



**Sámi allaskuvla**  
Sámi University of Applied Sciences

## **Hur kan två bli en?**

Duodji som ett sätt att sammanfläta samiska grupper i Jokkmokk

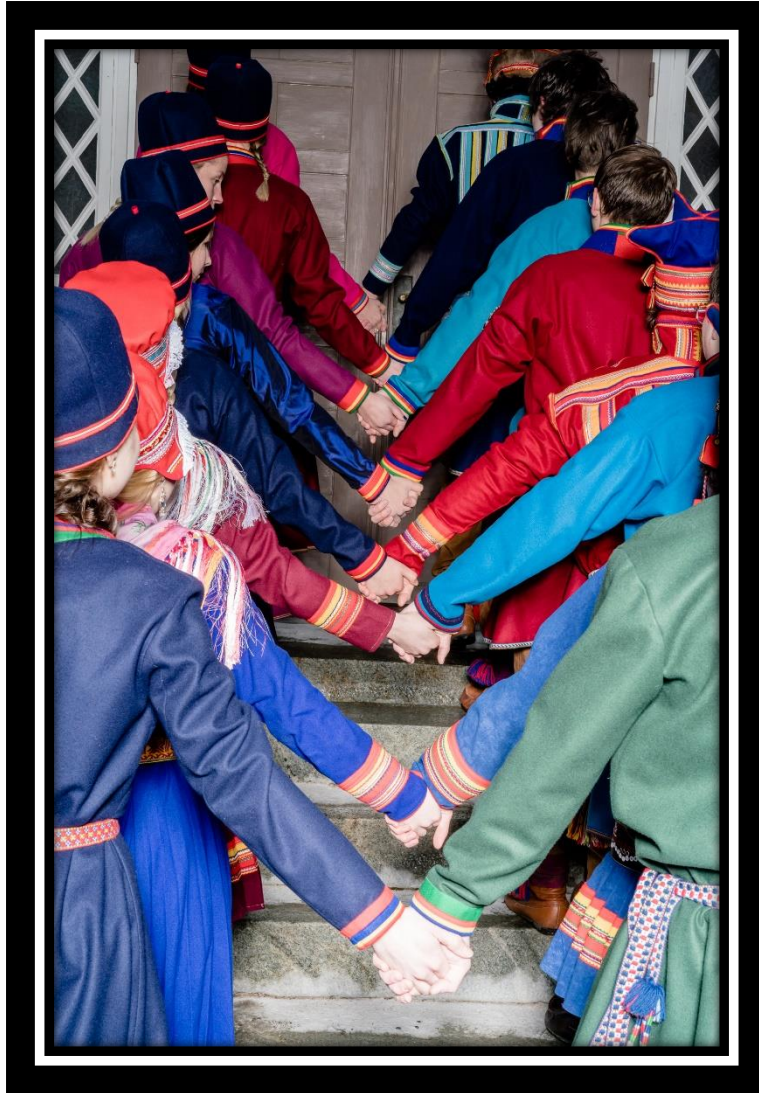
**Laila Susanna Kuhmunen**

*Duodji masterbargu, 2019*





# Hur kan två bli en? – Duodji som ett sätt att sammanfläta samiska grupper i Jokkmokk



Duodjemasterdutkanuš  
Laila Susanna Kuhmunen  
2019.08.26

Sámi Allaskuvla, 60 oč



Detta arbete tillägnar jag till samerna inom Jokkmokk, till medmänniskor som jag mött i olika sammanhang, tiden från sameskolan som 6-åring fram till idag som bidragit att detta arbetet har vuxit fram.

## Förord

Samerna är ett folk men den mellanmänskliga, förenande länken saknas. Dels beror det på konsekvenserna av att det eurocentriska tankesättet som har påverkat den samiska befolkningen på olika sätt. Bland annat har hela kulturen undervärderats. Det har gjorts försök att förena samerna genom olika manifestationer. Den samiska Konstnärsgruppen Máze hade under 70-talet fram till 80-talet som mål att återta det som förlorats, dels genom mobiliseringen kring tanken av en ny nation, men också att skapa ett nytt rum för samisk samtidskonst. Konstnärsgruppen tog sig själva plats med att flytta gränser och ställa frågor vid tidigare tydliga gränser mellan oss och de andra (Hansen 2007, 63–64). (Máze flyttade trots allt fram den samiska positionen.) Samer är från olika områden i Sápmi och bär på olika historier där koloniserare lämnat avtryck och med konsekvenser som följd av kolonialismen. Jag har erfarit att när situationer och händelser, typ manifestationen med Gallok i augusti 2013 skedde, kunde folkgruppen stå enade vid just det aktuella tidsfönstret. Även om Gallok förblir ett övergående tillstånd flyttas gränserna fram. Med ett övergående tillstånd menar jag att i sin vardag faller kanske samerna tillbaka i negativa förhållningssätt gentemot varandra men mentalt sker ändå en stegvis perspektivförändring.

## Giitusat

Tack Jesus, som är min klippa och mitt stöd!

Jag riktar ett särskilt stort tack till Sámi allaskuvla/Samisk högskola i Guovdageaindu. Tack till Professor Gunvor Guttorm som ideligen kämpat för att duodjiutbildningen på högskolan och för allt stöd och uppmuntran du gett mig under hela min studietid. Tack till Kunskapens hus i Jokkmokk och speciellt tack till sekreteraren Elisabeth Olsson för ditt glada humör och hjälpsamhet i samband med tekniska angelägenheter och haverier. Tack till Ájtte fjäll och samemuseum. Speciellt tack till museets antikvarie Eva Ahlström för hjälpsamhet och tillgänglighet i arkivet. Tack till

mina tappra studiekamrater Jouni Laiti, Sara Inga Bongo Utsi och Berit Kristine Guvsam som berikat min studietid med era erfarenheter och samtidigt gett mig stöd. Det har varit ett privilegium att få haft mina konstnärliga förebilder bildkonstnären Britta Marakatt Labba och andre professor Hilde Hauan Johnsen i duodji masterstudierna under mina 3 år. Med eran erfarenhet och kompetens från den konstnärliga arena inspirerat mig.

Tack till mina föredömliga handledare däribland etnologen Kajsa Kuoljok för att du tog dig an uppdraget i samband med masterarbetet. Hur kan jag med ord beskriva den tacksamhet jag jag känner, tack för din återkoppling, korrekturläsningen samt uppmuntran. Du är källan till en rik lulesamisk duodjitraditionen. Tack till textilkonstnären Kiyoshi Yamamoto för att givmilt har delat med dig av din konstnärliga kunskap i samband med den oförglömliga veckan i Bergen. Fick ihop massa uppslag till mitt kommande arbete. Veckan i Oslo, blev även den en berikande källa till inspiration som jag senare kunnat ta med i mitt masterarbete. du inspirerar mig med ditt konstnärskap. Tack till Ph.D Taarna Valtonen att du bokstavligen burit mig genom den teoretiska delen av arbetet. utan ert stöd och vägledning skulle detta arbete inte varit genomförbart.

Tack Kajsa Kuoljok och Tilde-Ristin Kuoljok utlånare av lulesamiska kolten och tillbehören i samband med performance filmen. Tack till Konstnären Roland Pantze som filmade.

Tack till mina tappra vapendragare Jovsset Heanderat Gaup för att jag fått bo hos dig under åren i Guovdageaidnu och som tack får du lovligen äkta min syster.

Tack till min kära familj som jag känner en stor tacksamhet till. Eite och Isa ni är ju själva källan som förenar mig till traditionen, historien och relationen till markerna. Hur hade jag klarat mig utan dig Ellinor oabbá och dig Lásse máhka inför alla tentamen och korrekturläsning, ni drog mig verkligen över mållinjen.

Tack till gruppen ungdomar från Sirges och Jåhkågasska sameby som klädde upp er i samband med fotograferingen:

Noomie Kielatis, Nadja kielatis, Per Adrian Kuhmunen, Emma Leone Kuhmunen, Per Jonas Kemi Nutti, John Isak Nutti, Lars Ragnar Blind, Erik Amma Pirak, Mattias Tuolja, Lisa Gælok, Elle Mina Kuoljok Baer, Sunna Kuoljok Baer, Tilde Risten

Kuoljok, Nils Áilo Skum spiik, Matto Skum spiik, Erik Pílflykt Nutti, Susanna Kemi Nutti, Antaris Vannar.

Tack till Fotografen Carl Johan Utsi som är ett proffs.

Tack till mina informanter Elle siessá Elle Kuhmunen och Elle Karin Pavval.

Tack Sara Plantgeve för assistansen i samband med praktisk arbete under studiebesöket i Bergen. Tack till min Guddotter Marion Pirak som agerat som modell i samband med mönsterkonstruktion. Tack till min vän Terese Pirak som agerat som modell i samband med mönsterkonstruktion och utlånande av lulesamisk koltar.

Tack till Britt Marie Parfa för hjälpen att väva klart lulesamiska listun. Tack till Noomie kielatis för praktisk hjälp. Tack till Christina Kuhmunen för smakråd Tack till Anna Lisa Kant för vägledning i lulesamisk duodjitradition. Tack för hjälp Tom och Disa Rutchman i samband med engelska översättning av texten i performance filmen. Tack Till Arild Måsø i samband med utlånande av joiken/Luohti Áhčči min till performance filmen



## Innehåll

Förord .....	4
1.0 Inledning.....	1
2.0 Tema och frågeställning och metod.....	2
2.1 Tema och frågeställning.....	2
2.2 Metod .....	3
2.3 Min positionering - Sirges och min familj.....	4
3.0 Teoretisk ram.....	6
3.2 Urfolksperspektiv till land .....	8
3.2.1 Vad är kreativitet?.....	9
3.2.2 Kreativitet och motivation .....	11
3.2.3 Vad har jag lov till att göra i förhållande till tradition.....	12
<b>4.0 Min arbetsprocess .....</b>	<b>13</b>
<b>4.1 Dröm 2017 Maj.....</b>	<b>16</b>
<b>4.1.1 Aha upplevelse 2018 april .....</b>	<b>17</b>
<b>4.1.2 Materialiserar dröm 2017 maj.....</b>	<b>19</b>
<b>4.2 Silkestryck .....</b>	<b>21</b>
<b>4.3 Brudfölje.....</b>	<b>22</b>
<b>4.4 Marion .....</b>	<b>23</b>
<b>4.5 När två blir en.....</b>	<b>24</b>
<b>4.5.1 Val av färger på koltén .....</b>	<b>24</b>
<b>4.5.2 Dräkt detaljer.....</b>	<b>25</b>
<b>4.6 Mu eatnamat.....</b>	<b>26</b>
<b>4.7 Filmperformance.....</b>	<b>29</b>
<b>4.8 Reflektion och inspiration .....</b>	<b>32</b>
<b>5.0 Analys och avslutande kommentar .....</b>	<b>34</b>
Källförteckning.....	37
Webbsidor .....	38
Muntliga presentationer .....	38
Muntliga källor .....	38

# 1.0 Inledning

Mitt masterprojekt har två delar. Ett praktiskt skapande arbete som är fördelat på 70% och utgör en installation och det skriftliga arbetet som förklarar min forskning fördelat på 30%.

Med mitt masterarbete vill jag bidra med att lyfta fram spänningar som uppstått mellan Karesuando och Lulesamerna och använda kreativiteten som motkraft för att stävja ett negativt hållningssätt till varandra. Detta gör jag med ökad kunskap och samförstånd genom att skapa duodji och konst som läkemedel mot spänningarna och med ett önskemål att förbättra relationer grupper emellan. Under ett besök på Jokkmokks sameskola för några år sedan frågade en av de yngsta eleverna om jag var lule eller nordsame? Denna händelsen fick mig att minnas tillbaka till min egen skolgång inom samma väggar. Det var också under mina första år på grundskolan som jag blev medveten om de olika samiska grupperingarna. Speciellt vid förberedande sångövningarna inför kommande högtider, då skolans elever hade till tradition att uppträda uppklädda i sina respektive koltar. Det som skilde oss åt var både språket och kolten. Mellan vissa elever kretsade samtalen om vilket av de två språk som sångerna skulle framföras i och ansågs vara det riktiga. Det var mötet med elevens och mina egna minnen från grundskoletid som min öppnande för nyfikenhet att ta reda på vilka bakomliggande faktorer som bygger murar mellan människor. Det finns ett behov att lyfta fram en annan bild av att vi är ett folk och enhet.

