 cm, som består av 50 repeterende ansikt av Monroe som er stilt på rekke. Verket er del i to i midten, hvor høyre siden er det portretter i svart hvitt, mens venstre side er portrettene av pastellfarger. Silketrykk som en kunstform er en metode hvor motivet kan repeteres, i lik linje som annet trykk, produsert raskt. Motivet i verket er en reproduisering av et portrett av Monroe fra en reklameplakat til filmen *Niagara* (1953).<sup>153</sup>

*Shot Marylins* er et verk som har fire like portretter av Monroe som er plassert ved siden av hverandre og over hverandre. Portrettet er fra den samme reklameplakaten som ble



*SHOT MARYLINS* (1964), HVERT BILDE ER CA. 101 CM X 101 CM, SILKETRYKK. ANDY WARHOL

brukt til *Marilyn Diptych*, hvor i dette verket så har portrettene sterke, pastell farger.

*Four Nation Army* kan være et stilisert portrett av forfedrene til det samiske folk, som ble fotografert i 1800-tallet og utover, som førte til en ekstrahering av ressurser i form av både kunnskap om samene og faktisk gjenstander som ble hentet ut. Samene som et motiv var en interesse for forskning, men etter hvert i løpet av 1900-tallet annet medial dokumentering av samene som etter hvert ble til postkort fra fotografisk gjenbruk.

<sup>152</sup> Whitfield, 2007, s. 874

<sup>153</sup> Danto, 2009, s. 40

Verkets hovedmotiv skjelettet kan sammenlignes til fotografier av samer som endte opp med å bli solgt som postkort. Et eksempel på et slikt postkort av en same er *Gammel Same Mi; 242/30*, som viser en eldre samisk mann som røyker en pipe og ser opp til venstre og ut mot horisonten og fremstilles som heroisk, tankefull og vis. Dette bilde er fra et gammelt postkort fra Finnmark som viser et romantisk bilde av en samisk person. Flere slike fotografier av samer som ble fotografert ble etter hvert solgt som postkort. *Gammel Same Mi; 242/30* er i Skiens Antikvariat og som blir solgt enda den dag i dag.<sup>154</sup> Ulikhetene til *Four Nation Army* er mer enn likhetene, både i fargene, motivet og komposisjonen. Eneste likheten er plagget og hårtuftene i begge verk. *Four Nation Army* er i sin helhet konfronterende, mens *Gammel Same Mi; 242/30* er romantiserende. Men likevel så kan verket alludere til denne formen for ekstraksjonisme som skjedde i Sápmi på flere nivå og som dette verket viser til, et kunnskaplig ekstraksjonisme som skjedde med etnografisk forskning på 1800-tallet og utover i Sápmi, hvor fotografiene av samene som ble til et postkort er en forlengelse av dette. Samen i postkortet blir forvandlet til dette skjelettet i *Four Nation Army*, alt har blitt plukket ned til beinet i Sápmi. Denne prosessen kan kanskje sammenlignes litt med hvordan pop-kulturen i USA resilkurerte, gjenbrakte og skildret kjente skuespillere i kunstverk selv etter skuespillerens død.

Samiske kunstnere gjenbraker historiske fotografier av personer og bearbeidet det inn i verket og stiliserte de. Et eksempel er Lena Stenbergs verk *Vad ser du Anne-Marja?* (1994) som er et akrylmaleri etter et fotografi av hennes mor når moren var ung.<sup>155</sup> Motivet blir repetert fire ganger som i likhet til Warhols verk *Shot Marylins*, hvor begge verkene ikke bruker naturlig farger til å skildre motivet. Selvfølgelig så er innholdet og motivasjonen annerledes fra Stenberg til Warhol, fordi hun gjenbraker et historisk fotografi av et familiemedlem som er så nært henne som det går an å bli. Valkeapää gjenbraker og historifiserte, etnografiske fotografier og rekontekstualiserer det som noe positivt istedenfor, et familiealbum for samene. Argumentet ligger i Sunnas verk som handler om eksterne krefter som var større og sterkere enn det samiske folk, som av ulike årsaker tillot seg å bli fotografert.

Stiliseringen og repetisjonen i Stenbergs verk (fra måten det ble opphengt på) gjør at det ikke lenger er et portrett, men en universell representasjon hvor den personlig

---

<sup>154</sup> <https://skiensantikvariat.no/Gammel-same-Mi-242-30/18661>

<sup>155</sup> Grini, *Contemporary Sámi Art in the Making of Sámi Art History: The Work of Geir Tore Holm, Outi Pieski and Lena Stenberg*, 2017, s. 313



tilknytningen blir borte og dermed skaper en distanse.<sup>156</sup> *Four Nation Army* er ikke en direkte portrettering eller skildring av en person, men heller et mer generaliserende men likevel inkluderende for et folk til å ta en del i et større bilde. Inkludering av et helt folk skjer i repetisjonen i selve verket, mange som står sammen i et samfunn og samhold.

*Marilyn Diptych* ble produsert kort tid etter at Monroe døde og regnes som et kanonisk verk for Warhol av Monroe.<sup>157</sup> Verket er en grafisk representasjon på Monroe og hennes død, hvor hun skildres som døende (fra venstre til høyre) uten å miste smilet. De 24 portrettene av Monroe forvandles fra de sterke pastellfargene til svart-hvitt, hvor noen er visket ut eller uklare som viser en transformerende repetisjon.<sup>158</sup> Verket er helt klart en kommentar på den utnyttelsen skuespillere ble utsatt for innen media kulturen som var et raskt medium.

Medial reprodusering kan sammenlignes til de etnografiske fotografiene som ble hentet ut av Sápmi i 1855<sup>159</sup>, men også til fotografier som var mer til den generelle befolkningen som fra 1920-tallet og utover som romantiserer samene.<sup>160</sup> Gjenbruk av fotografier i form av postkort er en forestilling om samene, og har blitt sammenlignet til misbruk av samisk kultur ifølge noen samer.<sup>161</sup> *Four Nation Army* er på ingen måte en direkte medial reproduksjon til et enkelt verk, men i dette tilfelle kan det være en henvisning til det mer generelle uthenting av kunnskaper om samer som skjedde fra 1855-tallet via fotografiene. Gjenbruken av disse fotografiene i utallige bøker både til forskning og turisme, som enda er prevalent i postkortene som selges av samene.

Warhol gjenbrukte også fotografier av grusomme hendelser som ble publisert i media. En *referential* (refererende) tolkning av et Warhol-verk er det som viser til en konkret hendelse, objekt eller fakta som et dokument i verdenen. En annen tolkning er en *simulacral* (simulakral) tolkning som viser at det er en kopi uten originalt oppgav. Simulakral tolkning er at et objekt eller lignende mister den dypere symbolikken som eksisterer i verkets overflate. Kunstneren her står ikke med verket, eller har mening og eksisterer bare som en overflate til selve verket.<sup>162</sup> Denne gjenbruken forandrer symbolikken til det som var originalen og blir noe nytt i selve billedflaten.

---

<sup>156</sup> Grini, *Contemporary Sámi Art in the Making of Sámi Art History: The Work of Geir Tore Holm*, Outi Pieski and Lena Stenberg, 2017, s. 316

<sup>157</sup> Foster, 2005, s. 99

<sup>158</sup> Danto, 2009, s. 41

<sup>159</sup> Lehtola, 2021, s. 145

<sup>160</sup> Lehtola, 2021, ss. 147-8

<sup>161</sup> Lehtola, 2021, s. 148

<sup>162</sup> Foster, 2005, s. 29

Refererende tolkning til Warhol-verk er en kritikk til massemedia fra kunstneren selv. At media på overflaten glamorøst, men det er et dyptliggende misbruk og lidelse. Kjøpt-og-bruk kulturen innen media som *Marilyn Diptych* viser. Paradoksalt, så er *Marilyn Diptych* begge deler, refererende og simulakra verk.<sup>163</sup> Verket er både et dokument på hennes liv og død samtidig som det er en kopi uten en original opprinnelse. Media kulturen har foreviggjort henne hvor hun bare eksisterte innen media. Kunst kommuniserer med betrakteren, hvor innholdet kan forvandlet fra person til person som blir endret etter de vilkårene den personen vokste opp i. *Four Nation Army* kapsler inn denne ekstraheringskulturen i form av fotografiene om det kan tolke som en skildring av postkortene som ble laget. Det er en symbolisering av en rettighetskamp i Sápmi om motstand, samhold og lærdom.

