



De go Ivvár. Som om det var Iver Jåks

Irene Snarby

Stipendiat, Institutt for språk og kultur, UIT Norges arktiske universitet

Irene Snarby er cand.philol. i kunsthistorie (UiO, 1997). Hun har tidligere vært konservator ved Sámiid Vuorkká-Dávvirat/De Samiske Samlinger i Karasjok. Hennes siste publikasjoner er «A conversation with Perisak Juuso», i *Duodji Reader*, red. Harald Gaski og Gunvor Guttorm (Davvi Girji, 2022) og «Jođi lea buoret go oru (Better in Motion Than at Rest): Iver Jåks (1932–2007)», i *Sovereign Words: Indigenous Art, Curation and Criticism*, red. Katya García-Antón (Valiz, 2018).

irene.snarby@uit.no

Sammendrag

Denne artikkelen tar utgangspunkt i en samling objekter som hovedsakelig ble samlet inn av den samiske kunstneren Iver Jåks (1932–2007). Nordnorsk Kunstmuseum har som eier av disse objektene definert dem som ett verk i museets samling og gjennom museets kuratoriske praksiser, til tross for at kunstneren ikke selv har satt de sammen eller tilvirket alle delene. Artikkelforfatteren fikk selv i oppdrag av museet å installere det angivelige kunstverket og inngår dermed i de museale prosessene. Gjennom egen involvering skriver forfatteren frem museumsobjektets proveniens og viser hvor komplekst kunstverk og museumssamlinger kan være.

Nøkkelord:

Iver Jåks, Nordnorsk Kunstmuseum, samisk kunst, *duodji*, kuratorpraksis, proveniens

English summary

This article takes a collection of objects by the Sámi artist Iver Jåks (1932–2007), owned by the Art Museum of Northern Norway, as a starting point. Although not all the objects are made by the artist, and he himself has not put these parts together into a separate work of art, they have nevertheless been defined as an art piece by the museum's collection and through the museum's curatorial practices. The author of the article was herself commissioned by the museum to install the alleged work of art and is thus part of the museum's processes. Through her own involvement, the author investigates these objects' provenance and displays how complex works of art and museum collections can be.

Keywords:

Iver Jåks, The Art Museum of Northern Norway, Sámi Art, *duodji*, curatorial practice, provenance.

Denne artikkelen presenterer en forskningsreise og tankeprosess satt i gang av et kuratorisk oppdrag jeg fikk på Kunsthall Svalbard i Longyearbyen for Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM) i februar i 2019, i forbindelse med utstillingen «Luottat».¹ Oppdraget gikk ut på å montere et av museumssamlingens kunstverk av Ándde Ivvár Ivvár/Iver Jåks (1932–2007)² med aksjonsnummer NNKM.01552 og tittelen *Fri rekonstruksjon av to installasjoner*.³ Ifølge tittelen består kunstverket av to tidligere installasjoner, men forskjellen på flere av de 62 mangeartete delene tilkjenner at det kan være snakk om langt mer enn bare to.⁴ Samtidig avviker tittelen fra Jåks' poetiske måte å titulere sine verk på, noe som gjorde meg nysgjerrig på proveniens til NNKM.01552. Er det egentlig Iver Jåks som har laget verket, eller har det blitt satt sammen etter kunstnerens bortgang?

Et samisk perspektiv

Iver Jåks var en kunstner som gjennom sine prosessuelle arbeider stadig utfordret grensene til kunstinstitusjonene. Fordi det ikke følger noen monteringsanvisning med installasjonene hans, som ofte består av mange løse deler, tvinger de også etter hans død kuratorer til å ta stilling og gjøre valg når verkene skal monteres.