Under mina bachelor studier fick vi till uppgift att skapa en stenkollektion. Arbetsprocessen fick mig att blicka bakåt och se min egen tillhörighet till markerna inom Sirges Sameby. I ett urfolksperspektiv är tillhörigheten till markerna en viktigt del. Detta kommer jag att beskriva mer i min diskussion och reflektion om urfolksmetodologi. Stenkollektionen med namnet "Förvaltande av arvet" skapades för att belysa min tacksamhet gentemot mina föräldrar. Genom dem, har jag inte bara fått en kunskapstradition överförd, utan även stark anknytning till markerna.

I arbetsprocessen med stenkollektionen blev jag medveten om svenska statens tvångsförflyttning av Karesuando samerna samt hur Lulesamer utsattes för intrång av samerna från norr med sina renar och sin kulturella särart. Av Karesuando samerna som flyttades söderut mellan tidsperioden 1919–1940 talet är jag nu själv av tredje generation Karesuandosamer i lulesamisk område. Jag känner inte till markerna i Karesuando området, utan mina vistelseområden är Sitojávri i Sarek nationalpark och hela Sirges området. Tidigt i masterstudierna upplevde jag att slutarbetet skulle handla om tvångsförflyttningarna av Karesuando samerna till lulesamiska marker i Jokkmokk. I masterarbetet vill jag gestalta mina reflektioner på vad mötet medfört, samt förena dessa två grupperingar.

Begrepp som diskuteras i masterarbetet görs utifrån ett urfolks perspektiv där kreativitet och min egen kreativa process har haft betydelse för mitt masterarbete som har sin utgångspunkt i processen som följde tvångsförflyttningarna av Karesuandosamer.

## 2.0 Tema och frågeställning och metod

### 2.1 Tema och frågeställning

Med mitt masterarbete vill jag bidra med att lyfta fram spänningar som uppstått mellan de två grupperna, och använda kreativitet som motkraft och positiv hållningssätt till varandra. Med ökad kunskap och samförstånd genom att skapa duodji och konst som läkemedel mot spänningarna och ett sätt att förbättra relationer grupper emellan.

Genom att använda mig av duodji och konst vill jag förmedla samhörighet mellan grupperna och den relation vi har till det gemensamt delade området Sirges.

Lule- och Karesuando samerna har en gemensam historia. Den historiska händelsen sträcker sig tillbaka mellan åren 1919 och 1940-talet då dessa två grupperna möts i Jokkmokk. Sammankomsten av den historiska föreningen bär på två olika gruppers historiska trauman som kan uppfattats på olika sätt. Två grupper med olika traditioner och skilda språk. Grupperingarna har sedan dess hållit statiskt. Temat i detta arbete handlar om karesuando och lulesamers duodjitraditioner och hur man kan använda kreativiteten i mötet mellan respektives duodjitraditioner.

Syftet med mitt arbete är att se hur den kreativa processen kan fungera i en urfolks kontext för att belysa mötet mellan lule- och nordsamiska traditioner. Frågeställningen är följande:

- Hur kan man förstå två traditioner och deras sammanhang ur ett urfolksperspektiv?
- Hur kan man genom kreativa processer hela historiska trauman i samtiden?

Mina underliggande frågeställningar blir följande:

- När kan våra olika lule- och nordsamiska duodjitraditioner tillsammans bli till vår styrka och rikedom?
- Hur kan jag som Karesuandosame med respekt och värdighet möta lulesamisk duodjitradition i min kreativitet?

## 2.2 Metod

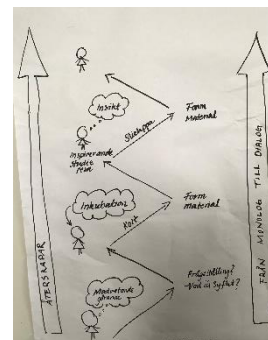
Genom att använda mig av duodji och konst vill jag försöka förmedla en samhörighet mellan grupperna. Syftet med min masterforskning är att värdesätta varandra som samer oberoende hierarkiska strukturer.

I mitt arbete använder jag följande metod:

- Teoretiska studier, det innebär studier i urfolksmetodologi, i kreativitet, historiska dokumentation om tvångsförflyttningar av Karesuando samerna.
- Den centrala metoden i masterarbetet är mitt eget skapande arbete, duddjon. Genom fem föremål har jag skapat en installation. Verken består av en barnkolt, ett digitaltryck i textil, en tavla, en skulptur och en performance på film. Här använder jag olika tekniker. Tekniken i sig har inte legat i fokus utan mer på syfte och innehållet i varje verk. I min kreativa process använder jag av olika tillnärmningsätt som samtal och utbyte av kunskap med min omgivning. Jag har samarbetat med ungdomar från Sirges och Jåhkågasska sameby och professionella yrkesmänniskor såsom fotografen Carl Johan Utsi och konstnären Roland Pantze.

Jag har valt olika metoder för datainsamling (text o. bild, samtal) och analysering (dröm, min personliga historia, text o. bildanalys):

(Hus 2011, 110 ) Illustration visar hur arbetat att återskapa från duodjitradition föregått från idé till teori till praktik. Processen är inte statiskt utan föregår i en växelverkan mellan mig själv och materialet. Kontakten med materialet skapar nya idéer och går från monolog till dialog (Hus 2011, 109).



## 2.3 Min positionering - Sirges och min familj

Efter samtal med min faster Elle Kuhmunen (Vaikijaure, Jokkmokk. Född 1943) som berättar när hon kom till Gällivare nomadskola där man gick sjunde klass, så kom hon första gången i kontakt med ordet *Sirdulaš*. Begreppet kan översättas med flykting eller flyttbar enligt faster. Det användes i alla fall i negativt syfte för att påvisa att faster inte hörde till markerna. I Jokkmokk hade hon aldrig hört det ordet.

Kring 1920-talet blev min farfars och farmors familj tvångsflyttade från Karesuando söderut. Första tiden så bedrevs renskötseln inom Luokta Mavas sameby inom Arjeplogs kommun, men vid början av 30-talet så flyttade min farfar med fru och de första barnen till lappskatteländ tillhörande lulesamer i Jokkmokks kommun. Där han bosätter sig med familjen. Min far är född på dessa marker. Det är på dem här markerna som jag anser mig vara hemma. Jag vet ju inte om några andra marker? Apmot Ivar Kuoljok refererar i sin bok *Renskötarliv, storvilt och tjäderjakten* till sin egen far som var helt ovetandes om Karesuandosamerna som bereddes plats med sina familjer och renhjordar på deras lulesamiska landområden. Enligt historikern Johannes Marainen blev Karesuandosamerna likaledes mer eller mindre tvingade att flytta om myndigheterna redan bestämt det (Marainen, 2019).

I samtal (29/5–18) med Apmut Ivar Kuoljok född 1928 och byns *äldste* inom Sirges säger att det inte bara var språket som skilde sig åt, utan tankesättet. När jag frågade honom om vad hans upplevelser varit efter att nordsamerna kom med sina hjordar till marker som de verkat i många generationer före de inflyttade. Han återberättar följande vad hans far Mattias Kuoljok sagt, under en höstens skiljning i Kuorpark. Var att nordsamerna Unga och Partapuoli hade blivit positivt förvånade över att ha funnit

sarvar som varit borta i många år (samtal med Kuoljok 29/5-18). Jag tolkade det som att Karesuando samerna inte hade räknat med att hitta renar som en gång försvunnit med livet i behåll. Kuoljok instämde i min tolkning och la till att de menade själva att de iallafall inte skulle ha återfunnit renar i liv norrut vart dem kom ifrån. Han nämner också att Vaisa området vid Akkasjön som idag bebos av bara karesuandosamer en gång beboddes av familjerna Tuolja och Kielatis (samtal med Kuoljok 29/5–18). I boken "Mitt liv som renskötare" skriver Kuoljok om att Vaisaområdet tillhörde lappskatteländet till Kuoljok familjen men efter koloniseringen så fråntogs äganderätten (Kuoljok 2007). I slutet av 1800-talet organiserades lappbyarna (samebyar) utifrån den sovjetiska kollsjos modellen där lappfogden hade stor makt att organisera. Karesuando samerna blev alltså tilldelade Vaisaområdet och delade boplats med den lulesamiska befolkningen men efter vart flyttade alla lulesamer med renhjordarna längre västerut, orsaken enligt Kuoljok var att det var svårt att komma överens mellan grupperna då den växande misstron var stor inom renskötseln (Kuoljok 2013: 125–126).

På bakgrund av detta så förstår jag att perioden då Karesuando samerna kom med sina familjer och renhjordar så har det påverkat kommande generationer inom bägge samiska grupperna. Jag funderar över att möjliga trauman som kan ha uppstått i samband med att grupperna har mötts och nöts. Kuoljok skriver "tiden läker ju alla sår, så numera uppstår inga stora svårigheter grupperna emellan" (Ibid: 126). Jag anser att såren må ha läkts men verkar ha skapat ett förhållningssätt med fördomar och attityder till människor som överförts från generation till generation.

Kuoljok skriver att vidare att unga människor med rötter i samebyn varken får plats eller möjlighet att bedriva renskötsel på förfäders marker (Ibid: 126). Jag tolkar och reflekterar att med utgångspunkten från det synsättet så genom sin egen självkänedom så vidmakthåller man en fraktion mellan nord och lulesamer. Det kan vara så att historier har återberättas i familjer och släktled som har format och upprätthållit av en slags nepotism. Då man kanske gynnar sina egna familjemedlemmar eller släktskap inom samebyn. Detta kan vara en grund till irritation som varken den ena eller andra gruppen är skyldiga till när det gäller tvångsförflyttningar som skedde utifrån statliga direktiv.

Mina reflektioner är att i samebyn, på byamöten eller vid annat tillfälle inom renskötsel arbetet så talas det aldrig offentligt om hur tvångsförflyttningarna av Karesuando

samerna har påverkat klimatet mellan grupperna. Men jag reflekterar fortfarande över hur länge konsekvenserna av den gångna tiden ska leva kvar och påverka generation efter generation. Med denna historia så lever vi sida vid sida sedan 100 år tillbaka och är numer sammanknutna pga. av den kolonisering som har skett.

Grupperna har sedan dess haft ett missriktat motstånd gentemot varandra istället för ett riktats klagan de som styrande makten. Ta sedan dit man kommer är inte lika relevant och motiverande under sådana omständigheter. Istället har det uppstått en positionering, gruppering och vi håller statistiskt våra platser. Det öppnas inte upp och vi kommer inte vidare till enighet som ett folk och en enhet.

Docent Asta Balto beskriver att den koloniala strategin är att hålla samerna sysselsatta inbördes med triviala saker. Där samerna delar upp varandra i grupper och misstänkliggör varandra: nord, lule, de som kan samiska och de som inte kan, de som har renar och de som inte har renar, de som har kolt och de som inte har kolt osv. (Balto 2013). Balto säger vidare att samerna behöver bli befriade från att såra varandra och bråka inbördes, vilket bara spelar koloniserare i händerna. En viktig aspekt är att förstå sin historia, avstå från negativa diskussioner och hellre agera utifrån en positiv motivation för att komma ur offerrollen. Samerna ska inte bara konfrontera koloniserare utan också sig själva (Balto 2013). På så sätt skapa en identitet eller fortsätta uttrycka sin identitet eller finna sitt sammanhang i Sápmi. Alla kan inte göra allt men alla kan göra något. Ett enat Sápmi är grunden där vi bygger en hållbar och djupgående acceptans mellan olikheterna i dagens Sápmi. Det är vad jag försöker arbeta för: att försöka skapa en enhetlig samisk sammanhållning.

## 3.0 Teoretisk ram

### 3.1 Urfolks metodologi

Urfolks metodologi inbegriper en kontext av plats, människor och sammanhang (Guttorm 2014, 43–44). Vilket i mitt arbete betyder att platsen är geografisk inom Jokkmokks området, människorna innefattar Lule- och Karesuando samer och sammanhangen rör sig om tvångsförflyttningarna av Karesuando samerna till nya marker och dess konsekvenser. För att finna svar på frågeställningen använder jag urfolks metodik som ger mig möjlighet att använda min kulturell bakgrund som

kunskapskälla: vilket innebär att det man vet och har kunskap inom egen kultur används som tolkningssyfte och metodik. Den äldre generationens kunskap har värde och tas till beaktning. Det innebär att min egen och andras kulturella kompetens i tolkningssyfte samt att se hur kreativitetsteorin kan tillämpas när man ska förstå duodji processer som baserar sig på traditioner.