Repetisjon skal i teorien vise en hendelse flere ganger for å ta bort betydningen i det. Om det var en traumatisk hendelse så kan dette være en helbrederne metode for mottakeren. Warhols verk er som et filter for hvordan en oppfatter realiteten som traumatisk. Reproduksjonen og repetisjonen av en hendelse er be både effektiv og ineffektiv i den helbredelsen av det traumatiske.<sup>164</sup> Lena Stenbergs verk *Vad ser du Anne-Marja?* kan sammenlignes med *Shot Marilyn's*, kan vise en generasjonell trauma som var et tilfelle i kolonialismens Sápmi med fornorskning hvor forrige generasjonens samer mistet språket helt, og tilknytningen til det samiske. Foreldrene til Stenberg kom fra internat generasjonen hvor samiske barn ble sent til.<sup>165</sup> *Four Nation Army* fremhever denne generasjonelle, men også geografisk og historisk, kulturell trauma som Sápmi har opplevd, som blir fremhevet i verkets formalistiske splittelse og repetisjon. Et folks trauma som resultat av kristendommen, kolonialiseringen, rasebiologi, sosialdarwinisme, ekstraksjonisme av ressurser og eksterne krav om landeområde og taksering som i fortiden berettiget av de statene som tredte frem.

Døden i verket er dermed en nasjons død og splittelse, som fører til en trauma som går gjennom generasjoner og lever lenge etter tiden hendelsene. I Sápmi er det ekstraksjonisme og utslettelse, språket forsvant for enkelte, men alle mistet noe. Forfedregravene i samiske områder ble gravd ut og skjelettene sendt til forskning og utstillinger, redusert til ren forskning og curiositet for de opplyste i perioden. På nivå med fotografisk ekstraksjonering av kunnskaper om samene, så var før den tid en ekstrahering av samiske levninger som skjedde.

---

<sup>163</sup> Foster, 2005, s. 26

<sup>164</sup> Foster, 2005, s. 30

<sup>165</sup> Grini, Contemporary Sámi Art in the Making of Sámi Art History: The Work of Geir Tore Holm, Outi Pieski and Lena Stenberg, 2017, s. 312

*Four Nation Army* bruker det samiske flagget som en markør for identitet og henviser seg til det samiske folk og kulturen. Om motivet er en reproduksjon av enten Turi eller et mer generelt postkort av en same, så er det fortsatt et kall om den fortidige historikken som trekkes frem til samtiden. Sunna reproduserer andre samiske personer via stensil-graffiti, hvor det er et konkret eksempel på dette i neste kapittel, som et eksempel på en gjennomgående narrativ om at motstand ikke er basert på et enkelt individ. *Four Nation Army* viser ikke en transformerende repetisjon fordi verkets antatte person døde for lenge siden, transformasjon er umulig etter livets gang. Denne døden er ikke et endepunkt her, men en samisk oppstandelse som også er en forlengelse langt etter døden. Repetisjonen i *Four Nation Army* er noe som forsterker det folkeslaget til å stå sammen i den ideologien det står for og den kampen det er villig til å ta opp. Hvor *Marilyn Diptych* viser et endepunkt i livet, så viser *Four Nation Army* en kontinuitet som strekker seg lenger enn livets gang, fordi det handler ikke om en person, men en idé og tankegang.

#### 4.6 Konklusjon

*Four Nation Army* er et verk som fremtrer med en militant og kampklar front, men som har trekk som forsterker den i oppfattelsen av motstand. Verkets stilistiske uttrykk i form av Urban Art har sterke assosiasjoner til flyktighet, anonymitet, protest, kritikk og sivil ulydighet. Stilen her blir overført fra gatene til kunstinstitusjonene for å nå et større publikum og ta opp den politiske situasjonen i Sápmi. Sunna som en kunstner utnytter gatekunst og med eksemplene brukt, ser vi at han er både i gatene og i galleriene. Stensilen som er brukt i *Four Nation Army* skal vise til en raskhet i utføringen, som og vises i at motivet blir repetert fire ganger. Den raske prosessen er tilknyttet til at verk måtte utføres fort, så de som lagde kunst ulovlige i gatene ikke ble arrestert, som *Four Nation Army* emulerer. *Four Nation Army* har det samiske flagget som bakgrunn, og henviser seg selv til det samiske folket som skal kunne identifisere og føle en tilknytning til. Flagget blir brukt for å inkludere det samiske folk, og har et håp om å få alle med, inkludert de samiske forfedrene. Skjelettet i verket blir brukt for å inkludere det fortidige folk, og kan være inspirert av portrettfotografiet av Johan Turi. *Four Nation Army* blir kompositorisk sammenlignet med Turi portrettet, hvor begge kan oppfattes som konfronterende. Fra en samisk kontekst, så kan dette være en dødskriger fra Sápmi, som har stått opp og kjemper for samiske rettigheter. Det blir argumentert for at de forfedrene som levde før ville og kjempet for samiske rettigheter i dag. Til sist, så kan verket være noe som viser til en ekstrahering som ble utført i Sápmi gjennom fotografier. *Four Nation Army* blir sammenlignet til et fotografi av en same fra 1900-tallet, som blir gjenbrukt på et postkort og

solgt. Repetisjonen i *Four Nation Army* kan være en måte på å vise til en traumatisk hendelse flere ganger, som en metode for å helbrede mottakeren.

## 5 Kapittel 5: Samisk tilstedeværelse i en mytologisk skildring



GET OFF deFence, 2016, SPRAYMALING, ALTA UNGDOMSSKOLE. ANDERS SUNNA OG LINDA "ZINA" ASLAKSEN. HENTET FRA ANDERSSUNNA.COM

### 5.1 Innledning

Dette kapittelet tar for seg et verk Anders Sunna og den samiske Urban Art kunstneren Linda «Zina» Aslaksen (1986-) skapte sammen i 2016. *Get OFF deFence* er et politisk ladet verk som viser samisk tilstedeværelse og fremhever kulturelt mangfold. Et veggmaleri i spraymaling som strekker over to eksterne vegger og fra bakkenivå til taket på Alta Ungdomsskole, er *Get OFF deFence* en positiv godkjennelse av den samiske kulturen for fremtiden. I likhet med de to forrige verkene, så blir *Get OFF deFence* undersøkt for å se hvilke virkemidler som blir brukt som viser den postkoloniale situasjonen i Sápmi. *Get OFF deFence* er det siste verket i denne oppgaven som skal hjelpe å se hva slags kunstner Sunna er.

Kapittelet begynner med en presentasjon og redegjørelse av motivet. Deretter redegjør jeg for hvorfor stilen i *Get OFF deFence* er et viktig hjelpemiddel for politisk kunst, og hvordan kunst i det offentlig rom fremhever en samisk tilstedeværelse i en multikulturell by.

Jeg argumenterer her at tross den sterke volden som vises i motivet (kvinnen som holder en vugge der babyen er erstattet med en bombe), eksponeres betrakteren for en positiv bekreftelse på samisk eksistens og overlevelse. Som jeg går videre til å forklare, er kvinnen med vuggen en karakter i både samisk religion og kristendom. Samtidig minner hun om en muslimsk kvinne, og slik kombinerer motivet det flerkulturelle med det politiske. Siste del av kapittelet diskuterer hvordan verkets landskap er et mytologisk landskap som har trekk til før-kristelig, samisk verdensoppfatning og hva gjerdet har å si i selve landskapet.

### **Beskrivelse av verket**

*Get OFF deFence* er et monumentalt verk som viser et landskap med en stor kvinnefigur. Kvinnen har dekket hodet med slør, hun har et tørkle som dekker munnen og hun holder en vugge med en bombe i hånden. Både hun og landskapet er omringet av et gjerdet. Kvinnen har gevir som kommer ut av sløret og bak hodet hennes er en gyllen sirkel med en diamant på toppen. I midten av bildet er det en blå hånd, som holder vuggen med den gyldne bomben i seg. Til høyre i verket er en dekorert, sølvkule som henger innenfor gjerdet. Øverst i verket er det en hvit rype som har et bombebelte som flyr over kvinnen. Utenfor gjerdet står det to koftekledde figurer som prøver å kaste en lasso/*suophan* hver mot denne kvinnen. På kvinnens bryst og under hennestørkle ser vi flere repeterende ansikter som også gjentas i verkets bakgrunn, utenfor gjerdet. På innsiden av sjalet som dekker hodet hennes, er det repeterende stensiler av hodeskaller. Bak vuggen er det et fjellandskap som viser en solnedgang i distansen, hvor enkelte skyer legger seg på vuggen til kvinnen. *Get OFF deFence* har motiv som ikke kommer fra den samiske kulturen som er Jomfru Maria med et sjal, en kvinne som bruker en Niqab, fuglen som den hellige ånd eller en fredsdue, og bomben i vuggen. Disse motivene kan knyttes ulike temaer som politisk motstand, religion og kulturelt mangfold. Verket kan oppfattes nesten som en syntese av flere ulike motiver som kommer fra flere hold, men de samiske motivene er de som står sterkest i verket.