Jåks har ofte blitt omtalt som en modernist i samisk tapning.⁵ Det har overskygget andre dimensjoner ved arbeidene hans. Istedenfor å se Jåks som en kunstner som forstyrrer norsk og vestlig kunsthistorie, har han blitt fremstilt som en «forsinket modernist». Hans verk har heller ikke ofte blitt diskutert i relasjon til annen urfolk-kunst, og dermed har urfolkperspektiv uteblitt i beskrivelser av Jåks' kunstnerskap.

Jåks var både kunstner og *duojár*.⁶ Hans kunst reflekterer samisk tenkning og mytologi og hvordan dette åpenbarer seg i samisk kunsthåndverk, duodji, med sin dype respekt for materialets potensialer.⁷ Mange av verkene hans er abstrakte og ikke direkte representerende, men også da kommer denne dimensjonen frem. Kunsthistoriker og *duojár* Maja Dunfjeld beskriver det slik: «Man kan fornemme, selv i det mest abstrakte, at Iver Jåks bygger på en sterk tradisjon, og at han er tro mot sin kulturarv.»⁸ I samisk tenkning omfatter dette å skape en helhetlig prosess, fra utvelgelse og materialvalg, til formgivning og bruk. Duodji viser ikke bare til gjenstanden i seg selv, men også selve skapelsesprosessen. Om vi følger samisk arkeolog og museolog Liisa Rávná Finbog, som er opptatt av at duodji både som praksis og gjenstander er en måte å videreføre kunnskap på, var Jåks i kraft av sitt virke en av kunnskapsbærerne i sitt samfunn, slik for eksempel forfattere av det skrevne ord er det i vestlig akademisk tenkning.⁹

I boken *Ládjogahpir* beskriver arkeolog Eeva-Kristiina Harlin (nå Nylander) og kunstner Outi Pieski hvordan museer, til tross for sitt bakteppe som koloniale institusjoner, kan bidra til dekoloniseringsprosesser gjennom å gi urfolk mulighet til å representere seg selv.¹⁰ Med utgangspunkt i NNKM.01552 ønsker jeg å undersøke om NNKM med sin sentrale plassering i Sápmi klarer å ta inn over seg en slik oppgave, knyttet til samisk representasjon. Urfolk-kunst var tidligere ofte definert som etnografisk materiale, og samiske fortellinger har derfor ikke fått særlig plass på kunstinstitusjonene, som også lenge har holdt på et statisk kunstverksbegrep hvor forestillinger om kunstens autonomi står sentralt.¹¹ Den sterke forankringen i samisk kultur som kommer til syne i Jåks kunstnerskap utfordrer denne ideen om kunsten som noe avsondret fra resten av tilværelsen. I møte med museumsinstitusjonen legger hans kunst til rette for nye forhandlinger både mellom hans verk og institusjonen og annen urfolk-kunst.

Installering på Svalbard

Kunsthall Svalbard holdt i februar 2019 til i en liten trehvit utstillingssal inne på Svalbard museum. Da jeg kom dit, var allerede flere kunstverk av kjente samiske kunstnere på plass i utstillingen, og en stor grå sokkel var satt opp for montering av Jåks' installasjon. Her ventet også daværende direktør Jérémie McGowan, formidlingsansvarlig Ingrid Skovgård og assistent Tiina Portti fra NNKM, som alle hjalp til med monteringen, samt bidro til viktige diskusjoner i kurateringsprosessen.

Da vi pakket ut transportkassen kom en rekke objekter av tre til syne. Kunstneren hadde samlet materiale av tre og siden bearbeidet enkelte deler. Måten det var gjort på, viste respekt for treets potensialer, skjønnhet, styrke, flater og kanter – som når han hadde splittet tynne, kvasse trepinner uten bruk av kniv, eller lurt inn en ny kvist i en stokk, mens han blottla en grein som holdt på å vokse inne i stammen på andre siden. Noen av objektene bar også preg av å ha vært brukt i arbeid, som planken som var full av små hakk og antagelig var brukt som underlag for å spikke staur (ill. 1).