Historiskt sett har urbefolkningens kunskap, världsbild och värdenormer nedvärderats jämfört med den europeiska vetenskapen om hur förstå omvärlden, som dessutom definierade som den enda riktiga kunskapen. Det blev grunden av vad som idag anses vara vetenskap (Kuokkanen 2009, 18–19). Curt Persson skriver i boken *Under disponentens tid* om att i tidens anda spred sig teorierna och bilder från rasbiologins frammarsch nationellt och internationellt om hur svenska staten graderade folkgrupper i termer av ras. Att samerna ansågs tillhöra de lägre stående grupperna medförde att konsekvenserna blev som bland annat en förstärkt känsla av mindre värde ur ett storsvenskt perspektiv, en känsla som stundtals lever kvar i modern tid enligt Persson. (Persson 2015, 100). Vilket enligt docent Asta Mitkija Balto ser som ett vanligt fenomen att ett diskriminerat folk så ofta fortsätter att diskriminera sig själva (Balto 2013). Mäktig kolonistiska institutioner, det vare sig innanför undervisning, sociale relationer eller ekonomi, har också kolonialiserat folks tankesätt, och har skapat en inre kolonisering och bruk av "inre briller" – den västliga världens värden, tankesätt og världens föreställning" (Kuokkanen 2000, 41–42).

Utifrån koloniseringen så har det uppstått ett behov av att förklara mening och innehåll av urfolk. Perspektivets sätt att förstå världen på för den övriga majoritetskulturen (Oskal 2011).

Diplomaten Udtja Lasse var svenska regeringens sändebud och som 2003 fick uppdraget att förhandla med Norge om en ny konvention. Han tog upp det faktum eller fenomen som samerna utsattes för benämns som "balkanisering". De sätt som kolonialmakternas, redan under första världskriget började använda sig av var att handskas vårdslöst mellan Afrikanska folkgrupper så att ytterligare motsättningar skapades mellan dem. Udtja Lasse skriver att samerna i Skandinavien inte blev förskonad (Norberg 2007, 13-14).



## 3.2 Urfolksperspektiv till land

*Mu ruoktu lea mu váimmus  
ja dat johtá mu mielde (Valkeapää 1985).*

Multikonstnären Áillohaš, Nils Aslak Valkeapää skriver i denna dikten hur människans relation till area. Wilson menar att den erfarenheten som skapas genom relation till området är viktigt i urfolkssammanhang.

Their relationship to that land, their experience on that land shapes everything that is time spent in building up the relationships with the cosmos that allow the visible ceremony, the sacred nature of not only our grand and noble topics and methodologies need to be upheld, but the seemingly mundane relationships that we hold with our everyday world. (Wilson 2009, 87–88.)

Han fortsätter att resonera att ursprungsbefolkningar har en "jordisk känsla av identitet. Han citerar Cajete och Deloria jr som menar att den grund och den miljö som vi kommer ifrån gör oss till den vi är (Wilson 2009, 88). Vidare menar Wilson att ursprungsbefolkningen lägger ner vikt vid rymden (eller den plats och miljö som vi ockuperar) än vi gör på tid i västlig mening av världen, snarare än på händelser som kan ses som historiskt viktiga för andra, men som endast har en koppling till vårt land. Att bibehålla traditionella skyldigheter gentemot landet anses vara viktigare än handlingar eller datum för överföring av ägande (ibid).

Jag delar Wilsons uppfattning av den betydelse område har för ens självbild.

I samisk sammanhang har Sara Tervaniemi och Päivi Magga beskrivit i deras essay *Belonging to Sápmi - Sámi conceptions of home and region* att det nordsamiska ordet *báiki* betyder plats men används även synonymt för ordet hem, *ruokto* (Tervaniemi & Magga 2019: 75). Jag förstår att *báiki* är mer än *ruoktu* som innefattar att ha relation till markerna, så som Wilson beskriver olika relationer (Wilson 2009).

I Áillohas dikt förstår man att han anser att ordet *ruokto* inte är en fysisk plats utan de erfarenheter som man bär inom sig av att vistas på en viss plats.

Eftersom markerna är grundläggande del för renskötelsens existens, ligger det en kärlek och ett värde till markerna. Vilken betydelse har markerna för renskötande samer? Det betyder allt! Sverre Fjellheim (1995: 39) skriver: "Ja det å være sørsame innebærer i regel å ha tilhørighet til en region"

Det är landet, alla enskilda att vi delar på platsen , områden gemensamt land, anknytningen till marken . Att jag går in steget från marken till renen och relation till materialet kommer från renen som kopplas till markerna och vi har gemensamma marker. hela våran bas är marken. Marken och människorna är sammankopplade och kolten är ett medel som visar våran bas.

## 3.2 Kreativitet

### 3.2.1 Vad är kreativitet?

Kreativitet är ett vitt begrepp som används dagligen och i varje fält, och är inte bara kopplad till konstnärliga verksamheter (Guttorm 2011a, 6). Edward de Bono definierar kreativitet i begreppen nyhet, skapande och värde (de Bono, 1992).

När man är i en skapandeprocess, är man i ett tillstånd av att jobba hårt, finna lösningar, experimentera, finna att man är utan idéer, gå på ändå, och omedvetet jobba med problemlösning även när man vilar. Även i sovande tillstånd arbetar vi omedvetet med problemställningen. Drömseminarium i form av mentala bilder kan ses som en del av duodjiprocessen. Tore Browaldh skriver följande om den kreativa människan:

...uppvisar flexibilitet i tänkandet, har en uppmärksamhet och en nyfikenhet utöver det vanliga och är starkt intresserad av sitt arbete, det som kallas motivation är i hög grad hennes kännetecken (Browaldh 1990, 269).

De flesta betraktar kreativiteten som en personlig egenskap och skriver gärna om kreativa individer. Agrell skriver att modet att skapa inte bryts ned av motgångar

eftersom kreativitetens behov av att skapa hämtar sin näring ur en aldrig sinande källa (Agrell 2015, 14).

Här skiljer olika teorier om vad kreativt tankesätt är. En del forskare ser ingen skillnad mellan kreativt tankesätt och problemlösning. Medan andra hävdar att kreativt tankesätt kännetecknas av en rad unika karaktäristik som bör komma i en egen kategori. (Kaufmann 2008, 30.) Kreativ tänkande är karaktäriserande vid de processer som ligger till grund för nyskapande tankeverksamhet, det föregår i en "nedifrån och upp" -form. Ibland kan kreativt tankesätt starta bakifrån. Vilket innebär att man hittar en "lösning" utan att ännu känna till problemet. På ett starkt intuitivt sätt förnimmer man att det som man funnit är betydelsefullt. Men det kan dröja innan man kan koppla "lösningen" med "problemet". (Kaufmann 2008, 32.)

I processen så föregår det en aktiv bearbetning av problemet på det omedvetna planet, samtidigt som man i det medvetna planet kan vara engagerad i andra aktiviteter (Kaufmann 2008, 32). Tore Browaldh skriver i boken *kreativitet och flow* att genom att slappna av eller att syssla med andra ting stimulerar den kreativa processen (Browaldh 1990, 268). Kaufmann beskriver det omedvetna planet som en form av kognitiv aktivitet som "nedifrån och upp"- processer som till stor grad bygger på intuition och sk. "inkubation" (Kaufmann 2008, 32). Processen föregår från det omedvetna upp till det medvetna och således förmedlar intuitionen hur man ska handla i situationen (Agrell 2015, 16). Sie von Gegerfelt Kronberg beskriver i boken *Vilja, självförtroende och ansvar – kunskapens konstruktion i skapande processer* att ordet intuition betyder åskådning och enligt det latinska ordet *intueri*; förnimma, betrakta (Kronberg 2012, 73). Browaldh skriver att psykologer hävdar att det undermedvetna sannolikt arbetar mera med symboler och bilder än med verbala begrepp (Browaldh 1990, 268).

Kronberg skriver att i den kreativa processen använder man bland annat divergent tänkande, vilket betyder en förmåga att i problemlösningar välja vägar som inte alltid finns nedskrivna sen innan. Människor som skapar är individer som söker lösningar genom egna experiment och beprövad erfarenhet. Vidare skriver hon att i deras tänkande finns förmågan till nyskapande och till frigörelse från etablerade perspektiv. Andra egenskaper som att söka lösningar i praktiskt arbete såväl som teoretiskt tänkande, formulerat i ord eller skisser. Sammanfattningsvis är det förbundet med lärandeprocessen (Kronberg 2012, 75–76).

Guttorm refererar till Czikszenmihalyi synsätt att individen inte bara har framgång pga sina kreativa egenskaper men beroende på i vilken tid och omgivning har en avgörande roll (Guttorm 2011b). Vidare refererar Guttorm Czikszenmihalyi att det finns tre grundelement som kopplas till utvecklingen av kreativitet: domän, plats och individen. Guttorm förklarar att ur ett duodjisammanhang kopplas domän till duodji, platsen till duodjimiljön, skolor, forskningsinriktningar, duodjiorganisationer, gallerier och medan individen kopplas till varje duodjar.

För att vara kreativ måste nyskaparen kunna behärska det område han vill förnya (Csikzentmihalyi 1992, 293). Desamma menar Agrell när hon refererar till Bodens påstående att kreativitet uppstår ur disciplin som avser kognitiva ramar som formar (Agrell 2015, 36). I en duodji sammanhang kan man förstå det att man känner till sina egna duodji traditioner.

Men trots egenskaper hos människan som beror på genetiska faktorer har även den miljömässiga faktorer minst lika viktig roll (Kaufmann 2008, 107). Kaufmann betonar att för individens utveckling har den kreativa miljön en betydelse (Kaufmann 2008, 107). Psykologen Mihalyi Csikszenmihalyi skriver att kreativitet inte är någon objektiv egenskap som kan mätas oberoende av samhälle och kultur. Det är en kvalifikation som uppstår i samverkan mellan individen och miljön. (Csikszenmihalyi 1990, 289). Han skriver vidare att den kreativa processen inte är begränsad till vad som sker inuti individens hjärna, utan omfattar också en växelverkan mellan individens tankevärld, det kulturella symbolsystem som är rådande och det urvalssystem som samhället tillämpar. (Ibid. 284). Sociala omgivningar både i uppväxtåren och i skolan, på utbildnings och arbetsplatserna har i många tillfällen en helt avgörande betydning för kreativiteten (Kaufmann 2008, 22).

### 3.2.2 Kreativitet och motivation

Urfolksperspektiv kan införlivas med kreativitetsteorin. Miljön och omgivningen man växer upp i den kulturella kontexten påverkar den kreativa skaparförmågan (Kovach 2009, 112). Särskilt i att tala om vilket syfte och motivering man gör det man gör. Guttorm refererar till Nancy Marie Mithlo som skriver att i urfolkskonst är inte metod och innehållet det som är det viktigaste (när man väljer ett urfolks perspektiv) utan det viktigaste är syftet. (Guttorm 2014, 35–36).

Att skapa något kreativt med bestående värde springer ut från en motivering som är drivkraften i den bakomliggande handlingen (Boman 1990, 75). Kaufmann beskriver motivation utifrån en yttre och inre motivation. Det som Kaufmann (2008) benämner som yttre motivation kallar Boman (1990) för social motivation, bägge begreppen har sin drivkraft av vad samhället erbjuder i form av bl a befattningar (Boman 1990, 76. Kaufmann 2008, 95). Den inre motivationen delas in två grundläggande behov. Kaufmann skriver om behovet kompetensupplevelse, ett behov av självbestämmande. Boman skriver om moralisk motivation som faller in under att någon arbetar med en problemlösning för att hon i senare skede har ett hopp om ett lindrande i problemet eller situationen (Boman 1990, 76; Kaufmann 2008, 95).

Desamma gör Agrell när hon refererar till Claes Janssen som menar att den skapade individen kan av olika orsaker känna sig manad att ta itu med ett "fritt valt problem" där kreativiteten mynnar ut i försvar eller som ett försök att kompensera brister i den skapades liv, som hen istället prövar att åtgärda (Agrell 2015, 15). Amoralisk motivation är människor som drivs av nyfikenhet eller skaparglädjen, dvs bara det som kan kallas inre belöningar (Boman 1990, 75–76). Det senare motivationen kan kopplas ihop med begreppet flow.

### 3.2.3 Vad har jag lov till att göra i förhållande till tradition

Till mitt förprojekt blev lulesamiska konstnären Katarina Pirak Sikku min handledare och den som gav mig vägledning i mitt praktiska arbete med riktning mot lulesamisk duodji. Det kändes som att beträda ny mark, som att nästla sig in på andras områden. Jag har ingen lulesamisk duodji bakgrund som jag kan ösa ifrån. Vart tar jag min kunskap ifrån när jag skapar lulesamisk duodji?