*Get OFF deFence* har samiske motiv som er knyttet til det samiske flagget, reindriften og runebommen og skildrer det i et mytisk landskap. Hovedmotivet i verket er kvinnen med vuggen, eller rettere sagt en samisk *komse*. Komsen er en samisk gjenstand man bærer et lite barn i, og kulen helt til høyre i verket er en komsekule. En komsekule er en dekorativ gjenstand man hang inne i komsen over barnet som skulle beskytte barnet fra de underjordiske vesenene. Materialiteten i en slik kule er viktig, for ulike materialer er knyttet

til helbedring, hovedsakelig sølv og messing materialet.<sup>166</sup> Kvinnens tørkle har fargene fra det samiske flagget. Den sirkulære, gylne fasonger bak henne med en diamant i kan minnes litt om en glorie. De repeterende ansiktene under kvinnen består av monokromatisk stensilgraffiti av Elsa Laula Renberg. Gjerdet og de to samene med lasso både mot kvinnen og komsen, men de står utenfor et gjerde man vanligvis ser i reindriften. Disse gjerdene er mer permanente gjerder av treverk i reindriften som karakteristisk ser slik som de gjør i verket. Gjerdet er på et bakkenivå med betrakteren og inngangspartiet, men som snor seg opp med verket og forsvinner bak en pilar og dukker opp i bakgrunnen igjen.

*Get OFF deFence* er i, Alta som er en multikulturell by bestående av nordmenn, samer og kvener. Verket ble sanksjonert av Kulturetaten i Alta hvor de gav kunstnerne frihet til utformingen av verket. Verket ble utført i et samarbeid mellom flere aktører som prosjektlederen, institusjonen, kommunen og kunstnerne.<sup>167</sup> Et av verkets formål var å skape debatt om samisk kultur, undertrykking og naturvern. Resepsjonen av verket førte til en debatt om verket skulle bli stående eller fjernet derimot. Verket inneholder voldsmotiv som ikke var møtt positivt av enkelte politikere i Alta, mest sannsynligvis reagerte de på bombene i verket.<sup>168</sup> Basert på resepsjonen som gav uttrykk for at både de som finansierte verket, politikerne og brukerne av verket ikke hadde en anelse hva som var i vente. Debatten førte til mer oppmerksomhet til dette veggmaleriet som ble utført og gav dermed mer eksponering for verket, som står enda i dag.

## 5.2 Kunst i det offentlige rom og veggmaleri

*Get OFF deFence* er en mulighet for kunstnerne å uttrykke med samiske motiv og personlig stil som blir eksponert i det offentlige rom. Hvordan kan et verk som *Get OFF deFence* eksponere samisk kultur og samtidig ta opp den politiske kampen for frihet og rettigheter gjennom stilen? Eksponeringen som skjer ved at det er et offentlig verk, som gir flere mulighet til å se verket, og samtidig, ta inn for seg den samiske kulturen og rettighetskampen. Frie tøyler til å utøve kunst er ypperlig for å fremheve kampen om frihet og rettigheter som kunstnerne utnytter her for å både vise det politiske og den samiske kulturen.

Veggmalerier som inneholder politiske og sosiale temaer, burde vekke en reaksjon fra betrakteren. Politiske veggmalerier ikke knyttet til formale, estetiske trekkene, men til en positiv, sosial endring gjennom samarbeid. Slike offentlige prosjekter kan bringe folk

---

<sup>166</sup> Gullickson & Din, 2016, s. 92

<sup>167</sup> Skum, 2016

<sup>168</sup> Martinsen & Føleide, 2016

samfunnet sammen til å fremheve de drømmene eller gi uttrykk for sosiale urettferdigheter så det er rom for å skape endring.<sup>169</sup> Politiske veggmalerier skal fremheve urettferdigheter i et samfunn både samtidige og historiske, så betrakterne blir informert om det. Dette vil skape en villighet til å forstå slike urettferdigheter og muligens kjempe for en sosial endring. Første endringen i betrakteren skjer i sinnet, som gjør at man blir mottagende for andre perspektiver.

I dette tilfellet kan verket fungere som noe som normaliserer samiske kulturelle uttrykk ved at studentene blir eksponert for det over flere år, men den samme eksponeringen skjer også for de for en militant aktivistisk rettighetskamp gjennom voldsmotivene. Verket er nok ikke direkte pedagogisk, men den kan kanskje åpne for spørsmål om akkurat hva som er i verket, enten det er de samiske eller de militante motivene.

Kunst har et forhold til sosiale strukturer og politiske hendelser i samfunnet som blir reflektert i verket, men for de fleste verk er dette forholdet indirekte. For offentlig kunst så er det en direkte kontakt med politiske og økonomiske strukturer knyttet til sosiale valg til å utføre det.<sup>170</sup> *Get OFF deFence* er et slikt verk som, politisk og økonomisk er knyttet til Alta. Verket er et direkte resultat fra et ønske om å lage et veggmaleri, der formålet var å skape debatt som samiske rettigheter, kultur og naturvern. *Get OFF deFence* angår lokalsamfunnet direkte i at den fysiske veggen blir endret på, og inkluderer samfunnet fordi verket er så uunngåelig. Verket krever et oppgjør med betrakteren til å gjøre en vurdering om hva de faktisk oppfatter. Det er selve eksponeringen på temaer i verket hvor verdien er, som skal gi en form for kjennskap om det på det første nivået. Gjenstandene, religion og politisk motstand er de temaene de blir eksponert for, som kunstnerne bevisst ønsker å fremheve og skape en mulighet for at studentene tar det videre til fremtiden.

Om et veggmaleri eksponerer og reflekterer lokalsamfunnet om sin egen bakgrunn, undertrykkelse enten sosialt, politisk eller økonomisk, så kan det gi samfunnet mulighet til å helbrede sammen mot fremtiden.<sup>171</sup> *Get OFF deFence* viser en samisk befolkning gjennom samiske motiv og politisk motstand, som får en til å tenke på protestene i Alta-Vassdraget i 1970-tallet. Verket kan fungere som en allegori som skal fremheve det samiske samfunnet som sto imot rettighetsbrudd, istedenfor å referere til noe direkte så referer den til et mer generelt form for politisk motstand. Så på to nivå, eksponerer den og normaliserer de samiske objekter og religion, samtidig som det gir rom til å oppfatte en politisk motstand allegorisk sett.

---

<sup>169</sup> Greaney, 2002, ss. 8-9

<sup>170</sup> Greaney, 2002, s. 9

<sup>171</sup> Greaney, 2002, s. 13



Elsa Laula Renberg var en samisk skribent som skrev en politisk drevet tekst *Inför lif eller död? Sanningsord i de lappska förhållandena* (1904) som var kritisk mot datidens svenske samepolitikk. Renberg er knyttet til den første vekkelser av samisk, politisk bevegelse. Tidligere forsøk på slike bevegelser har ikke utspilt videre fordi de ble stoppet fra et statlig hold. Renbergs innsats er fremtredende i å gi samene en stemme for selvrepresentering og utspiller som en viktig person i samenes kamp om rettigheter.<sup>172</sup> Det kan virke som at Sunna og Zina ønsker å framheve Renberg gjennom sin Warhold-aktig ikonisering av ansiktet hennes, både i *Get OFF deFence* og i Zinas verk *Elsa Laula Renberg*. Fotografiet som blir gjenbrukt i flere verk som skildrer Elsa Laula Renberg er et portrettfotografi fra 1916.

Deres kanonisering av Elsa Laula Renberg, har også skjedd fra offentlig hold i Mosjøen, hvor hun blir hedret for sine bragder med en statue *Elsa Laula Renberg* (2019). Verket er finansiert av Sametinget, Nordland fylkeskommune og Sparebankstiftelsen.<sup>173</sup> Renberg er grunnen til at samefolkets dag blir feiret fordi hun arrangerte et samisk stormøte i Trondheim 6. Februar, 1917. Hennes rolle er mer enn bare samisk rettighetskjemper, men også som en kvinne som var aktiv i politikken når kvinner ikke var anerkjent i politikken.<sup>174</sup>

Ikoniske fotografier kan defineres ved at de er representasjoner av hendelser i virkeligheten, som vekker ærefrykt, omsorg eller aspirasjoner og at det fanger inn en tidsperiode eller et trossystem. Et annet definisjon for et ikonisk fotografi er at det blir reproduisert innen media og andre plattformer, trykket fysisk eller digitalt, og er gjenkjennelig, samtidig som de blir ansett som representasjoner av historiske hendelser som vekker sterk emosjonell tilknyttes fra betrakteren. Disse to definisjonene er komplementære for hva et ikonisk fotografi er.<sup>175</sup> Rouquet bruker eksempler på slike fotografier fra Vietnam Krigen og beskriver slike fotografier som sjokkerende og voldelige. Fotografiet av Renberg er ikke et ikonisk fotografi i det voldelige, men kan assosieres med politisk frihet og vekkelser for samene. Renbergs fotografi har ikke oppnådd en ikonisk status hvor det assosieres med politisk frihet og vekkelser for samene enda. Likevel så er det en aktiv prosess å framheve hennes bragder og skal innkapsle kampen for samiske rettigheter.