III. 1 Iver Jåks: Del av inventarnummer NNKM.01552, datering ukjent. Nordnorsk Kunstmuseum.
Foto: © Nordnorsk Kunstmuseum.

Andre deler var bearbeidet for å inngå i en kunstnerisk sammenheng, som den grå trestammen med mønstre som syntes å skjule et vell av hemmeligheter, som en «runestein». Fargene på de forskjellige delene varierte med utallige nyanser fra skinnende trehvitt til grått og brunt. Her var det ikke brukt maling eller beis, bare tid, kunnskap og tålmodighet. Kunstnerens innsamling og forsiktige bearbeiding avdekket og synliggjorde treetts kvaliteter, blottla

fibre og kvister og fremelsket treverkets indre potensialer. Det var en nesten overveldende følelse å komme så nært dette materialet og få ta på dem, stryke over de fløyelsmyke bearbejdede flatene eller stikke seg på de mer flisete pinnene.

Berøring av kunstverk var også viktig for Jåks, kunne kunstner Stine Frøystadvåg bekrefte. Hun arbeidet i Tromsø Kunstforening på slutten av 1990-tallet og samarbeidet tett med Jåks i forbindelse med hans store retrospektive utstilling i 1999 i regi av Riksutstillinger.¹² Hun fortalte at Jåks var opptatt av at man skulle kunne ta på arbeidene hans, og at han ikke likte hvite hansker; de måtte av. Det totale forbud mot å ta på gjenstander med bare hender i museumssamlinger strider mot en naturlig måte å bevare materialer på som f.eks. skinn, tre og horn, hvor nettopp berøring kan være positivt for enkelte gjenstander. Etnografisk konservator på Pitt Rivers Museum, Kate Jackson, arbeider bevisst for at gjenstander ikke bare skal kunne behandles av museum som eier dem, men også av mennesker som tilhører samfunnet der objektet er skapt: «I'm an ethnographic conservator. I'm interested in the cultures and people, as well as the objects», uttaler Jackson. «I think sometimes people think conservators don't want people to touch things. I conserve objects so that when special opportunities like this [the Haida visit] arise, the objects can be handled.»¹³ På denne måten sørger hun for at museet blir en arena for samhandling mellom mennesker og gjenstandene som kan bidra til kulturell revitalisering i stedet for at de passivt betraktes på avstand. Iver Jåks var også veldig klar på at hans tredimensjonale kunst ikke skulle konserveres.¹⁴ I samråd med McGowan valgte jeg og resten av arbeidsgjengen derfor å ta av hanskene i det videre arbeidet med monteringen. Jeg følte da at jeg kom nærmere materialet og opplevde det taktile på en måte som var viktig i den kuratoriske prosessen.

Etter hvert som alle de 62 delene ble pakket ut og stablet på sokkelen som avgrenset verket i forhold til rommet, dukket det stadig opp nye funn som tydet på at dette kunne dreie seg om flere enn to installasjoner. Kunstneren hadde gravert årstallet 1989 i en trebit. En annen pinne var merket 1987–93 med Jåks' distinkte håndskrift. At forskjellige deler av en installasjon stammer fra forskjellige tidsrom, er ikke uvanlig i Jåks' kunstnerskap. Noen deler kan se ut til å være fra begynnelsen av 1970-tallet da kunstneren og hans medhjelper, *duojár* Jon Ole Andersen fra Horbmá i Deatnu/Tana, samlet inn materialer til forskaling av det monumentale betongrelieffet *Ipmiliid dánsa/Gudenes Dans*, som er en del av utsmykningen på Sámiid Vuorkká-Dávvirat/De Samiske Samlinger (SVD), det samiske museet i Karasjok. Andersen var i mange år vaktmester på SVD og gjennom flere samtaler gjennom første tiår av 2000-tallet fortalte han meg blant annet hvordan han og Jåks brukte lang tid på å finne gode emner, for at de siden skulle kunne brukes også til andre kunstverk.¹⁵ Noe av overskuddsmaterialet ble oppbevart på SVD, andre deler oppbevarte Jåks selv og brukte dem til nye skulpturer og installasjoner. Gjenbruk var med andre ord en metode som var sentral i Jåks kunstneriske praksis. Alle de løse delene i galleriet fikk meg også til å tenke på den gang jeg besøkte Iver Jåks på Nerstranda i Tromsø i 1999, og han viste meg rester av et verk som hadde falt sammen. Arbeidet var ønsket til en ny vandretstilling i Øst-Asia, men med et glimt i øyet poengterte han at det jo ikke eksisterte lenger.