Jag hade ett kort samtal med Elle Karin Pavval (f. 1945) från Tuorpon sameby. Hon berättade om en nordsamisk kvinna i Karats, ca 6 mil väster om Jokkmokk som sydde lulesamiska bällingskor för försäljning under 1950-talet. Enligt Pavval delades duodji kunskap mellan slöjdarna. Kvinnan hade antagligen redan erfarenhet och kunskap i nordsamisk skosömnad. På så sätt blev det naturligt att även sy lulesamiska nuvttagat.

På liknande sätt kan min förkunskap och uppbyggda erfarenhet i duodji skapa förutsättning för ny kunskap och insikter. De Bono (1992) skriver om det logiska tänkandet i hög grad handlar om sanningar som redan finns medans det kreativa

tänkande handlar om möjligheter som skulle kunna bli till (de Bono 1992, 53). För att vara kreativ måste nyskaparen kunna behärska det område han vill förnya (Csikszentmihalyi, 1992, 293). Desamma menar Agrell när hon refererar till Bodens påstående att kreativitet uppstår ur disciplin som avser kognitiva ramar som formar (Agrell 2015, 36). I ett duodjisammanhang kan man förstå det så att man känner till sina egna duodji tradition och på så sätt förstår och respekterar man andras traditioner. Med andra ord har exempelvis koltraditioner olika kännetecken, struktur och form som urskiljer och avgränsar och förstås av de med gemensam referensram. Jag pratar om formen som skapar medvetenheten om gränser.

Csikszentmihalyi skriver om expertisen godkännande, medans Sigga Marja Magga talar om att utöva duodjikontroll. Bägge begreppen talar om individer med en roll i samhället som berättigar dem att utöva kontroll över vad som får tillträde till området (Csikszentmihalyi 1990, 290. Magga 2019).

Min process till nu har handlat mer om varför vill jag ta till mig ett annat områdes duodji tradition och hur kan jag skapa ett värdigt och acceptabelt uttryck genom mina verk.

## **4.0 Min arbetsprocess**

Det var utifrån en minnesbild från en dröm om en fläta som lade grunden och blev genomgående den röda tråden i alla mina arbeten. Upplevelse av mina inre bilder har ledsagat mig på stigarna, emellanåt på stenig och ojämn terräng både praktisk och mental bemärkelse med slutdestinationen av en sammanfattande av alla mina intryck och utveckling med en kulturellt sammanvävd performance. En tankeställare som jag fick till mitt arbete hänvisar jag till Mihkkal Niilas Sara som skriver:

“Oppgaven blir att bringe fram og aktualisere våre interesser, kunnskaper og tenkemåter. Et slik perspektiv kan også være viktig for å fjerne en frykt for at vi med vår kunnskap kan bli den tapende part i utviklingen. I stedet bruker vi våre

tradisjonelle kunnskaper som redskap for kritikk, og snur ved det bildet til vår fordel”  
(Sara 2003, 122)

Mitt arbeid er ett bidrag for å få vårt folk å stanna opp, å bli medveten om å etterstræva enighet og knyta samman. Vi kan göra skillnaden på individnivå och se på likheterna istället för olikheterna. Ju stadigare sammanhållning vi sinsemellan har desto starkare står vi som en barriär mot yttre inskränkningar och hot. I den kronologisk ordningen følger masterarbetet en kreativ fas enligt följande:

-Vår 2017 Dröm-fläta-brudfölje

-Vår 2018 Två koltar blir en kolt

-Höst 2018 Mu eatnamat

I masterarbetet har jag skapat olika verk som utgör en installation med verken:

-Marion

-Brudfölje

-Mu eatnamat

-När två blir en

-Performance film

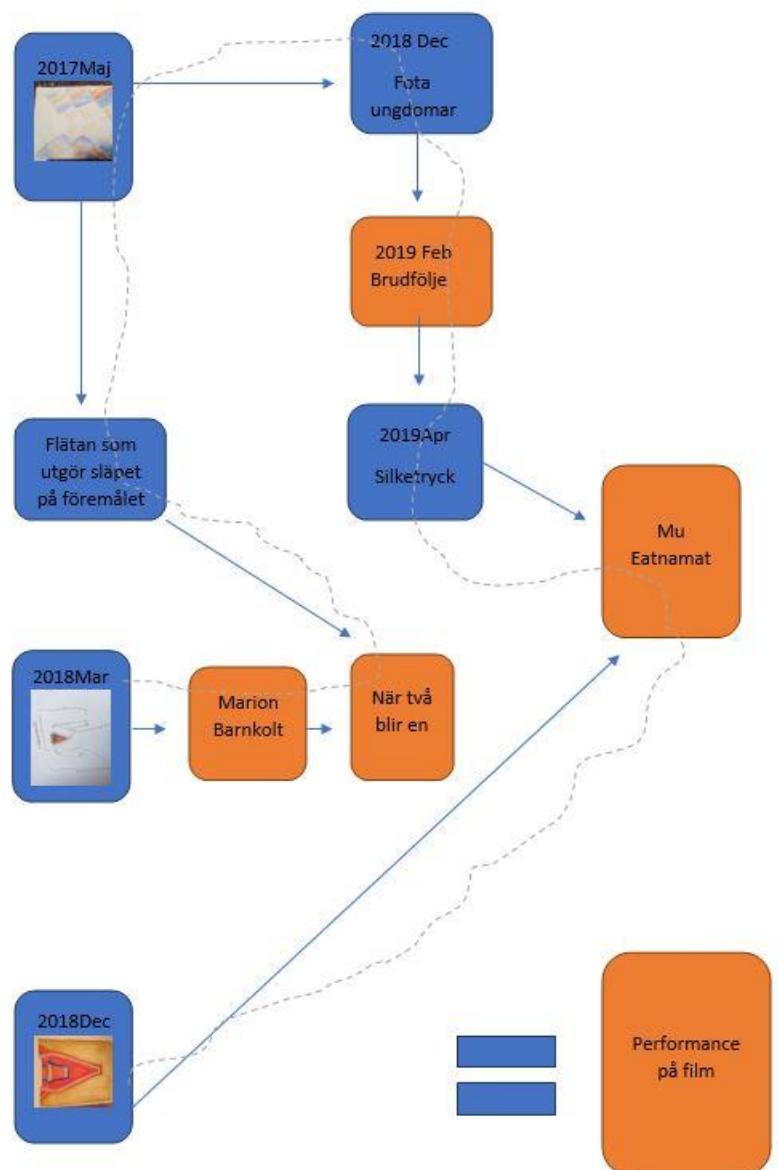
För att närma mig mina frågeställningar, har jag genom mina verk försökt fördjupa mig i lulesamisk duodjitradition och skapa ett utrymme till ett helande mellan gruppernas relation.

Jag förstår utifrån Tim Ingolds och Elizabeth Hallams (2007) analogi av platsen, området eller stället som de använder beskriver den kreativa idéernas uppkomst och fortsatta utveckling. Återanvänder Ingolds och Hallams (2007) analogi med fotgängaren för att beskriva arbetsprocessen.

Varje idé är som en plats du besöker, du kan komma dit längs en eller flera stigar och hålla dig kvar en stund innan du går vidare, kanske för att gå runt och återvända en tid senare. Varje gång du besöker idén är den lite annorlunda, berikad av minnen och upplevelser från tidigare vistelse. (Ingold Hallam 2007, 8.)

Jag utforskar gränser i ett försök att leda läsaren och betraktaren på dem stigarna som fört mig vidare i min utveckling. Stigarna har bevarat mig från att gå vilse. Idéerna har sitt ursprung från bilder som kommer från drömsyn och inre bilder. Dessa bilder har jag inspirerats av och utvecklat vidare. Arbetsprocessen kan liknas med Ingolds och

Hallams (2007) olika idéer som platser man besöker, medan jag upplevt att idéerna har varit stigarna som leder till samma tema och därmed plats. Mellan platsen och de olika stigarna har jag växelvis befunnit mig under arbetets gång. Arbetet har varit en process, vilket är fullt naturligt. Men innan jag nådde fram till platsen, har processen bestått i att växelvis befinna mig på de olika stigarna, genom att metaforisk röja så sikten blir klar och trampa upp djupare spår så stigen blir ännu tydligare och lättillgänglig för mig själv och för andra, för att så småningom inta området och få en djupare förståelse av min omgivning. Vissa stigar har jag vänt om från. Andra stigar har fört mig närmare platsen och berikat mig efter färden. Genom denna metaforiska bild vill jag ta er med på stigarna som jag gått för att på så vis gestalta arbetsprocessen.





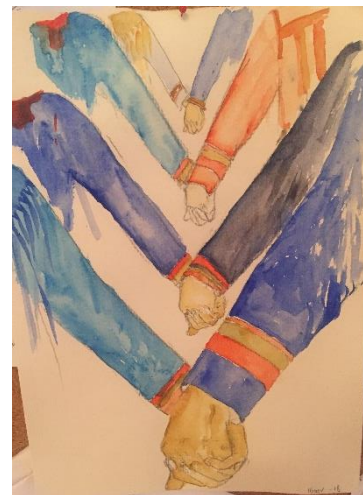
## 4.1 Dröm 2017 Maj

Jag vill starta med en dröm för att sedan efterföljas med nedanstående kapitel en beskrivning av min uppenbarelse.

Jag hade en dröm om natten, synen jag såg var till en början ett flätmönster. Flätmönstrets upprinnelse härstammar från minnesbilden i drömmen som först gestaltades i en hudfärgat fläta. När flätmönstret upplöstes i betraktelsen, avlöstes nästa scen som visade sig att vara händer som skapade flätmönster. När perspektivet vidgas så visar det sig vara par som höll varandra i händer. Paret är klädda i kolt, kvinnorna på vänster sida medans männen står på höger sida bakifrån sett. Dom står i led efter varandra. Deras händer är tätt efter varandra som skapar formen av en fläta. I slutet av drömmen betraktar jag hur respektives par släpper varandras händer och sammanslutningen upphör. Intuitivt förstod jag att drömmen hade en betydelse till mitt masterarbete. Jag prövade olika tolkningar i början men utan att veta hur jag skulle utveckla vidare och inom vilken kontext, därför lät jag minnesbilderna vila. Som jag tidigare nämnt i teorikapitlet kan denna företeelse kopplas till nyskapande tankeverksamhet i en "nedifrån och upp" form vilket innebär att man har mottagit idéer som visar sig vara "lösningen" utan att ännu känna till problemet (Kaufmann 2008, 32).

Efter en tid, ca 6 månader senare blir vi bjuden till bröllop och jag bevittnar drömmen genom att erfara händelsen igen i ett vaket tillstånd. Vi ankommer till kyrko området ovetandes att brudparets entré i kyrkan skulle efterföljas av ogifta par som utgör brudfölje kortegen, som vi skulle bli en del av. När det var dags för brudparet och brudföljet att gå in i kyrkan, tog respektive par varandra i händerna. Eftersom vi stod långt bak i ledet så ser jag hur paret framför oss fattar varandras händer. Paret händer och armar skapar formen av en fläta samtidigt som jag blir påmind om min dröm. Jag blir upprymd och försöker ta en bild med mobilkameran utan att lyckas. Väl inne i kyrkan upplöses paret sammankopplade händer när de respektive går för att leta sig sittplatser. Jag hade aldrig gått i brudfölje fram till då. Kopplingen mellan minnesbilderna från drömmen och erfarenheten att gå i brudfölje tolkade jag som en bekräftande stig att utforska närmare beträffande mitt masterarbete.

Jag prövade att återskapa minnesbilderna från drömmen genom att skissa och måla på papper. Processen står stilla ytterligare en tid innan jag mottar nästa idé. Idéen om flätan får ett sammanhang som kopplas till verket *När två blir en*. Tidsperioden är lite mindre än ett år mellan drömbilden av flätmönstret och uppenbarelsen av en inre bild som jag beskriver närmare nedan.



#### 4.1.1 Aha upplevelse 2018 april

Jag har tidigt under min utbildning vetat om att slutarbete kommer att handla om Karesuando samernas tvångsförflyttningar och dess konsekvenser. Men inför förprojektet av masterarbetet våren 2017 hade jag planer på att byta tema. Idéerna som jag hade var inte förankrade inom mitt kunskapsfält dipmaduodji och textil utan i materialet trä. Under första delen av vårterminen hade vi haft trä slöjdaren Jögge Sundqvist som gästlärare. Inspirerad från kursen såg jag möjligheten att kunna genomföra idén om att bygga en kista som var en fortsättning och inspiration från ett tidigare arbete från bachelor studietiden. Under arbetsprocessen av bachelor arbetet *Förvaltande av arvet* blev jag medveten att markerna som jag bedriver renar på var på lulesamisk mark. Det nya var att benämna att det var lulesamiska marker.