Ikoniseringen av Elsa Laula Renberg er en prosess, fordi hun ikke eksisterer som et gjenkjennelig, universelt ikon. Sunna har brukt Renberg-stensilen før i et annet Street Art verk

---

<sup>172</sup> Sandström, 2020, s. 26

<sup>173</sup> Indsetviken & Steinholt, 2019

<sup>174</sup> Budalen & Pettersen, 2014

<sup>175</sup> Rouquet, 2016

*Elsa Laula Renberg* (2015). Verket ser ut til å trolig være plassert på en gul overflate med falmende farger og rust, som kan minne om en søppeldunk man ser langs veien. Renberg motivet blir og repetert i en musikkvideo av Sofia Jannok *WE ARE STILL HERE (official)* – *Sofia Jannok feat. Anders Sunna*, (2016). Sunna i mesteparten av videoen lager Street Art på en plastikk duk som han strekker mellom trærne, hvor det er tre repeterende Renberg-stensiler og to andre portretter av en annen samisk kvinne. Verket blir avsluttet til slutt med at han graffitier «WE ARE STILL HERE» under portrettene.

Kvinnen i *Get OFF deFence* har formale likheter med et annet maleri av Zina som kan sammenlignes med et veggmaleri i Campus Alta *Elsa Laula Renberg* (2017) av Elsa Laula Renberg. Zina deltar og med ikoniserer av Renberg med verket sitt, hvor hun med dette verket tar videre det Sunna startet med i 2015 med Street Art stenstilen av Renberg. Dette er i blåtonen som eksisterer i begge verkene, det er en kvinnelig figur som henvender seg direkte til betrakteren på ulike måter. *Get OFF deFence* er et verk hvor begge kunstnerne må spille på hverandres stil og kunstneriske valg, hvor de samarbeider for å lage et sammenhengende verk som fungerer helhetlig. I verket så kan begge kunstneres stil fremheves og skilles, men motivvalget kan ikke begrunnes til hvem som har eierskap til fordi det nettopp er et samarbeidsverk. Likevel er det trekk som finnes i *Get OFF deFence* som har eksistert fra tidligere verk av Sunna og hans symbolbruk, som kan indikere at det er en tendens med samiske kunstnere med reindriftsbakgrunn enn at det bare er forbeholdt Sunna.

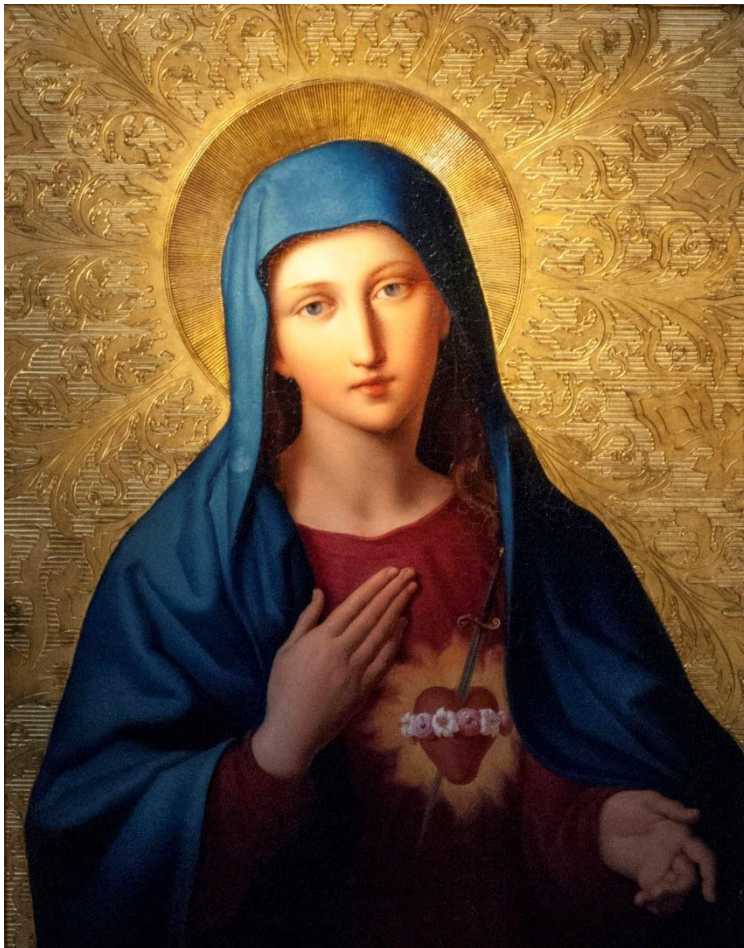
*Get OFF deFence* har Elsa Laula Renberg som et motiv som bygger opp en samisk, mytologisk og religiøs figur. Kvinnen i *Get OFF deFence* er bygget opp av flere Renberg-stensiler som i kombinasjonen med masken som et flagg som kan tolkes av at fremskritt ikke bare handler om én enkelt person, men helhetlig anstrengelse og samhold. Renberg-stensilen brukes til å vise at det ikke er nok med bare en enkel persons bragder og anstrengelser om kampen for rettigheter, men at man må stå sammen i rettighetskampen. Det må være flere «Renberger» til for å få en fremgang, men at det likevel er behov for en enkel person til å tenne på i en slik, politisk kamp som hun sto for.

Stensil-graffitien er en metode Sunna ofte bruker i andre verk, hvor med Renberg-stensilen er knyttet til en samisk, politisk person som blir repetert både *Get OFF deFence* og i andre verk.

### 5.3 Samisk kosmologisk mytologi og urmoderen i samtidig skildringer

*Get OFF deFence* har trekk fra ulike kulturer som kan tolkes på forskjellige måter, som i første omgang synes å være paradoksale motsetninger til hverandre. Hva er betydningen av denne sammenstillingen av slike ulike og kontrære kvinneskikkelser?

Selv om kvinnen i verket kan knyttes til en religiøs kontekst, har hun også en forbindelse til terrorisme. Først vil den vestlige, kristne og så den samisk-religiøse konteksten utforskes. Deretter vil jeg diskutere motivets assosiasjoner til terrorisme. Figuren har et blågrønt sjal over hodet og bak henne er det en gyllen sirkel med ornamentert gravering og en diamant i toppet. Denne sirkelen ser ut som en glorie og skaper et gyllent lys bak henne som kan assosieres med Jomfru Maria sammen med sjalet. I likhet med tradisjonelle framstillinger av Jomfru Maria, se for eksempel Leopold Kupelwiesers (1796-1862) *Immaculate Heart of Mary* (u.å., trolig 1800-tallet), bruker Sunna og Zina mye blått i utformingen av



IMMACULATE HEART OF MARY, I 1800-TALLET, LEOPOLD KUPELWISER. PETERSKIRCHE, WIEN, ØSTERRIKE. HENTET FRA [HTTPS://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/IMMACULATE\\_HEART\\_OF\\_MARY#/MEDIA/FILE:IMMACULATE\\_HEART\\_OF\\_MARY.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Immaculate_Heart_of_Mary#/media/File:Immaculate_Heart_of_Mary.jpg)

kvinnefiguren. I tillegg til det blågrønne sjalet, er hudfargen hennes blå. Videre har kvinnefiguren i *Get OFF deFence* en gyllen glorie og gyllen bakgrunn, hvor hun i verket også refererer direkte til betrakteren. Maria henvender seg til betrakteren med sin gudommelige, morskjærlighet.<sup>176</sup> Denne moderligheten i *Get OFF deFence* kommer frem gjennom vuggen som hun har i hendene.

Den hvite fuglen i *Get OFF deFence* kan tolkes til å symbolisere den hellig ånd i den kristne læren om treenigheten, hvor de to andre var Faderen gud, og Sønnen Kristus.<sup>177</sup> Den hellige

<sup>176</sup> Aasgaard, 2009

<sup>177</sup> Elstad, 2009

ånd framstilles gjerne som en due.<sup>178</sup> Samtidig med disse kristne referansene så kan motivet også knyttes, kanskje sterkere, til samisk religion.