Nyproduserte deler

Ifølge opplysninger publisert på DigitaltMuseum eier NNKM fire tredimensjonale kunstverk som de tilskriver Jåks.¹⁶ NNKM.01552 er her oppført med opprinnelsesdato 1997, og altså under tittelen *Fri rekonstruksjon av to installasjoner*. Det er ikke oppgitt antall objekter i registreringen. Ei heller er det publisert noen fotografisk dokumentasjon, slik det var gjort i en kartotekoppteignelse fra NNKM i 2010. Men heller ikke denne fotodokumentasjonen ga

oversikt over alle objektene. Ettersom antall deler ikke er blitt registrert er det vanskelig å vite om det både kan ha forsvunnet deler, og om nye deler kan ha havnet i oppbevaringskassen etter at NNKM.01552 ankom museet. En mistanke om at det hadde skjedd vokste seg etter hvert sterk i forbindelse med installeringen på Svalbard. Et bearbeidet emne i tre, formet som en *návli*, en nagle på norsk, skilte seg svært fra resten (ill. 2).



III. 2 Antagelig Duksund Snekkerverksted. Del av inventarnummer NNKM.01552, datering ukjent. Nordnorsk Kunstmuseum. Foto: © Nordnorsk Kunstmuseum.

Selve formen er en klassisk nagle i samisk duodji, blant annet godt kjent fra utstillingsmontrene som Jåks og Andersen lagde for SVD på tidlig 1980-tall. Jåks har også brukt *návlier* som skulpturelle innslag i noen av sine installasjoner, hvor denne vertikale formen markerte en mannlig dominans.¹⁷ Ordet *návli* har også en dobbel betydning på samisk og kan bety både nagle og penis. Jåks knyttet ofte samiske ords flertydige betydningsinnhold til enkeltelementene i sine verk, og han ga på denne måten kunsten sin en tvetydighet som åpnet opp for flere tolkningsmuligheter. *Návlien* som inngår i NNKM.01552 ser ut som den ganske nylig er bearbeidet på en maskin, og selve treverket har ikke den patinaen som resten av de 61 delene. Den er påfallende lik en nyprodusert *návli* som ble laget til NNKMs utstilling «Iver Jåks Rekonstruert» i 2010, til det rekonstruerte verket *Pålene*.¹⁸ Etter nærmere undersøkelser og samtaler med kurator Charis Gullickson utover våren 2019, viser det seg at NNKM.01552 også inngikk i utstillingen i 2010, og at *návlien* ble konstruert til dette formålet, samme år. Samlingen av objekter ble deretter registrert som en ny ervervelse, kalt *Fri rekonstruksjon av to installasjoner*, med opprinnelsesdato 1997.¹⁹ Det er beklagelig at registreringene ikke oppga denne historikken, hverken i 2010 eller i 2019, og at opprinnelsesdatoen ble satt 13 år bak i tid. Om man kjenner godt til Iver Jåks' kunst er det lett å se at de nye delene til både *Pålene* og NNKM.01552 er for grovt tilvirket til å være laget av Jåks, men for et utrent øye er det vanskeligere å oppdage, siden alt, inkludert tittelen, er kreditert Iver Jåks.