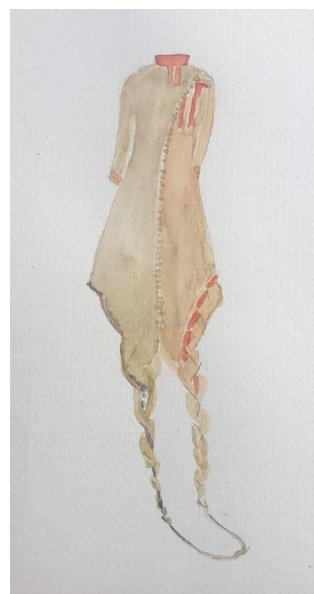
Att använda materialet trä och utforma en kista som utgångspunkt för att metaforiskt gestalta relationen mellan lule- och karesuandosamer blev för kontroversiellt och känsligt att jag började leta efter ett nytt tema. När jag mentalt hade bestämt mig att lämna temat uppenbarar sig en inre bild, en aha upplevelsen som dök ner som från en klar himmel som en inre syn föreställande en kvinnokolt med två olika dräkt tillhörigheter. En del av koltens hade karesuando tillhörighet och den andra delen av koltens bestod av lulesamisk tillhörighet. I synen kunde jag betrakta broderade stygn i mötet och övergången mellan de två gruppernas duodjitraditioner.

Jag skissar genast idén på papper. Det jag inte förstod vid tillfället var att jag hade fått lösningen till mitt arbete genom minnesbilden utan att veta om problemställningen (Kaufmann 2008, 32.) Arbetet blir då att identifiera problemet och syftet. Som jag tidigare skrivit i teoridelen att enligt Browaldh skriver han att det undermedvetna jobbar sannolikt mera med symboler och bilder än med verbala begrepp. (Browaldh 1990, 268.)



Det nedskissade betraktelsen sattes i sammanhang med idén om flätan och utvecklade verket *När två blir en* (Se kap 4.5). Minnesbilderna från drömmen samt uppenbarelsen av inre betraktelsen kopplas till begrepp som intuition och inkubation som ingår i kreativitetsteorin (Browaldh 1990, Kaufmann 2008).

Planen var att skapa *Sválltjá* i barnstorlek till masterarbetet. Till verket skulle två flätor tillämpas bak som ett släp i sammanhängande material som i det övriga verket. En del av den lulesamiska sválltján och andra delen också i skinn men med karesuando dräkt tillhörighet. Mönstret från barnkolten som beskrivs närmare under (Se kap 4.4) skulle användas som utgångspunkt för verket. För att få information om sválltjan bokade jag ett besök i arkivet på Åjtte fjäll och samemuseum i Jokkmokk. Det fanns en sválltja i barnstorlek som jag mätte och fotograferade dräktdetaljer.



Idén utvecklades med att ersätta de garvade renskinnen till att använda skinnimitation av skai som jag hade möjlighet att färga med bafixan. Att använda skai materialet istället för skinn tycker jag blir ett billigare och enklare alternativ i en lärningsfas då fokus ligger mer på lära det tekniska i lulesamisk duodjitraktionen i skapande av *Sválltjá*. Dessutom känner jag mig mer fri att använda ett material som tilltalar och utmanar min kreativa förmåga. Otraditionellt färg- och materialval tvingar mig bort från det traditionella färgsammansättning i exempelvis dekoren på halsöppning i lulesamisk tradition. Det är spännande och motiverande arbetsmetod i lärande av en annans områdes dräkttradition. Sválltjá har en dubbelsömn som heter njállomsávvi på lulesamiska. Jag gjorde ett försök med dubbelsömnen på skaimaterialet vilket visade sig ägna ypperlig som ersättning för

garvat skinn. Enda dilemman med materialet skulle vara att man skulle inte se strukturskillnaden på verket där områdes traditionerna möts i materialet. Som det annars skulle gjort vid val av traditionellt material eftersom svålltjän har den glatta sidan inåt mot kroppen och köttssidan utåt, medans Karesuando duodjitraditionen använder den glatta sidan utåt.

Den här idén förkastades ganska sent i arbetsprocessen då jag insåg att kunskapsmässigt skulle det krävas mer tid. Dessutom skulle verket ha varit en repetition av verket *När två blir en* (Se kap 4.5). Verken skulle burit samma symbolik men skillnaden skulle innefattat i teknisk utförande och material. Men jag ser ändå värdet i att utforskat den här stigen trots att jag inte fullföljt den. Istället ser jag hur undersökningen av svålltjän nu i efterhand har haft en betydande vikt, som en språngbräda till verket *Mu eatnamat* som beskrivs under (Se kap 4.6).

Det jag kunde urskilja från den inre synen var att kolten var traditionell i den bemärkelse men avvikande i sammansättningen. Kolten bestod av två områdes traditioner. På vänster del av kolten, på samma sida som hjärtat är placerat i kroppen kunde jag känna igen den lulesamiska dräkttraditionen. Orsaken till igenkänningen var att den karaktäristiska v-formade Lulesamiska halsöppningen och sliehppán hade en framträdande roll i kolten i den inre bilden. Även vänster arm på kolten gestaltades i Lulesamiska dräkt detaljer. Den övriga delen av kolten hade dräkt tillhörighet till Karesuando området, vilket innefattar höger sida av armen från axelpartiet och som efterföljs av hela vidden av kolten.

#### 4.1.2 Materialiserar dröm 2017 maj

För att gå vidare i utforskningen av minnesbilderna från drömmen, provar jag även att materialisera flätan med garvat renskinn. Genom att använda tre stora renskinn som flätas ihop. Att fläta ihop skinnen gav mig idén att skapa en skinnkolt, idén var på planeringsfasen och kom aldrig till genomförandefasen som jag nämnt i föregående kapitel. Till förprojektet i masterarbetet skapade jag den tvådelade kolten med plan om



att skapa flätan som släp. Men ändrades till bara ett släp, orsaken var att materialet inte hade nog med vidd som skapar volym i flätan.



Jag ville gå ytterligare ett steg för att konkretisera minnesbilder från drömmen om flätan och brudföljet. Det gjordes genom att rekonstruera sammanhanget i verkligheten. Jag tog kontakt med fotografen Carl Johan Utsi, ringde runt för att samla ungdomar från Sirges och Jåhkågasska sameby, bad dem klä sig i sina respektive koltar och möta upp utanför nya kyrkan i Jokkmokk. Totalt var det 17 personer som slöt upp. Jag hade förklarat till ungdomarna att jag arbetade med mitt masterarbete. I den tidsperioden hade jag inte något konkret idé hur jag skulle använda resultatet av fotograferingen. En lös idé var att använda silkestryckram som en metod att överföra foton till textil. När fotograferingen var färdig redigerade av fotografen valde jag ut det motivet som närmast påminde om drömmen. Ett motiv sändes för fotoöverföring på silkesram och ett annat motiv som digitaltryck på textil.



*Fotografering Carl Johan Utsi*

För att återge idéen i verkligheten krävdes fotografering. Återskapning av drömmen var en metod att utveckla idéen vidare i processen. Jag hade en tanke, jag gjorde verklighet av tanken samtidigt som jag aktiverade ungdomarna i mitt område. Det som beskriver den handlingen, är hur en ny stig blir upptrampad: Först hade jag en dröm, första steget var att göra den verklig (fotografering), följande stegen var fotoöverföring på textil genom digitaltryck och till silkestryckram. På så sätt blev en stig upptrampad i form av min egen utveckling.

Drömmen med flätan och brudföljet tolkade jag i första skede att det handlade om generationer som gått före oss. Efter erfarenheten att själv gått i brudfölje kunde jag se kopplingen till att det handlar också om våran nästa generation. Ogifta par går efter brudparet och är länken till våran nästa generation duodji och traditionsbärare. Förutsättningen är givetvis som jag tolkade i det första skedet att vi har den tidigare generationen som trampat upp sina stigar under deras livsdagar, stigar som vi

fortsätter att gå på genom ett förvaltarskap till våran nästa generation. Duodjitradition är som att ösa ur ett reservoar, man följer en stig som redan är upptrampad och sedan trampar man upp en ny efter sitt, samhällets och tidens behov.

Jag har erfarit att när man tar på kolten, flätar man håret, speciellt associerar jag detta fenomen med lulesamisk tradition. Jag förknippar flätan med att den sammanlänkar, sammanfogar och det förenar oss.

I ett samtal med min handledare reflekterade hon att flätor gör oss söta och prydligare fast vi kanske egentligen inte är det. När vi tar ihop håret så gör vi oss fina. Flätan gör oss tidlösa (Samtal med K. Kuoljok 2/10-18).

Metaforisk överför jag brudföljet i formen av flätan till föremålet *När två blir en*. Brudföljet är materialiserad i flätan vilket illustrerar gruppernas duodjitraditioner åtskilda men sammanlänkade med varandra. Flätan på kolten skildrar konsekvenserna av en historisk verklighet mellan grupperna Karesuando- och Lulesamer i samtiden. Verket *När två blir en* har synliga stygn där gruppernas olika dräkttraditioner möts. Stygnen visar till ärrbildning som uppstått i samband med det historiska mötet mellan grupperna i samband med tvångsförflyttningar av Karesuandosamer till Lulesamiska marker.

## 4.2 Silkestryck

Under bachelor och master studieperioden gavs det möjligheten att arbeta med silkestryck. Ett medium som jag uppskattade att arbeta med. Fotoöverföring på silkeram gav möjlighet att uttrycka duodjitradition och sin tillhörighet på ett nytt sätt i textil. Hade en ide att skapa ett silkestryckmotiv på verket *När två blir en* men idéen förkastades då symboliken i flätan gestaltade redan brudföljet. Motivet på silkestryckramen överfördes istället på möbelmateriale som skulle ingå i verket *Mu eatnamat* som beskrivs i nedanstående kapitel. Det första försöket fick inte det uttrycket som jag hade önskat. Motivet försvann i materialet, orsaken var att färgpastan var för ljus i förhållande till materialet.



Tryckpastan valdes i färgen mörkblå som gav starkare och önskat uttryck och hade liknande ton som i dekoren på halsöppningen och delar av "tennplattan".



Materialet till verket *Mu eatnamat* är valt för att det ska illustrera lulesamiska svålltjän. Materialet möbelsammet har en struktur som påminner om köttssidan på garvat skinn, som jag tidigare skrivit om. Astrid Huus skriver att material som har använts i andra sammanhang, har en historia som bär med sig minnen och associationer (Hus 2011, 107) Färgen och strukturen på materialet skapar igenkänning. Trots uttrycket på materialet så är det igenkännbart efter transformationen. Motivet från silkestrycket på materialet skapar repetitiva mönster som i första betraktelse skapar färgnyanser mellan materialets currygula ton och tryckpastans mörkblåa ton. Men i närmare betraktelse kan man urskilja händer och armar och med kulturell kompetens avslöjas även dräkt tillhörigheterna i motiven.

### 4.3 Brudfölje

Verket Brudfölje består av motivet med samiska ungdomar klädda i kolt som överförts till ett digitalt fototryck på textil. Ett i organzamaterial som är transparent som är 204\*130 cm. Det andra materialet är i bomullssatin 204\*150cm. På internetsidan vart jag beställde tyget fanns det ett enkelt program att skapa mönster genom att repetera det valda motivet. Jag gjorde en test på 0,40\*150cm. Förminskade kraftigt och repeterade motivet. Resultatet blev ett sicksack mönster. Jag hade en idé att sy en karesuando kolt av digitaltryckta materialet först. Men tyckte det var synd att förstöra motivet. Inspirerad av Yamamotos metod att bara hänga upp textilen från taket gör jag likadant med motivet på textilen i samband med i ordningsställande av installationen. De klara motivet på textilen gör det enklare för betraktaren att förstå mönstret som

uppstått efter silkestrycket på verket *Mu eatnamat*, som jag kommer att beskriva närmare senare i texten.(Se kap 4.6)

## 4.4 Marion

Jag har en guddotter som heter Marion som är 4 år och är lulesame. Verket *Marion* är döpt efter min guddotter och det är till hennes som jag sytt min första lulesamiska kolt. Det är också det första verket som skapades i masterarbetet. När jag läser mina anteckningar från loggboken står det följande:

Jag har mätt, gjort mönster, sytt toaille, provat, sytt in, vidgat där, valt tyg, velat prova igen, väntat, fortsatt. Föregående mening bevitnar att det är en process som tar tid. vidare i min loggbok står det: Kombinerat och komponerat ihop färger trots att traditionerna redan är färdiglagda. Dekoren runt den V-formade bröstöppningen, samt gávlon och dräktdetaljerna i armkanten har i den lulesamiska kolt en viss färg sammansättning. Dem är olika för män och kvinnor (Aira mfl 1995, 28-30). Genom att läsa litteratur, studera bilder och se på lånad kolt har jag tagit till mig lulesamisk duodjitradition. När jag i praktiken har skapat och varit osäker har jag kunnat bli vägledad av handledare med erfarenhet och kunskap i lulesamisk duodjitradition.