Kvinnefiguren er både i en materiell sfære (det fysiske landskapet) og et immaterielt rom. Med glorien er hun av gudommelig natur i kristen forstand, men denne guddommeligheten knyttes også til selve naturen og det mytologiske landskapet. Dette er fordi den gylne sirkelen har en utforming minner om en samisk ornamentikk man finner i duodji. Hvilken type duodji sirkelen er det en usikkerhet i, for den inneholder en diamant og skjuler signaturen til begge kunstnerne. Nederst til venstre er det «A.Sunna» og til høyre «Zina», hvor begge signaturene er nærmest kvinnen i verket. Reinhornene hun har knytter henne direkte til den samiske naturreligionen og noaidene som utøvde det. De kvinnelige og moderlige aspektene sammen med størrelse gjør at hun kan knyttes til den samiske modergudinnen Máttaráhkká. Máttaráhkká er gudinnen gav barnesjelen kroppen og førte det videre til en annen gudinne Sárhakka. Barnesjelen hadde allerede vært med flere andre guder før den ankom til Máttaráhkká.<sup>179</sup> Máttaráhkká og hennes døtre har en genererende kraft som handler om skapelse av liv, fødsel og det å opprettholde liv.<sup>180</sup> I *Get OFF deFence* er Máttaráhkká i ferd med å skape noe i komsen hun holder, men denne gangen er det ikke liv, men ifølge Sunna, en kulturbombe.<sup>181</sup> Verket viser en sjokkerende kombinasjon av moderligomsorg med assosiasjoner til terrorisme. ((Spørsmålet er hva denne gylne bomben vil ødelegge, og hva som kan komme istedenfor det eksisterende, eller vokse fram etter ødeleggelsen. (Se om denne endringen passer, og kanskje justere litt på setningene som følger))

Máttaráhkká skildres som den samiske motstandens mor som ikke står for selve kampen, men mer som en skaper for en idé eller en tanke om en politisk kamp for rettigheter. Den politiske kampen er metaforisk, som har blitt skapt i komsen hun holder. Máttaráhkkás bombe er det som er fylt med idéer som skal føres videre til datter, Sárhakka. Verkets plassering kan ha noe å si om kunstnerne bevisst har brukt symbolikk som omhandler både samisk religion og samisk historie som innebærer politisk motstand. Om dette er tilfelle, så kan verket leses som om Máttaráhkká i som gir idéen for kampen om politisk rettighet som er instrumental for en positiv, fremtidige endringen.

---

<sup>178</sup> Elstad, 2009

<sup>179</sup> Gaski, 2013

<sup>180</sup> Kuokkanen, 2007

<sup>181</sup> Martinsen & Føleide, 2016

*Get OFF deFence* har to voldsmotiv, bomben i komsen og rypen med bombebelte. Rypen kan sammenlignes verket *Sápmi Air Force*, (2014), Sunna. *Sápmi Air Force* er en installasjon av en rype med et bombebelte og det samiske flagget som et emblem under vingen. Et annet verk av samme navn *Sápmi Air Force*, (2014) (er det kanskje samme installasjon) er en installasjon med to ryper som står på bakken, hvor hver rype har en tråd i nebbet som det henger en granat av. Rypene til Sunna er et klart militaristisk motiv om man tar navnet til betraktning fordi det følger narrative om de samiske krigerne som gerilja krigere. *Get OFF deFence* viser en luftforsvarsrype med et bombebelte på seg, trolig på vei til å bombe noe. Rypen er det som fremhever det militante, politiske som er vanlig i Sunnas verk, hvor den i dette verket tolkes som noe som skal beskytte. Rypen kan navngis som «Sápmi Air Force» som er basert på Sunnas andre verk som har likheter til denne rypen.

Kvinnen i verket minner om Suophanterrors *rEVOLution* (u.å.), som avbilder en kvinne med et Palestina-skjerf, samisk hodeplagg, sjal, smykker og en AK-47 i hendene. Det er en tekst på verket som sier «suophanterror®, LUV, Revolution» og i bakgrunnen er det en diffus figur. Tittelen «Revolution» fremhever bokstavene e, v, o, l – «love» baklengs – gjennom bruk av store bokstaver og at de har en annen farge enn resten av bokstavene i ordet.<sup>182</sup> Dette verket har en kombinasjon av voldsmotivet og en antydning til noe som kan virke paradoksalt til det igjen, kjærlighet. *Get OFF deFence* har slående likhet med verket *rEVOLution*, hvor begge kvinnene har et plagg som kan minnes om en niqab, hvor bare øynene er synlig. Begge har en gjenstand i hendene som får frem et voldsmotiv på ulike måter, hvor den ene gjennom et våpen som en kriger og den andre gjennom en bombe i en komse. *Get OFF deFence* kan være en referanse til en kvinnelig, muslimsk kriger fra en slik sammenligning til verket *rEVOLution*. Det kan følge opp til Sunnas og Suophanterrors andre verk som bruker slike objekter som man assosierer med geriljakrig og terrorisme som kom frem via våpenet AK-47.

*Get OFF deFence* i linje med *rEVOLution* kombinerer to paradoksale idéer, hvor sistnevnte verket er en antydning til kjærlighet for voldelig revolusjon og hvordan det kan utspille seg. *Get OFF deFence* fremmer en form for moderlig kjærlighet for krigføring, som enda er i komsen og vokser som et barn. Barnet i denne forstanden er en idé og ideologi for revolusjon, som har vokst fra et samfunn som ønsket seg samiske rettigheter. Dette samfunnet er i selve stensil-graffitien som vokser gjennom mangfold og blir til en mytologisk mor som har omsorg for en revolusjonær krigføring.

---

<sup>182</sup> Sandström, 2020, s. 146

Den kontrære sammenstillinger av omsorg og vold er sjokkerende for man assosierer vanligvis mødre med omsorg, men i dette tilfelle har moren et voldsobjekt. Dette virkemiddelet gir økt oppmerksomhet til verket og verkets budskap. I tillegg til å framheve at «vi er fortsatt her», synes budskapet å være at man må fortsette den historiske kampen for samiske rettigheter. De historiske revolusjonene i verden utøves sjelden uten vold, om det er riktig eller ikke er en annen sak.

#### 5.4 Et mytologisk landskap uten grenser

Landskapet i *Get OFF deFence* er mer en antydning til en realistisk skildring av et landskap. Landskapet blander inn verkets overflate, hvor man kan se selve bygningens farger. Samtidig er landskapet innenfor og utenfor gjerdet i verket. Hvordan kan verkets landskap tolkes som et mytologisk landskap som viser flere virkelighetsfærer i den tradisjonelle samiske virkelighetsoppfatningen og samisk tilstedeværelse.

Landskapet etter samisk urfolkstro er et fysisk landskap og et åndelig vesen som mennesket eksisterer og er en del av. Samene livnærte seg av landet og hadde ritualer og tradisjoner som innebar et intimt nærhet som innebar det å gi gaver eller å utrykke seg til naturen som om det var et familiemedlem. Tilknytningen til naturen skaper et ubestemt skille mellom mennesket og nature. I enkelte tilfeller er det historier om mennesker som forvandler seg til dyr eller kvinner som giftet seg med dyr.<sup>183</sup> En spirituell tilknytning til naturen var viktig for samene og fra et praktisk standpunkt som skulle ivareta både normer og tradisjoner. Den samiske sjamanen, noaidi, var tilknytningen til den spirituelle verdenen hvor hvert geografisk område var oppfattet som en enhet i balanse med den fysiske og spirituelle verden.<sup>184</sup> *Get OFF deFence* tolkes som et verk som tar opp de forskjellige virkelighetsfærene, den spirituelle og den fysiske verdenen. Virkelighetsfærene kommer frem fra det diffuse og uklare landskapet som Máttaráhkká er i. Máttaráhkká har en utenomjordisk tilstedeværelse i verket pga. størrelse, som presser inn i betrakterens rom gjennom byggets overflate og skal oppfattes som mytologisk og samtidig ta opp det fysiske rommet. Máttaráhkká eksisterer sammen med landskapet og bakgrunnen fordi skyene legger seg på komsen og inkluderer det i selve landskapet.

*Get OFF deFence* er en samtidig representasjon av to virkelighetsfærer og kan sammenlignes til et verk av Turi, uten tittel, «Spring Migration Towards the Norwegian Coast» (u.å.), som viser to realiteter hvor det er en tilknytning til både det fysiske og

---

<sup>183</sup> Kuokkanen, 2007, s. 33

<sup>184</sup> Kuokkanen, 2007, s. 34

spirituelle. Denne samiske tankegangen var et gjensidig forhold til naturen og dyrene for å kunne leve i landskapet.<sup>185</sup> Turis verk henviser til de underjordiske vesenene og reindriften forhold til både de og naturen, hvor *Get OFF deFence* trekker mer på den spirituelle kosmologien i samisk religion. *Get OFF deFence* referer til reindriften gjennom gjerdet og reindriftsutøverne utenfor gjerdet, men reinsdyrene er fraværende i verket. Landskapet i verket eksisterer innenfor gjerdet, men blir løftet opp av skyene i bakgrunnen som kan være at landskapet ikke egentlig kan grense legges.

Gjerdet er noe som setter grenser, *Get OFF deFence* bruker gjerdet til å forme en visuell grense som både eksisterer visuelt og fysisk for betrakteren. Gjerdet er på bakkenivået til betrakteren, men til høyre begynner å gå oppover og svever på skyene i verkets bakgrunn. Gjerdet verkets landskap er en regelmessig utforming som blir løftet opp og forsvinner med landskapet bak Máttaráhkká. Gjerdet er et samme med landskapet, og Máttaráhkká er et og det samme som landskapet.