På ville veier

Gitt alle de forskjellige problemstillingene knyttet til NNKM.01552, dukket utfordringer suksessivt opp i kurateringen. For å prøve å finne ut av hva som egentlig har foregått med NNKM.01552 underveis, og hvilken proveniens det har, må man ikke bare tilbake til 1997, slik registreringen antyder, men også til 2006. Jåks slet hele livet med dårlig helse og var da blitt så syk at han var kommet på sykehjem i hjembygda Karasjok. Hjemmet hans i Tromsø sto derfor igjen med alt både Iver og Inger Jåks hadde skaffet seg gjennom sine lange kunstnerliv. Siden de ikke hadde etterkommere, var det hans advokat Bjørn August Krane som tok seg av det formelle med flyttingen. Tidligere økonomisjef Bjarne Eilertsen opptrådte som en personlig hjelper for Jåks på slutten av hans liv og tok seg av både faglige og administrative oppgaver. Samtlige av Jåks' gjenstander skulle doneres til en stiftelse, som det på daværende tidspunkt var juridiske uklarheter omkring.²⁰ Ingen gjenstander ble donert hverken til slektninger eller kunstmuseer.

Kunsthistoriker Caroline Serck-Hanssen kjente godt til Iver Jåks gjennom sitt arbeid på NNKM fra 2000 til 2002, i tillegg til en artikkel hun skrev om hans kunstnerskap til festskriftpublikasjonen *Ofelaš*.²¹ Våren 2006 fikk hun i oppdrag å gå gjennom leiligheten til Iver og Inger Jåks og foreta en første registrering av hans arbeider.²² Det var ifølge Serck-Hanssen et nitid arbeid. Hun sorterte ut og målte opp alle hans arbeider og førte lister og sikret gjenstander, arkivalia og kunst hun mente var relevante for det som da ble omtalt som Universitetsbibliotekets samling.²³ Hun fortalte videre at hun ikke bare hadde lagt merke til, men også varslet oppdragsgiver flere ganger om tre store trekasser som sto i Jåks' kjeller, som hun på grunn av vekt og størrelse ikke kunne flytte på og undersøke alene. Sommeren 2006 måtte Serck-Hanssen flytte fra Tromsø. Hun meldte fra til advokat Krane at hun ikke hadde fått undersøkt de store kassene og ble betrygget av oppdragsgiver om at de ville bli tatt hånd om på en forsvarlig måte. Hva som deretter skjedde, er vanskelig å få avklart da de som siden overtok store deler av arven, inneholder av Skansen brukt og antikk, Svein Berg, og daværende direktør på NNKM, Anne Aaserud, har gått bort. Museet har ikke skriftlig informasjon arkivert om saken.²⁴ Det kan synes som om de store kassene ble stående urørt.

Jåks døde i mars 2007, og en måned senere fikk Berg i oppdrag å rydde dødsboet.²⁵ I et intervju med NRK påsto Berg at Universitetet (han siktet sannsynligvis til Inger og Iver Jåks' stiftelse) hadde hentet ut alt de skulle ha.²⁶ Under ryddingen fant Berg ikke bare skisseblokker og trykkplater, men også det han ifølge NRK mente å gjenkjenne som deler av skulpturer. Disse klarte han å gjenkjenne via en katalog som lå på stedet fra utstillingen «Mytisk landskap» fra Galleri Dobloug.²⁷ Noe av det som ble funnet i Jåks' kjeller og leilighet i 2007 ble solgt til kunstnerens gallerist Jon Dobloug, som videre donerte dette materialet til NNKM. Med denne donasjonen eide NNKM plutselig et stort og uensartet materiale, som var samlet og tatt vare på av kunstneren.²⁸ Kasser med demonterte og ufullstendige installasjoner og skulpturer stiller museet overfor flere interessante dilemmaer. Hvordan kan en institusjon som NNKM forholde seg til en slik ervervelse? Hvilke hensyn bør institusjonen ta? Hvordan formidles og ivaretas kunstnerens samiske bakgrunn og hans ettermæle? Kan et museum selv bestemme hvilke fortellinger som skal løftes frem, eller bør det tas spesielle hensyn? Hvem bestemmer over og har eierskap til materialet og fortellingene?