Att sy barnkolt har varit ett sätt att tillnärma mig lulesamiskt duodjitradition. När verket var färdigt och hängde i galgen, så förundrade det mig att kolt hade en enkelhet och stilrenhet som stod i motsättning till arbetsprocessen. Det hade tagit mer tid än jag räknade med. Kolt som hängde i galgen var så mycket mer än något enkelt. Det blev något heligt och värdefullt som bär generationer av traditioner långt tillbaka. En tradition som återskapas för varje ny kolt som skapas. Det är den här traditionen som tar tid, en sak är att teoretiskt förstå färgsammansättningen men något annat att tillämpa det praktiskt då det inte bara handlar om kompositionen men även



ett öga för rätt mått avstånd, rätt mängd textil och teknik. Det viktigaste och värdefullaste är dock familj- och släkttraditioner, se hur familjen har gjort och gör.

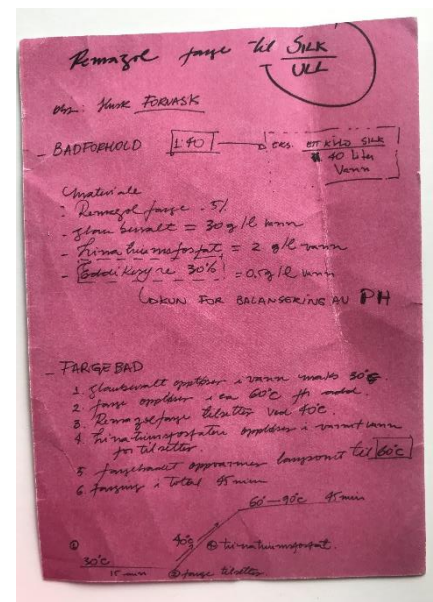
## 4.5 När två blir en

När jag skapade kolten till förprojektet inför masterarbetet. Valde jag att använda ett bomullsmaterial, där även alla dräkt detaljer skapades i enhetlig vit ton. Verket från förprojektet har fungerat som toaillemönster för verket *När två blir en*. Toaillen klipptes upp enligt skissen jag målat (Sebildupplippning). Till mönsterdelarna har jag lagt till extra bit sömsmån (ca 10 cm) vid byst, rygg och kjolvidd för att säkra mig nog med textil för justeringar vid montering av de två delarna. Baksidan av nedre delen av kolten, det sk släpet ersätts med att fläta ihop textilen. Till flätan krävdes det mer vidd i mönsterdelarna så det blev en fylligare fläta.



### 4.5.1 Val av färger på kolten

Jag hade en kompisatoriks vision till föremålet. Vilket innebar att den lulesamiska delen av kolten skulle ha en ljus turkos färg. Till Karesuando delen av kolten letade jag en blå nyans. Färgning av kläde var bl a avsatt under några dagar hos min vägledare Yamamotos studio i Bergen. Yamamoto och assistenten Sara Plantgeve hjälpte till i det praktiska arbetet. Ullmaterial färgas med remazol färg. Jag valde den ljusaste kulören av den turkosa skalan av de färgprover som hade blivit gjorda. Under processen fanns det bara möjlighet att koka 2 meter kläde åt gången då kastrullen inte rymmer mer. I första kokningen dyker plötsligt den färgen som jag letat efter upp, vilket innebar att processen kunde stoppas i förtid. Färgtonen på klädet blev pastellgrön ton. Om jag skulle följt receptet till punkt skulle färgen blivit mörkare turkos. Utmaningen blev då att stoppa upp i rätt timing i



processen. Det var viktigt att textilierna hade exakt samma kulör då de skulle sammanställas i ett föremål.

Orsaken till valet av den pastellgröna tonen i klädet var att jag upptäckte att det skulle bli en fin balans om jag valde mörkblått kläde till karesuando dräktdelen. Jag har medvetet valt att klä den lulesamiska dräktdelen i ljus kulör och karesuando dräktdelen i mörkt kläde. Jag har kastat om färgvalen hos de bägge grupperna. Att dem har fått präglade och påverka varandra. Jag är van att se mörkblått kläde i den lulesamiska dräkten. Personligen tycker jag rosa toner och gärna glitterband. Valet av ljus kläde till lulesamisk dräktdelen har att göra med att jag vill lyfta upp och ära den lulesamiska gruppen med färger som sätter mitt personliga prägel på föremålet. Planen var att även färga materialet till Karesuando dräktdelen, men för att säkra att jag hade nog med pastellgrönt kläde valde jag att färga av allt de vita klädet som blev över efter provfärgningarna. Det mörkblåa klädet fanns att köpa i affären.



#### 4.5.2 Dräktdetaljer

Till holbin, har jag valt dräktdetaljer i chockrosa och neongul färger av materialet skai. Materialet är färgat med bafixan, Den chockrosa färgen i halsöppningen och gávlon i lulesamiska dräktdelen är av samma material som den chockrosa holbin. Färgkompositionen i halsöppningen och gávlon är valda utifrån att lyfta upp varandra samtidigt skapa en balans och djup till pastellgröna klädet.

Föremålet *När två blir en* är en fristående skulptur. Föremålet kan liknas vid en kolt men avviker från en traditionell kolt då den har dräkt tillhörighet från två olika duodji traditioner, från Karesuando- och lulesamiskt område. Det som också är avvikande från en traditionell kolt är att baksidan av föremålet har ett släp som formats till en fläta. Två duodji traditioner som flätats samman. Wilson skriver följande:

Genom att minska utrymmet mellan saker stärker vi förhållandet som det är.  
Och det att föra sakerna samman så att de delar samma utrymme är vad

ceremonin handlar om. Det är därför forskning i sig är en helig ceremoni inom ett ursprungligt forskningsparadigm, eftersom det handlar om att bygga relationer och överbrygga detta utrymme. (Wilson 2009, 89.)

Jag förstår Wilsons resonemang genom att man minskar utrymmet skapas verkligheten som den egentligen är. Gákti blir en bild av en livsstil i symbios. Där den ena delen bär hjärtats livgivande funktion medan den andra har högra handens handlingskraft. Inget kan fungera utan den andra, det blir en balans och det krävs en acceptans. Därför att de hör till en och samma "Kropp", en helhet och därmed en gákti

## 4.6 Mu eatnamat

Verket *Mu eatnamat* är en återskapning av sválltjá men valde att inte namnge verket till det av hänsyn och respekt till lulesamiska gruppen då sválltjá är en stark symbol. Men materialet i en traditionell sválltjá kommer från renen. Renarna som färdas och betar i området Sirges som är våra marker och mina marker, och därav namnet *Mu eatnamat*.

Tiden före undersökningen av sliehppá traditioner och konventioner hade jag fördjupat min kunskap om sválltjá genom att besöka museum, satt mig in teoretiskt i traditionen genom att läsa och studera bilder och jämföra bilderna inom samma dräktområde. Därefter lät jag det momentet vila. Inom kreativitetsteorin kallas detta för att ta en kreativ paus från undersökningen när man väljer att fokusera på något annat, som jag gjorde när jag startade undersökningen av sliehppá. Det som hände var att en lösning uppstod i en aha-upplevelse. Jag såg en inre bild av det jag uppfattade var en sválltjá i ett tavelformat. Vid den aktuella tidpunkten jobbade jag med att förstå teorin om sliehppá och återkopplade inte detta till sválltján, trots att bilden var tydlig. Istället tolkade jag det som en lösning för hur jag kunde framställa sliehppán i ett verk. Jag arbetade fram en skiss utifrån minnesbilden som fungerade som mall för slutresultatet



Idéen utvecklades från tredimensionellt duodji föremål till rektangulär format. Den lulesamisk sliehppán var ingångsporten till detta verk. Jag satte mig in i sliehppá kompositionen. Studerade bilder från litteraturen och från forum i internet har varit värdefullt när man undersöker en annans duodji tradition. Därefter skissade jag på papper. De utarbetade skisserna utvecklades efter vart under vägledning av handledaren Kuoljok. Det jag inte först lagt märke till justeras i de nya skisserna. Den kunskapsöverföringen som sker genom tradering har stort värde och en förutsättning att traditionen vidareförs till nästa generation. En annan viktig aspekt som sker genom tradering är att jag som duojar har förkunskap i min duodjitradition. Det innebär att jag vet att det är viktigt att stanna upp i lärande av den nya duodjitraditionen. Det har resulterat att jag hellre har frågat en gång för mycket än att slutresultatet blir ett verk som saknar igenkänning, i det här fallet för betraktare som har kännedom till lulesamisk duodjitradition (Se Kronberg 2012, 77)

Formerna har sitt ursprung från duodji men skiljer sig åt beroende på vilket duodji område man tillhör. När jag skulle sätta mig in i sliehppáns tennbroderier och hur utforma utsmyckningen märkte jag att mitt sätt att utforma skiljde från den lulesamiska traditionen. Genom att studera bilder på sliehppán till att skissa mina egna har jag tagit mina första stapplande steg att få en förståelse för utformningen. Mina första skisser hade mjukt format och gärna en efterliknelse av rankor. Likaså med tenn plattans format som på de första skisserna har en rektangulär form och ses som klumpig enligt min vägledare Kuoljok. Det är också tenn plattan som ska ha fokus i sliehppán enligt Kuoljok, vilket innebar att från de första skisserna har det gjorts justeringar från att minska format från sliehppáns överdel så rätt proposition på tenn plattan framhävs. När en kunnig duodji utövare lär ut till nästa generation kallas det tradering (Dunfjeld 2006, 29). Med oerfarna lulesamiska duodjitradition ögon såg jag inte klumpigheten i tenn plattan eller den överdimensionerade sliehppáns överdel. Genom vägledning så öppnades ett nytt



perspektiv. När jag skissade rankor såg jag tydligt att här använder jag för mjuka former. Det har varit värdefullt att erövra handens kunskap, gränserna för slöjdustrycket är väldigt hårfint, skissen med rankorna drog mot sydsamisk tradition. Det jag gjorde var att strama upp motivet och genast speglade det en lulesamisk tradition.

Inspirerad av konstnären John K. Rausteins stora skulpturala föremål ville jag återskapa sliehppán i ett större format för att pröva skapa en känsla av inblick, detaljer som traditionellt måste ses från nära håll återskapas i föremålet med att fylla rummet och ge betraktaren mitt personliga prägel av färgpaletter.

Jag valde att lyfta fram sliehppán in i en ny form, uttryck och handlings utförande som kan stå innanför begreppet återskapande. Astrid hus använder begreppet transformation i hennes avhandling (Hus 2011, 97).

To transform is to change something in shape or appearance. Transformation is act of doing this. Most definitions of art require that a substance or material be transformed in order for an artist produce to art. (Delahunt, 1996-2010 I Artex, 2010 i Hus 2011, 97)

Begreppet transformation har används i samband med förändring i hus och stadsdel och i förändring av mentala tillstånd (Hus 2011, 97).

Begreppet intuition betyder förnimma, betrakta och det är just det jag har gjort. Betraktat mina intuitiva bilder i minnet så jag kunnat överföra genom att först skissa därefter utveckla skissen vidare i arbetsprocessen.

Kronberg skriver att när verket säger något mer om tillvaron och verkligheten, tagit ur sin egen erfarenhetsvärld då är det inte bara återskapat men ett resultat som har nyskapande hela kraft inrymt i sig. (Von G. Kronberg 77). Kronberg kallar det att man nått individuell kunskap men jag ser det som att jag öser ur traditionen och skapar ett personligt uttryck. Jag vill mena att i verket *Mu eatnamat* har min erfarenhetsvärld inympats. Det har tagit form och gestaltats genom minnesbilder från drömmen. Den erfarenheten utvecklades till bl a att resultera i ett motiv på ungdomar från Sirges och Jåhkågasska sameby som resulterade i repetitiva silkestryck på verket *Mu eatnamat*. Samt att min personliga färgpalett kommer i uttryck på dekoren vid halsöppningen och i sliehppán.