Mens samene ikke har landegrenser, er en måte man kan definere samiske grenser på basert på hellige steder som offerplasser, graver, fjell og steder ritualer ble utført i. Å bruke hellige steder blir en alternativ kartlegging av samiske områder. Ved å bruke slike hellige steder skal avgrense og synliggjøre Sápmi, som videre øker samenes evne til å ha en stemme for hvordan de områdene brukes. Slike steder er beskyttet av kulturminneloven, som skal ivareta historiske, religiøse eller tradisjonelle områder som har spor etter menneskelige aktiviteter.<sup>186</sup> Hellig sted har et areal område rundt seg som en grense, snarere som et punkt som skal lede til neste punkt. *Get OFF deFence* kan tolkes som et landskap som ikke lar seg kontrollere eller legges grenser for. Avgrensningen i verket begynner på bakkenivået, men jo lenger inn gjerdet går så går den høyere hvor den til slutt svever på skyene. Gjerdet står ikke fast i bakken mer hvor den blir løftet bort, som kan også tolkes som om lærdommen man får fra en pedagogisk institusjon som en skole løfter bort metaforiske grenser.

Markering av hellige samiske områder til monumenter eller minnesteder er vanligvis basert på geografiske formasjoner, i motsetning til vestlige monumenter som oftest er produsert og plassert i et område. Det å bruke hellige områder eller formasjoner i naturen er en måte på å vise hva som er viktig for et folk, og reflekterer verdier som viser at det har en natur religion og at folket er av naturen. Slike naturlige formasjoner har alltid vært der uavhengig av landegrenser, med mindre de ble ødelagt av kolonistene om det var for

---

<sup>185</sup> Aamold, 2017, s. 79

<sup>186</sup> Kraft, Sami Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building Norwegian Sapmi, 2009, s. 197

eksempel mindre offersteder.<sup>187</sup> Máttaráhkká i *Get OFF deFence* er en personifikasjon av et samisk, hellig sted eller formasjon som skal indikere en fortidig, tradisjonell samisk religion. Verket viser en samisk tilstedeværelse og hjelpe å legge samiske grenser og synliggjøre samisk kultur. Verket skal fungere som en syntetisk, menneskelaget monument av et hellig sted som skal hjelpe de faktiske, naturlige hellige stedene. *Get OFF deFence* er en representativ monumental landskapsformasjon hvor den mytologiske figuren er det hellige stedet, og ikke selve naturen. Naturen er det som naturlig nok eksisterer i bakgrunnen, men som skal vise til at virkelighetssfæren åpnes opp til den immaterielle sfæren. Máttaráhkká forsvinner inn og ut av bakgrunnen fordi hun er i begge sfærene i verket, linjene mellom landskapet og henne er uklare. Hennes arm dukker opp av et intet og ser ikke ut til å passe helt til hvordan hun selv er posisjonert.

Dette diffuse skillet mellom materielle og immaterielle i *Get OFF deFence* viser til den tradisjonelle, samiske virkelighetsforståelsen. Denne synliggjøringen skal dermed hjelpe å helbrede den samiske kulturen fordi det eksponerer de tradisjonelle, samiske religiøse idéene. Helbredelsen av både landet og kulturen kommer gjennom komsekulen i *Get OFF deFence*. Komsekulen er enten av messing eller sølv som er et vanlig materiale for slike kuler, hvor kulens materiale er det som skal beskytte mot de underjordiske og helbrede de syke menneskene. Om komsekulen beskytter mot de underjordiske, som er å forstås som immaterielle eller fra den andre virkelighetssfæren, så blir rypen det som skal beskytte mot de materielle og de jordiske.

Beskyttelsen av landegrenser er en naturlig utvikling etter at områder blir grenselagt. De samiske grensene skal beskyttes, som gir rom til den samiske kulturen til å utvikle. Gjerdet er den antatte grensen som skal beskyttes, og det som er innenfor gjerdet er det som skal synliggjøres. Hodeskallene i Máttaráhkkás sjal er en referanse til de hodeskallene som ble hentet ut av Sápmi. Hodeskallene gjør at Máttaráhkká eksisterer og som selve landskapet, en form for moder jord. Verket handler om å ivareta naturen og landskapet så man kan opprettholde de tradisjonelle, samiske livnæringene på, spesifikt reindriften.

Samene utenfor gjerdet er i ferd med å fange Máttaráhkká, hvor det blir tolket for at samene enten ikke har tatt tilbake den samiske religionen helt, eller den politiske kampen som er nødvendig for å fremme samiske rettigheter og kultur.

---

<sup>187</sup> Kraft, Sami Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building Norwegian Sapmi, 2009, s. 198



## 5.5 Konklusjon

*Get OFF deFence* bruker stilen og veggmaleri til å eksponere samisk kultur. Offentlig kunst som veggmalerier er oftest politisk, fordi det fremhever kulturen og bakgrunnen til de som er i lokalsamfunnet, som *Get OFF deFence* gjør. Samtidig så er det et repeterende motiv i verket som gjør at verket synes å ta del i ikoniseringen Elsa Laula Renberg som en for å fremme hennes sentrale rolle i den samiske, politiske vekkelsen. Mens de politiske trekkene er knyttet til stilen og Renberg (og til en viss grad til voldsmotivene som er i verket), så er verkets hovedmotiv noe som handler om den tradisjonelle, samiske religion og virkelighetsforståelsen. Kvinnen i verket er Máttaráhkká, som er en kvinnelig gudinne ansvarlig for å skape menneskekroppen. *Get OFF deFence* kombinerer paradoksale trekk som omsorg og vold i et verk for å skape en reaksjon og fører til økt oppmerksomhet som skal gi rom for å undersøke både verket og samisk kultur eksternt. Landskapet i verket skal synliggjøre og legge grenser for Sápmi, hvor Máttaráhkká blir et personifisert, hellig område. Dettet området trenger beskyttelse, noe det får gjennom komsekulen og den militære rypen. Samene i *Get OFF deFence* er utenfor gjerdet i landskapet hvor de holder på å kaste suophan på Máttaráhkká. Dette kan tolkes som en metafor som skildrer det å ta tak tilbake det samiske, hvor den viser den samiske revitaliseringen som skjedde på 1970- og 80-tallet. I så fall, hvilken grense er det de er inne på eller ute på og hvorfor prøver de å fange Máttaráhkká. Samene som et folk ikke har tatt tak i denne eksplosive, ekspanderende ideologien som Máttaráhkká gror for samene. Men at de er i ferd med å gripe tak i det, denne kulturelle bomben som samene er i ferd med å nå, men enda ikke der.

## 6 Kapittel 6: Avslutning

Denne oppgaven har analysert tre verk av Anders Sunna og med søkelys på motiv, innhold, stil, materiale og delvis fysisk kontekst. Målet med masteroppgaven var å undersøke hvordan politisk kritikk, og til tider, militant aktivisme kommer i uttrykk i kunsten hans, for å forstå og svare på problemstilling om hva slags politisk kunstner Anders Sunna er, og hvordan han bruker ulike virkemidler i verkene sine for å fremheve, eksponere og fortelle om den postkoloniale situasjonen i Sápmi i dag. Et åpent spørsmål i masteroppgaven var hvilket håp det var for fremtiden i Sápmi som ikke har blitt svart på.

I kapittel 2 så ble Anders Sunnas sosial-historisk bakgrunn redegjort for som viser hvordan familien mistet retten til reindriften. Deretter ble den samiske historien redegjort for, som skulle gi innblikk til den kolonialhistorien som Sápmi ble utsatt for av ulike land. Etter den samiske historien trakk jeg inn fem eksempler på hva som kan være urfolks aktivisme, kulturell aktivisme og politisk motstand. Eksempelene inkluderte samisk duodji, kunst, håndverk, litteratur, joik og symbolsk repatriering av fotografier. Dette ble gjort for å kunne vise til forskjellige former for aktivisme historisk og kunstnerisk. Kapittelet skal både ramme inn Anders Sunna legge et grunnlag til hvorfor det fortsatt er nødvendig med politisk kritikk og motstand mot statlige og kommersielle regulering og inngrep i Sápmi.

I kapittel 3 med *Death Means Nothing for the Colours* diskuterer jeg hvordan gjerdet i landskapet i *Death Means Nothing for the Colours* blir en metafor for nordisk kolonisering. Landskapet i verket har blitt endret av et gjerde som består av etnografiske fotografier, fotografier av protester og familiebilder. Gjerdet henviser seg til 1800-tallets etnografiske fotografiene og rasebiologien som undertrykket samene og skapte et historisk brudd mellom det fortidige og samtidige. Reinen som presser gjennom gjerdet, skal i overført betydning vise motstand mot de symbolske grensene som ble trukket opp i 1800-tallet. Gjerdet er også en form for symbolsk repatriering av fotografier som Nils-Aslak Valkeapää innledet og som Jorma Puranen, i likhet med Sunna, fortsetter i sine arbeider.