## 4.7 Filmperformance

Konstnären Roland Pantze tackade ja till att filma mig när jag som nordsame klädde på mig i lulesamiska kläder. Filmandet skedde i mitt arbetsrum och genomfördes i formen av en praktisk performance. Till förberedelserna användes även halvfärdiga föremål som tillhör mitt masterarbete, bland annat den 2 meter höga textilen med digitaltrycket som hängdes upp för att skymma förvaringsutrymmet samtidigt som motivet på digitaltrycket blev en del av själva bakgrunden. Spegeln i rummet vinklades så och delar av rummet framhövdes något ytterligare i filmen.

Jag ställde mig framför spegeln och klädde på mig och steg för steg hämtade jag koltens tillbehör som placerades i en viss ordning så det textila digitala trycket i bakgrunden även stärkte uttryck i min performance. Den lulesamiska kolten hade jag lånat. Min handledare Kuoljok gav hjälp med viktiga moment att tänka på under påklädningen. I slutet av filmen försökte jag återgestalta reaktionen då jag första gången tog på mig kolten, i en ärlig och uppriktig känsla av berördhet som infanns sig med att framkalla tårar. Jag använde lök som hjälpmedel, tänkte tankar som vanligtvis berör mig men gav inte önskat reaktion, slutligen blev ögondroppar lösningen.

I filmen finns det en text som förmedlar masterarbetet i sin helheten. Jag har valt att exponera texten på filmen för att leda betraktaren medvetet in på mina stigar i arbetsprocessen.

*“The shared land unites us, the Lulesámi land, my land.*

*The kolt, the traditional costume, is an image of a lifestyle in symbiosis.*

*One part holds the life-giving functions of the heart.*

*The other part has the decisiveness of the right hand.*

*Neither of them works without the other.*

*A balance is needed and that demands acceptance.*

*We belong to the same body, a unity and therefore we are one people”*

Första gången perspektivet förändrades var då jag började reflektera över att det är på lulesamiska marker som mina renar betar på, på dem marker som är mina och jag har tillhörighet till. Den andra gången perspektivet ändrades under

arbetsprocessen var i samband med att jag förstod att jag hade ett "vi" och "de" perspektiv. När mellanrummet krymptes till att vara "vi" förändrades också perspektivet som skapade viljan att ta på mig kolten. Händelsen dokumenterades med fotografering. I nedanstående text delger jag känslor och tankar i samband med undersökningen av att klä mig i en annan duodjiområdes kolt.

Den lulesamiska mössan satte jag på huvudet, rörd av att se mig själv i spegeln tog jag av mig den och ville inte se mig i spegeln förrän efter fotograferingen för att undvika tårfyllda ögon, jag var så fin med gahper. Fotograferingen skulle ske utomhus. Det var en liten bit att gå till den lämpliga platsen för fotograferingen. Jag märkte att jag kände mig stolt när jag gick där, fin och välklädd. Lekte med tanken att om jag hade tillhörighet till kolten hur skulle det kännas att vara i offentliga tillställningar. Jo jag skulle känna mig stolt det representerar mina marker

Den lulesamiska kolten och mössan har jag många gånger sett vid högtider eller tillfällen där man bär kolten. Men aldrig tidigare haft i tanken att pröva kolten själv.

Min reaktion när jag ser på bilderna som är tagna av mig med den lulesamiska dräkten är att den estetisk klär mig och att jag är som stöpt i den. På nordsamiska säger man: son lokte gávtti. vilket betyder att man bär upp kolten. Enlig avdöde multikonstnären Nils-Aslak Valkeapää är det en form av konst (Guttorm 2009, 16). Vet inte om det är färgerna som klär mig eller är det mitt mörka hår som associeras och förknippas till lulesamiskt utseende. Varför har jag den här dragningen till den lulesamiska kolten? Är det koltens estetik som jag trånar efter? Varför känner jag en vördnad och kärlek till kolten eller är det till den lulesamiska gruppen som mitt hjärta brinner för? Varför i så fall? Kan det vara för att vi delar gemensamma marker, sida vid sida och söker samhörighet då kolten förknippas till dessa marker. Därför blir också relationerna till lulesamiska gruppen värdefull. Mer om koltens betydelse, symbolspråk och om kolten som kommunikationsverktyg i ett kulturellt sammanhang skriver till exempel Jannok Porsbo (1998) och Aira (2000).

Processen och arbetet av de övriga idéerna har resulterat i idéen att klä mig i lulesamiska kläder som en symbolisk handling i samhörighet. Den symboliska handlingen är ytterligare ett uttryck för den kärlek och vördnad som jag känner för mitt folk och då särskilt den lulesamiska gruppen som jag vuxit upp sida vid sida. Handlingen är tänkt att spegla "ta seden dit man kommer" och jag blir en del av det

sammanhanget, då gemensamma markerna binder oss ihop. Den symboliska handlingen gestaltas genom film. I filmen möter betraktaren mig som klär upp mig själv i lulesamiska kläder i mitt arbetsrum.

Filmen kan tolkas som ett experiment att testa gränserna av vad som är tillåtet i det samiska samhället. Men min förhoppning är att publikums reaktion är positiv. De Bono skriver att Einstein kallar den sortens tankeverksamhet för "tankeexperiment" (De Bono 1994, 142). De Bono skriver vidare att provokation är ett slags experiment i hjärnan. De bakomliggande tanken är inte att provocera men en kärlekshandling. Men jag kan inte på förhand veta hur föremålen tolkas av betraktaren. Men kanske det måste till en sådan reaktion för att frigöra nytt utrymme för perspektivförändring.

*Mu gávttis eallá historjá, soga historjá eallá dat maid* (I min kolt lever historien, även släktens historia; samtal med Sigga Marja Magga 5/11-18). När man ser koltens utifrån Maggas citat kan performance sammanhanget upplevas som provokation. Symboler har olika betydelse beroende på vad man satt för värde i det. Agrell refererar till De Bono där hon skriver med provokation kan ett påstående kastas ut i ett sammanhang, som vid första anblick kan vara ologiskt, men som kan leda fram till nya tankar i en verksamhet (Agrell 2017, 39). Sigga Marja Magga sammanfattar vad koltens innefattar med begrepp som tradition, normer, känslor, gränser och saker som inte kan förklaras. *Mii válddit min árbevierus ja hukset otná beaivvi dárbuid vuodul* (Vi använder vårt arv och bygger det för dagens behov; Magga samtal 5/11-18)

Eftersom koltens signalerar områdes-, familjetillhörighet och har jag tänkt att när jag bär min nordsamiska kolt så signalerar jag inte hela sanningen med min klädsel. Missförstå mig rätt, jag bär min Karesuando kolt med stolthet och med en trygg identitet men till skillnad till andra samer som bär Karesuando gákti har vi karesuandosa mer som tillhör Sirges sameby ytterligare en tillhörighet. Det är tillhörigheten till de lulesamiska markerna. Men för att åter poängtera så är handlingen att klä mig i lulesamisk kolt är en symbolisk handling som har sin förankring i mitt masterarbete. Jag ska inte byta kolt.



## 4.8 Reflektion och inspiration

En oidentifierbar dröm som följde mig under uppväxten, först i slutet av tonåren tillkännagavs drömmen i vaket tillstånd och kunde betraktas som en oförklarlig ångest som övergick till en känsla av oerhörd frid. Rausteins (2016, 101) verk *Utpust* återgestaltar den subtila känslan från min barndomsdröm. Verket skapar en igenkänning för betraktaren, i det här fallet för mig.

Rausteins stora verk har varit en inspiration till mitt arbete speciellt till verket *Mu eatnamat*. Rausteins utgångspunkt från att gestalta minnesbilder från barndomsdrömmar som transformeras till textila skulpturella verk i större format har varit inspirerande. Dels genom att hans verk har utgångspunkt från sina drömmar, har varit bekräftande och upplyftande i mitt eget arbete. Det får mig att inte känna mig ensam eller missförstådd. Precis som även mitt arbete tar utgångspunkt från mina betraktelser från drömmar och inre minnesbilder. Rausteins verk *Lyden av utpust* är gigantisk i format och har en igenkännande faktor på det subtila plan.

Yamamoto har varit min konstnärliga vägledare under masterarbetet. Det som inspirerar mig av Yamamotos konstnärskap är hans självmedvetenhet att uttrycka sig själv genom konsten. Som kan ses som en förlängd arm av sig själv. Jag refererar till Yamamotos performance *Stemmer*, som var ett beställningsverk från Kode museum i Bergen. Han kan inte sjunga men alltid önskat sig den gåvan. Han förverkligar den önskan genom att hyra professionella sångare, en hel kör. Yamamoto klär på sångarna i svart peruk och i vita rockar. Alla ser likadana ut och påminner om Yamamotos utseende. Jag är inspirerad av Yamamotos enkelhet i att inte gå för mycket i detaljer. Det hjälper mig som kommer från duodjitråd tradition att inte stirra mig blind på ett område utan bara traska vidare och utforska nya stigar. Inte göra så stor sak av något.

Det som vidare inspirerar mig är Yamamotos färgsans, han använder starka och klara färger i olika kulörer som kommer i uttryck genom olika tekniker i hans verk. Jag fick möjligheten att delta inför förberedande av Yamamotos vernissage på galleria Ram i Oslo. *Passive aggressive (Who do you think you are)* var utställnings namnet, det var upphängning av hans verk, bl a handblåsta glasfat, handmålade silkessjalar. Inför

vernissage öppningen så förberedde Yamamoto en performance, i performance aktiviteten deltog professionella dansare, en musiker och en talare. Yamamoto deltog även själv i performance i dansuppvisning.

I början av oktober 2018 besökte jag Åjtte. Hade önske om att studera lulesamiska svålttja. Det fanns en barnsvålttja som jag studerade speciellt. Dokumenterade och fotograferade sömmarna, dräktens duodji detaljer och tog även måtten. Anledningen av besöket var att jag hade en idé att skapa en barnsvålttja som en del av idéen *När två blir en*. Idéen utvecklades från att använda hemgarvat skinn till att använda gummi material som hade samma taktila känsla som skinn. Materialet var tänkt att färgas i chockrosa. Inspiration och idéen om den chockrosa färgen uppstod efter studieresan till Bergen i slutet av februari 2019. Under 4 intensiva arbetsdagar är jag på besök hos vägledare Yamamotos atelje. Studieresans syfte var att bli färga olika färgprover, färga material till masterarbete och silketrycka på textil.

Våran duodji tradition är som att ösa ur ett reservoar "följer en stig som redan är upptrampad och sedan trampar upp en ny"

När jag skapade verket *Mu eatnamat* ville jag skapa de lulesamiska dräkt detaljerna med min personlighet. Jag vill inte repetera duodjin som redan är gjort utan utföra ett nytt format. Det jag gjorde var att ta sliehppán ur traditionen in i ett nytt kontext med delvis nytt material. Kompositionen skulle vara ljus, glittrande och färgstarkt med neon och pastell liknande färgpalett. I mina anteckningar under planeringsfasen ser jag att tankarna kring verket skulle vara enligt följande: känsla av glädje och godis i lyxförpackning. Tycker att uttrycket godis i lyxförpackning låter exklusivt och värdefullt som samsvarar med min nya lulesamiska duodjikunskap.

Astrid Hus talar om ett försök att skapa cover- kläder av sina egna kläder. Hon använder samma principer som definierar en bra coverlåt och refererar till E. Reitan beskrivning av begreppet "A tribute in mind" (Hus 2011, 107).

Begrepet tiltaler meg fordi det er følelsesladet og diffust, problematiseringen ligger i å produsere en gjenkjennelig hyllest til en original - den skal ha vært produsert i samme "ånd", men bør også tilføre originalen et nytt særegent uttrykk. Forgangen mote kan ha et "utvidet liv" i garderoben fordi man fortsetter å ha et forhold til plaggene, uten at de er i bruk. (Hus 2011, 107.)

Att lyfta traditionella delar av kolten som sliehppán är till ett estetisk uttryck i en installation, ger mig som duodjár en frihet att experimentera och låta kreativiteten leda mig i arbetsprocess.

## 5.0 Analys och avslutande kommentar

Utifrån min familjs historia ser jag mig själv som ett resultat av kolonialismen. Med bagage återknyter jag till Guttorm (2014, 36) när hon refererar till Graham Smiths exempel då människor slutar att förvänta något ska hända och istället själva aktivt gör något åt situationen för att därmed förändras perspektiven och själva förutsättningen till något nytt. Det handlar om sinnets förnyelse, en inställning.

I den skapande duodjin, alla samtalen med människor runt mig och litteraturen har fått mig att återkoppling till min gestaltning av flätan. Sinnets förnyelse att hela tiden påminna sig att inte upprätthålla koloniserings tanken. Jag har visserligen tagit med mig min fars familjeärv till hur samerna från Karesuando tvångsförflyttades till lulesamiska områden. Tagit med mig arvet av barriären som skedde i mötet mellan Karesuando och lulesamerna. Men diplomaten Udtja Lasse var faktiskt den som satte fingret på det fenomen som samerna utsattes för, benämns som "balkanisering", ett sätt för kolonialmakternas som redan under första världskriget handskas vårdslöst mellan folkgrupper så att ytterligare motsättningar skapades mellan dem. Udtja Lasse skriver att samerna i Skandinavien inte blev förskonad (Norberg 2007, 13-14). När flera perspektiv flätas samman får resultaten fler nyanser. Själva processen skapar sinnernas transformation, en förvandling som syftar på ett mer genomgripande sätt än att bara tänka om.

Till att acceptera krävs processen att ta sig vidare. I denna uppsats har jag beskrivit Utifrån ett urfolks perspektiv kan detta förstås som en kolonial process där bägge grupperna har lidit. Ur ett urfolks- och kreativitetsperspektiv kan situationen helas. I masteruppsatsen har jag valt att sätta fokus på kreativitet i duodji processen utifrån den kulturella kontexten jag tillhör. I mötet med de kulturella uttryck som den lulesamiska traditionen har. När mitt intresse för den lulesamiska gruppen väcktes fick jag en ny erfarenhet av deras duodji. Men intresset till lulesamerna har gett mig en ny estetisk uppfattning om kolten.

Den kreativa teorin är brukat som en tillnärmning för att använda det som fundament för de processer, jag som duojár tar i mötet mellan två traditioner. Olikheterna i Sápmi är en tillgång, varje historia är unik och värdefull som förtjänar att få plats att komma till uttryck genom acceptans och helande. Därför blir erfarenheten meningsbärande för mig och där teoretiska reflektioner i konsten är ett verktyg att uppnå syftet med att leva ett bättre liv.

Verken kommer att bli utsatta för bedömning och tydning av estetiska val man gjort, särskilt när man avviker från konventioner. Därför är igenkänningsfaktor i föremålen av särskild betydelse. Maja Dunfjeld skriver att duodjitraditionen har en gemensam referensram (Dunfjeld 2007, 29)

Att studera den lulesamiska duodji traditionen, genom att lära konventionerna i traditionerna har varit mitt första steg. Min förkunskap inom min egen duodji tradition har varit en fördel i det tekniska och i färgkompositioner. I den samiska duodjitraditionen så är det regionala skillnader. Jag som insider forskare i min egen kultur vet i vilka områden jag ska vara extra observant. Det ögat ser men inte kan förklaras först i det teoretiska, tillämpas genom att använda handens kunskap. I en växelverkan mellan det laterala tankeverksamheten och praktiken som kreativiteten rör sig mellan uppstår en medvetenhet om duodjitraditionen struktur och koder.

En hypotetisk reaktion kan vara att inte nog med att markerna har ockuperats men att nu tas även kolten över. Tänk inte så- jag har vänliga avsikter. En utsträckt arm, grip tag i min arm så går vi starkare tillsammans.

Mitt förnyade sinne som perspektiv transformationen är har möjliggjort den motivation som ligger bak den kreativa handlingsförmågan av det skapade föremålen.

Om det skulle bli aktuellt att skapa lulesamisk duodji för försäljning skulle motivation i så fall vara att gagnar hela det samiska befolkning som helhet och till fördel att koltraditionen förs vidare till nästa generation. Förutsättningen att man som duojár bär på duodjikunskap och erfarenhet. Är detta ett steg närmare acceptans att ta till sig en annan grupps traditioner? Dessutom att inte avskärma men att aktivt delta i främjande av traditioner. Tar seden dit man kommer. Och på sätt ser det som en styrka och rikedom. Blir integrerad men därmed inte sagt att man inte sätter värde på sin egen

tradition. Här upplevs ett mentalt uppvaknande, efter att statistiskt hållit min tradition från den lulesamiska tradition så har också avståndet bibehållits. Men efter att den mentala tankebyggnaden omdefinieras från "vårt" och "ert" till att enbart benämna "vårt" skapas en mental expansion ett sk sinnets förnyelse.

Bakomliggande tanke varför jag valt dessa duodjin, sválltjá och sliehppá, typiska lulesamisk duodjitradition som är avvikande från min egen tradition. Idéen har utvecklats en annan idé. Då det är känsloladdat vilket medför en igenkänning av det, värde i slöjden, innan för kunskap. igenkänning för mig själv och från djup kunskap

Jag hade idén att skapa en *sliehppá* och en *sválltjá* men utifrån min nordsamiska profession som duojar. Jag ser det som utmanande att arbeta i den lulesamiska barnkolten som ett första steg i att öva in handens kunskap. Det är mitt sätt att lära mig "se" och erövra en mer detaljerad kunskap.

Ifrågasatt mig själv under processen. Är det ok? Får jag göra detta? Kan jag göra det? Varit rädd att tillnärmningsmetoden i masterarbetet är ett nytt gränsöversskridande övergrepp mot lulesamer. Men skillnaden den här gången är att det inte är staten som är orsaken till att ta utrymme i handlingsfrihet utan jag personligen. Den inre kampen som försiggått i mitt sinne har jag förstått i efterhand att det gamla perspektivet gjorde sig påmind i tankeverksamheten. Normen är att förhålla sig till sin egen duodjitradition som är förankrad i i uppbyggda/upplärda tankestrukturer. Med det menar jag att om man inte kan lösryva sig från att statistiskt hålla fast vid den normen av att kolten blivit förkroppsligad identitetsmarkör, kan föremålen i masterarbetet väcka motstridande känslor hos betraktaren. Man måste förstå att i detta avseende är kolten och duodjin lyft in i en annan kontext och måste då förstås utifrån det.

## Källförteckning

Agrell, Carina. 2017. *Begreppet kreativitet – teoretisk analys samt studie om pedagogers självskattning ur experimentella perspektiv*. Linnéuniversitetet, Fakulteten för samhällsvetenskap. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1118565/FULLTEXT01.pdf> s.6

Aira, Elsa (red.). 2000. *Ave, bátte ja vuoddaga: Band från lulesamiskt område*. Jokkmokk: Samesløjdstiftelsen Sámi Duodji.

Boman, Hans G. 1990. Hantverk och kreativitet – Om konsten att bedriva naturkunskap. – Maj Ödman (red.), *Om kreativitet och flow sammanställning och kommentarer: Georg Klein*, s 74–81. Stockholm: Brombergs Bokförlag.

Bono, de Edward. 1992. *Verklig kreativitet*. Jönköping: Brain Books.

Browaldh, Tore. 1990. Nyskaparen i näringslivet. – Maj Ödman (red.), *Om kreativitet och flow sammanställning och kommentarer: Georg Klein*, s. 261–272. Stockholm: Brombergs Bokförlag.

Balto, Asta Mitkija. 1997. *Sámi mánáidbajásgeassin nuppástuvvá*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

Csikszentmihalyi, Mihalyi. 1990. Kreativitet och kulturell utveckling. – Maj Ödman (red.), *Om kreativitet och flow sammanställning och kommentarer: Georg Klein*. s. 284–296. Stockholm: Brombergs Bokförlag.

Dunfjeld, Maja. 2006. *Tjaalehtjimmie, Form og innhold i sørsamisk ornamentik*. Snåsa: Saemien sijte.

Fjellheim, Sverre 1995: *Kulturell kompetanse og områdetilhørighet. Metoder, prinsipper og prosesser i samisk kulturminnevernarbeid*. Snåsa: Saemien sijte.

Guttorm, Gunvor 2009: *Gierdu. Bevegelser i samisk kunstverden*. Kárášjohka: RiddoDuottarMusea.

Guttorm, Gunvor 2011a: *Duodjáriis duojárat – Duddjon ealiha duodjedigaštallama*. Karasjok: Dávvi girji.

Guttorm, Gunvor 2011b: Hutkáivuohhta, improvisašuvdna ja innovašuvdna kultuvrralaš ovdanbuktimis. – *Sámi diedalaš áigečála* 1/2011: 3–18. <http://site.uit.no/aigecala/files/2012/12/2011-guttorm.pdf>. (2019.06.02).

Guttorm, Gunvor. 2014. Sámi duodjemetodologijat. – G. Guttorm, & S. R. Somby (doaimm.), *Duodji 2012: Riikkaidgaskasas sámiiid ja eará eamiálbmogiid duodje-, dáidda- ja hábmenkonferánsa: Duodji 2012: International conference on duodji and indigenous arts, crafts and design*. s. 35–48. Guovdageaidnu: Sámi allaskuvla/Sámi University College.

Hansen, Hanna H. 2007. *Fortellinger om samisk samtidskunst*. Karasjok: Davvi girji.

Hus, Astrid. 2011. I dialog med tekstilt materiale – Refleksjon over ein skapande prosess med transformasjon av material og plaggdetaljer – Christina Nygren-Landgårds (red.), *Med målsætning om å forholde seg vitenskaplig i lærerutanningen* del 1. Notodden: Høgskolen i Telemark.

Jannok Porsbo, Susanna 1988. *Samiskt dräktskick i Gällivare, Jukkasjärvi och Karesuando socknar*. Jokkmokk: Ájtte Förlag.

Kaufmann, Geir. 2008. *Kreativitet for alle*. Virum: Dansk Psykologisk forlag.

Kleon, Austin 2012: *Stjäl som en konstnär – 10 saker som ingen berättat för dig om kreativitet*. Malmö: Arx förlag.

Kovach, Margaret. 2009: *Ursprungliga metodologier, karaktäristik, konversationer och sammanhang*. Toronto: Universitetet i Torontopress.

Kovach, Margaret. 2012. *Indigenous methodologies – Characteristics, conversations, and contexts*. Toronto: University of Toronto Press.

Kronberg, Sie von Gegerfelt. 2012. *Vilja, självtillit och ansvar – Kunskapens konstruksjon i skapande processer*. Åbo: Åbo akademis förlag.

Kuokkanen, Rauna. 2009. *Boaris dego eana. Eamiálbmogiid diehtu, filosofija ja dutkan*. Karasjok: ČálliidLágádus.

Kuoljok, Apmot Ivar. 2013. *Renskötärliv, Stovilt och tjäderjakter*. Skellefteå: Ord & visor.

Kuoljok, Sunna 1998: *Samiskdräkt – identitet och kommunikation*. Umeå: Etnologiska insitutionen, Umeå universitet.

Norberg, Lars 2007. *Begrav mitt hjärt i Udtjajaure*. Stockholm. emma publishing

Oskal, Nils. 2011. Hva er urfolksfilosofi? Om ulike sammenhenger mellom kultur, filosofi og politikk. – *Norsk filosofisk tidsskrift* 02/2011. <https://www.idunn.no/nft/2011/02/art03> (2019.06.01).

Persson, Curt. 2013. *På disponentens tid – Hjalmar Lundbohms syn på samer och tornedalingar*. Luleå: Tornedalica.

Raustein, K John. 2016. *Lyden av utpust*. Oslo: J. K. Raustein.

Sara, Mikkel Nils 2003: *Árbevirolaš sámi dieđut ja máhtut sámi vuodđoskuvllas – Hirvonen, V. (red.), Sámi skuvla: plánain ja praktihkas*. s. 121–138. Guovdageaidnu: Sámi allaskuvla.

Tervaniemi, Saara & Magga, Päivi. 2019. Belonging to Sápmi – Sámi conceptions of home and home region. – Eriksen, T. H., Valkonen, S. & Valkonen, J. (red.), *Knowing from the indigenous north: Sámi approaches to history, politics and belonging*. s. 75–90. London: Routledge.

Valkeapää, Nils Aslak. 1985. *Ruoktu váimmus*. Guovdageaidnu: Dat O.S.

Wilson, Shawn 2009: *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods*. Winnipeg: Black Point.

## Webbsidor

Balto, Asta Mitkijá. 2013. *Dekolonisering i Sápmi*. <https://www.sametinget.se/16409>. (2019.02.17).

## Muntliga presentationer

Magga, Sigga Marja. 2019. *Duoji sosiála kontrolla sámiid gulahallanvuohkin*. Presentation i Kautokeino 2019.04.24.

Marainen Tomas. 2019. *Tvångsförflyttningar av Karesuandosamer*. Presentation i Jokkmokk 2019.05.16.

## Muntliga källor

Kuhmunen, Elle. (Född 1943) Vaikijaure, Jokkmokk.

Kuoljok, Apmot Ivar. (Född 1928) Jokkmokk.

Kuoljok, Kajsa. (Född 1967) Jokkmokk.

Pavval, Elle Karin. (Född 1945) Tárrejaure, Jokkmokk

Frontbild av Carl Johan Utsi