Sunna viser frem den negative historien i den symbolske repatrieringen, som vist i gjerdet. Gjennombrøyningen av dette gjerdet kan tolkes som et uttrykk for lignende eller samme idéer, i hvordan reinsdyrene holder seg samlet og presser gjennom gjerdet. I kapittelet så ble det alludert litt på at det kunne vært et manglende samhold i samisk reindrift, men verket viser heller til at dette samiske samholdet er på vei inn i landskapet igjen men at det ikke har ankommet enda. Reinsdyrene bryter ned de historiske stereotypiene og rasistiske holdningene som har blitt satt opp, og videre åpner veien til fjellene. Disse fjellene

representerer frihet i tankene og klarhet i kommunikasjon, som nå ikke lenger er fengslet inn i gjerdet. Dette er kunstneres måte å vise at han og andre ikke lenger lar seg bli sensurert og at de presser frem med en stemme. Verket er produsert i det året Sunna debuterer som kunstner, så den kan oppfattes her som en start på den politiske kunsten han produserer.

I kapittel 4 viser jeg hvordan Sunna i *Four Nation Army* bruker Urban Art-stilen for å bringe et politisk budskap om kampen for samenes rettigheter og for folket. Folket kommer frem i det repeterende flagget som viser til samisk stolthet, tilhørighet og samhold. Flagget er en identitetsmarkør for samene og blir brukt av andre samiske kunstnere for å uttrykke revolusjon og kamp mot undertrykking. I Sunnas verk blir voldsaspektet i denne kampen svært eksplisitt gjennom det våpenbærende skjelettet, som vekker assosiasjoner til gerilja krigere, krig og terrorisme. Samtidig minner skjelettet om et fotografi av Johan Turi, hvor han gjennom kunsten og litteraturen sin var aktiv i å fremheve situasjonen for samene i hans levetid og ikke voldelig aktivisme. Samiske områder ble utsatt for en ekstrahering av kunnskap, hvor de tok fotografier av samene og hentet ut levninger fra samiske graver. *Four Nation Army* viser det er ekstraheringen av ressurser man må sto imot. Turis fremstilling i *Four Nation Army* viser en viktighet av å skape, uttrykke og bevare samisk kunst og kultur, hvor det tolkes som en del av våpenarsenalet og overlevelsen som et folk og kultur. Den samiske udødelige krigeren kommer frem gjennom produksjonen av kunst og kultur som lever forbi en person levetid. Argumentet er at Turi i verket har blitt forvandlet til en udødelig kriger, som er hentet fra fortiden fra det samiske dødsriket, som hjelper med den samiske rettighetskampen i samtiden. *Four Nation Army* har også et formål om å helbrede det samiske folket gjennom eksponering og repetisjon for å hjelpe å bearbeide traumene av ekstrahering som skjedde for det samiske folk.

Verket spiller veldig sterkt på den samiske identitet og det å stå enhetlig sammen mot noe større, som ikke er helt ulikt til refleksjonen på *Death Means Nothing for the Colours*. Skjelettet blir på mange måter hvordan Sunna inkluderer et fortidig folk i *Four Nation Army* og for å vise et vidt spekter for «våpen» fra kunst og kultur som skal stå for det samiske folk.

I kapittel 5 ble den fysiske konteksten til *Get OFF deFence* (eksternt veggmaleri på Alta videregående skole) en viktig diskusjon. Jeg argumenterte at verket fremmer kunnskap om og akseptering av samisk kultur gjennom eksponering. Veggmaleriet er også instrumentell i en pågående ikoniseringsprosess av Elsa Laula Renberg i samisk historie, som var sentral i den samiske, politiske veknelsen. Samtidig er kvinnen i verket en multikulturell person, hun eksisterer som kristen, samisk og til en viss grad muslimsk. Kvinnens kontrære rolle som omsorgs- og voldsperson er en sjokkerende kombinasjon, som trekker oppmerksomheten til

forbipasserende. Verkets landskap blir argumentert til å være en skildring av en mytologisk virkelighets sfære som minsker grensene mellom det materielle og immaterielle. Kvinnen er et personifisert offer- eller helligsted i landskapet, som synliggjør sider ved den tradisjonelle, samiske virkelighetsoppfatning. Som komsekulen og rypen (som også minner om en hvit due) understreker, handler verket om at samenes land og kultur må synliggjøres og beskyttes.

Sunna er en kunstner som bruker kunsten til å skape verk med sterkt budskap om kamp og motstand. Kunstnerens eksplisitte, politiske uttrykk står fremst med voldsaspektene, som et kall for voldelig aktivisme. Men kunstneren har noe mer enn voldspektet, for han ønsker å mobilisere, informere og trekke betraktere inn i en virkelighet med kunsten. Kunstneren vet hva som har blitt borte med familiens reindrift, men det er bare en del av en større helhet, som er kampen for rettigheter. Sunna trer frem med et pessimistisk syn for fremtiden og trekker inn det som har blitt borte, og det som kan bli borte om vi ikke blir aktivert og står sammen. Kunstnerens verk eksisterer i en sfære av fortidens urettferdigheter, og samtidens kamp for å få tilbake de rettighetene. I frykt for å returnere slik det var før i tiden, så er den voldelige virkeligheten her og nå som eksisterer som en temporær kamp, hvor fremtiden ikke har utspilt seg enda. Om flere ikke tar opp «våpen» i kampen for samiske rettigheter, så er det en dyster fremtid i vente hvor det ikke bare er samene som blir utsatt for rettighetsbrudd. Kunstnerens kunstneriske aktivisme viser at det er en pågående kamp for de samiske rettighetene og det er snakk om å få inn flest mulig folk, hvor han demonstrerer at man står sterkest sammen. Sunna er en kunstnerisk aktivist som med hans kunstverk viser at samisk kultur ikke kan blomstre uten en voldelig kamp og motstand, som enda er pågående nå med en usikker fremtid i møte.

## Referanseliste

- Bergesen, R. H. (2017). Hybrid Iconoclasm: Three Ways of Viewing the Sámi as the Other. I S. Aamold, E. Haugdal, & U. A. Jørgensen (Red.), *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives* (ss. 31-48). Aarhus: Aarhus University Press.
- Bydler, C. (2010). Forhandlinger om det Samtidige - Anders Sunnas kunstnerskap. *Ottar. Samisk Kunst*, 4(282), ss. 9-14
- Berg-Nordlie, M. (2009, Februar 14). *Fornorsking*. Hentet fra Store Norske Leksikon: <https://snl.no/fornorsking> (Lest 15.08.2022)
- Berg-Nordlie, M. (2012, Desember 12). *Sameflagget*. Hentet fra Store Norske Leksikon: <https://snl.no/Sameflagget> (Lest 01.011.2022)
- Berg-Nordlie, M., & Gaski, H. (2009, Februar 15.). *Sápmi*. Hentet fra Store Norske Leksikon: <https://snl.no/S%C3%A1pmi> (Lest 20.10.2022)
- Blanché, U. (2016). *Banksy: Urban Art in a Material World*. (R. Jonas, & U. Blanché, Overs.) Marburg: Tectum.
- Budalen, A., & Pettersen, B. (2014, Februar 6). Hun er årsaken til at vi feirer samefolkets dag. *NRK*. Hentet fra NRK: <https://www.nrk.no/nordland/derfor-feirer-vi-samefolkets-dag-1.11523562> (Lest 10.03.2023)
- Danto, A. C. (2009). *Andy Warhol*. New Haven & London: Yale University Press.
- Elstad, H. (2009, Februar 14). *Den hellige ånd*. Hentet fra Store Norske Leksikon: [https://snl.no/Den\\_hellige\\_%C3%A5nd](https://snl.no/Den_hellige_%C3%A5nd) (Lest 28.02.2023)
- Foster, H. (2005). *Pop: Themes and movements*. (M. Francis, Red.) London: Phaidon Press Limited.
- Friedman, R., & Elliot, A. (2007, Mai 25). The effect of arm crossing on persistence and performance. *European Journal of Social Psychology*, 38(3), ss. 449-461. doi:<https://doi.org/10.1002/ejsp.444>
- Gaski, H. (2013, Februar 5). *Samisk religion*. Hentet fra Store Norske Leksikon: [https://snl.no/samisk\\_religion](https://snl.no/samisk_religion) (Lest 27.02.2023)
- Giunta, A. (2013). Activism. I A. Dumbadze, & S. Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present* (T. Stuby, Overs., ss. 234-244). Chicester, West Sussex: John Wiley & Sons, Inc.
- Gonçalves, K., & Milani, T. M. (2022, September 8). Street art/art in the street - semiotics, politics, economy. *Social semiotics*, 32(4), ss. 425-443. doi:10.1080/10350330.2022.2114724
- Greaney, M. E. (2002, September 21). The Power of the Urban Canvas: Paint, Politics, and Mural Art Policy. *New England Journal of Public Policy*, 18(1), ss. 6-48. Hentet fra <https://scholarworks.umb.edu/nejpp/vol18/iss1/6/>

- Grini, M. (2017). Contemporary Sámi Art in the Making of Sámi Art History: The Work of Geir Tore Holm, Outi Pieski and Lena Stenberg. I S. Aamold, E. Haugdal, & U. A. Jørgensen (Red.), *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives* (ss. 297-323). Aarhus: Aarhus University Press.
- Grini, M. (2021). *Samisk Kunst og Norsk Kunsthistorie Delvise Forbindelser*. Stockholm: Stockholm University Press. doi:<http://doi.org/10.16993/bbm>
- Gullickson, C., & Din, H. W.-H. (2016, Juni 29). Exchanging stories. Art and identity of an Arctic people. *Nordisk Museologi*(2), ss. 84-94. doi:<https://doi.org/10.5617/nm.3049>
- Hagen, R. (2002). Harmløs dissenter eller djevlesk trollmann? *Historisk tidsskrift - Universitetsforlaget*, 81(2-3), ss. 319-346. doi:<https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2944-2002-02-03-08>
- Hansen, H. H. (2014). Sami Artist Group 1978-1983: Otherness or Avant-Garde? I P. Bäckström, & B. Hjartarson (Red.), *Decentring the Avant-Garde* (ss. 251-266). Amsterdam: Rodopi.
- Hansen, L. I., & Olsen, B. (2004). *Samenes Historie fram til 1750*. Oslo: J.W.Cappelens Forlag as.
- Hautala-Hirvioja, T. (2017). Traditional Sámi Culture and the Colonial Past as the Basis for Sámi Contemporary Art. I S. Aamold, E. Haugdal, & U. A. Jørgensen (Red.), *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives* (ss. 99-120). Aarhus: Aarhus University Press.
- Haverkamp, F. E. (2009, Februar 14). *Landskapsmaleri*. Hentet fra Store Norske Leksikon: <https://snl.no/landskapsmaleri> (Lest 09.03.2023)
- Heith, A. (2015, Juni 29). Enacting colonised space: Katarina Pirak and Anders Sunna. *Nordisk Museologi*(2), ss. 69-83. doi:<https://doi.org/10.5617/nm.3048>
- Indsetviken, E. H., & Steinholt, M. (2019, Februar 6). I dag kom Elsa som første samiske kvinne i Norge på sokkel. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/nordland/i-dag-blir-elsa-norges-forste-samiske-kvinne-pa-sokkel-1.14417636> (Lest 10.03.2023)
- Jansen, J. K. (2009, Februar 13). *Frenologi*. Hentet fra Store Norske Leksikon: <https://sml.snl.no/frenologi> (Lest 10.02.2023)
- Kraft, S. E. (2004, November 29). Et hellig fjell blir til - Om samer, OL og arktisk magi. *Nytt Norsk Tidsskrift vol.21, Utg.3-4, 2-3*, ss. 237-249. doi:<https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3053-2004-03-04-02>
- Kraft, S. E. (2009, September 1). Sami Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building Norwegian Sapmi. *Temenos - Nordic Journal of Comparative Religion*, 45(2), ss. 179-206.
- Kristiansen, R. (2017). *Samisk Religion og Læstadianisme*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Kuokkanen, R. (2007). *Reshaping The University: Responsibility, Indigenous Epistemes, and the Logic of the Gift*. Vancouver: UBC Press.
- Lehtola, V.-P. (2021). "Our Histories" in the Photographs of Others: Sámi approaches to visual materials in archives. I S. Lien, & H. W. Nielsen (Red.), *Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage* (ss. 143-166). Vancouver: UBC Press.

- Martinsen, A. H., & Føleide, A. (2016, August 16). Samisk protestkunst på ungdomsskole: – Jeg er rystet. *NRK*. Hentet fra [https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/samisk-protestkunst-pa-ungdomsskole\\_-\\_jeg-er-rystet-1.13090416](https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/samisk-protestkunst-pa-ungdomsskole_-_jeg-er-rystet-1.13090416) (Lest 01.03.2023)
- Mebius, H. (2007). *Bissie: Studier i samisk religionshistoria*. Östersund: Jengen Förlag AB.
- Mesch, C. (2009). *Art and Politics: A Small history of Art for Social Change Since 1945*. London: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Moe, T. H. (2018, Mars 21). Sveriges reindriftslov bygger på sovjetisk modell, ikke samisk tradisjon. *UiT Norges arktiske universitet*. Hentet fra [https://uit.no/nyheter/artikkel?p\\_document\\_id=569404&p\\_dim=88177](https://uit.no/nyheter/artikkel?p_document_id=569404&p_dim=88177) (Lest 12.12.2022)
- Nasjonalmuseet. (u.d.). *Nasjonalmuseet*. Hentet fra <https://www.nasjonalmuseet.no/aktuelt/2020/sara-til-veneziabiennalen-2022/> (Lest 03.11.2022)
- Nilstun, C. (2009, Februar 14). *Aktivist*. Hentet fra Store Norske Leksikon: <https://snl.no/aktivist> (Lest 24.10.2022)
- Nilstun, C. (2009, Februar 15). *Repatriere*. Hentet fra Store Norske Leksikon: <https://snl.no/repatriere> (Lest 10.11.2022)
- Olsen, E. (2020, Mars). *Elsa Laulas Innför lif och död – sanningsord i de lappska förhållandena*. Hentet fra Nordlige Folk: <https://nordligefolk.no/wp-content/uploads/2020/03/Elsa-Laulas-Info%CC%88r-Lif-och-Do%CC%88d.pdf> (Lest 17.03.2023)
- Pettersson, O. (1957). *Jabmek and Jabmeaimo: A Comparative study of the dead and the realm of the dead in Lappish Religion*. Lund: Håkan Ohlssons Boktryckeri.
- Racette, S. F. (2017, Oktober 12). *Art Journal*, Volume 76, Issue 2 (2017). *Tuft Life: Stitching Sovereignty in Contemporary Indigenous Art*, 76(2), ss. 114-123. doi:<https://doi.org/10.1080/00043249.2017.1367198>
- Roede, L. (2009, Februar 14). *Flagg*. Hentet fra Store Norske Leksikon: <https://snl.no/flagg> (Lest 02.12.2022)
- Rostad, I. L. (2018, April 8.). Fra hærverk til gatekunst. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/xl/fra-haerverk-til-gatekunst-1.13969868> (Lest 13.12.2022)
- Rouquet, C. (2016). Creation and Afterlife of the Iconic Photographs of the Vietnam War. *Arts of War and Peace*, ss. 5-14. Hentet fra <https://hal.science/hal-03463779/>
- Rydving, H. (2010). *Tracing Sami Traditions: In Search of the Indigenous Religion among the Western Sami during the 17th and 18th Centuries*. Oslo: Novus.
- Sametinget. (u.d.). *Om Sametinget*. Hentet fra Sametinget: <https://sametinget.no/om-sametinget/om-sametinget/> (Lest 05.10.2022)
- Sandström, M. (2020). *Dekoloniseringskonst: aktivism i 2010-talets Sápmi*. Umeå: Ubmejen Universitiähta.
- Schanche, A. (2000). *Graver i ur og berg: Samisk gravskikk og religion fra forhistorisk til nyere tid*. Karasjok: Davvi Girji OS.

- Skum, H. N. (2016, August 16). Formålet var nettopp å skape debatt. *NRK*. Hentet fra NRK:  
<https://www.nrk.no/sapmi/formalet-var-nettopp-a-skape-debatt-1.13091612> (Lest 27.02.2023)
- Sunna, A. (u.å). *Om målningen: "Area Infected"*. Hentet fra Anderssunna:  
<http://anderssunna.com/way/> (Lest 20.10.2022)
- Turi, J. (2012). *An Account of the Sámi*. (T. A. DuBois, Red., & T. A. DuBois, Overs.) Karasjok:  
Čálliid Lágádus.
- Valkeapää, N.-A. (1988). *Beaivi, áhčážan*. Vasa: DAT.
- Warnke, M. (1994). *Political Landscape: The Art History of Nature*. London: Reaktion Books.
- Wergeland, P., Jørstad, R. H., Svendsen, C., Døvik, O., & Eirin, A. (2013, November 25). «Norske jihadister» i kontakt med Al Qaida-grupperinger. *NRK*. Hentet fra NRK:  
<https://www.nrk.no/norge/norsk-kontakt-med-al-qaida-grupper-1.11374131> (Lest 10.02.2023)
- Whitfield, S. (2007, Desember). Pop art and photography: London. *The Burlington Magazine*,  
149(1257), ss. 873-875.
- Young, R. (2016). *Postcolonialism: an historical introduction*. Chicester: John Wiley & Sons, Ltd.
- Aamold, S. (2017). Representing the Hidden and the Perceptible: Johan Turi's Images of Sápmi. I S.  
Aamold, E. Haugdal, & U. A. Jørgensen (Red.), *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives* (ss. 69-97). Aarhus: Aarhus University Press.
- Aasgaard, R. (2009, Februar 14). *Maria (Jesu mor)*. Hentet Mars fra Store Norske Leksikon:  
[https://snl.no/Maria\\_-\\_Jesu\\_mor](https://snl.no/Maria_-_Jesu_mor) (Lest 26.03.2023)