Museet rekonstruerer Jåks

Seniorkurator på KODE Kunstmuseer og komponisthjem i Bergen, Anne Britt Ylvisåker, har grepet tak i problemstillinger som er viktige å reflektere over når man arbeider med verkskapt for transformasjon på kunstinstitusjoner. Hun beskriver kuratorens rolle som avgjø-

rende, som en slags medskaper, når kunstverk settes i forskjellige kontekster, fra kunstverden til museum og fra magasin til forskjellige utstillinger.²⁹ I kunstinstitusjonen må det tenkes i lange perspektiver og dokumenteres med tanke på at kunstverk overlever både kunstnere og kuratorer. I relasjon til NNKM.01552 blir dette særlig presserende all den tid delene ikke utgjorde en helhetlig installasjon før den kom inn i museumsverdenen. Innenfor institusjonsveggene ble materialhauger gitt tittel og nummer og definert som ett kunstverk; kuratorene blir indirekte verkets skapere, selv om dette ikke uttrykkes eksplisitt fra museets side.

Utstillingen «Iver Jåks Rekonstruert» (2010) var et todelt prosjekt hvor kurator fra NNKM valgte å se Jåks verk i lys av internasjonal modernisme, uten å gi den samiske konteksten størst betydning.³⁰ Kunstner Aslaug Juliussen ble engasjert som kunstnerisk konsulent i forbindelse med monteringen av innholdet i de donerte kassene.³¹ Sammen med Gullickson pakket Juliussen ut innholdet av det som, ifølge Gullickson, var to pallekasser som hadde kommet fra Skansen antikk og brukthandel.³² De identifiserte etter beste evne det de klarte å finne ut var tre ufullstendige installasjoner og fikk produsert nye deler som replika til originalverket *Pålene* og det nye verket de skapte in situ; *Fri rekonstruksjon av to installasjoner*, sammensatt av det de gjenkjente som verkene *Lea go vai ii/Det er, er det* og *Muto gal dát lea?! Hva er nå dette?*

I katalogen som fulgte utstillingen er kun rekonstruksjonen av *Pålene* omtalt.³³ Juliussen beskriver verket som flytende, uten et fast antall elementer eller sammenstilling.³⁴ Til tross for de mange interessante utfordringene kuratorteamet sto overfor med NNKM.01552, blir ikke dette arbeidet nevnt av noen av artikkelforfatterne. I en samtale med Juliussen i mars 2019 fortalte hun meg hvordan hun brukte alt de fant i en av kassene fra donasjonen til å skape NNKM.01552. Hun forsto at det sannsynligvis dreide seg om flere verk, men forholdt seg til at Jåks hadde lagt disse objektene i samme kasse. Hvem som skapte tittelen som gjengis på DigitaltMuseum, var hun derimot usikker på. Den kan ha kommet i ettertid, ved demontering og magasinering av verket, noe også Gullickson har bekreftet i ettertid.³⁵

Som jeg mistenkte tidlig i den kuratoriske prosessen, var altså ikke tittelen *Fri Rekonstruksjon av to installasjoner* gitt av Jåks. Han la de innsamlede materialene i kasser i kjelleren, resten av skapelsen har skjedd på NNKM etter hans død. Ved nærmere studier av fotografier av Juliussens montering fra utstillingen i 2010 viser det seg også at NNKM.01552 inneholdt færre deler da enn det som var i kassen som ble pakket på NNKM i Tromsø og sendt til Svalbard i 2019.

Min rekonstruksjon

Tilbake i Kunsthall Svalbard sto arbeidsgjengen ganske intetanende om NNKM.01552s tilkomst, selv om flere deler virket mistenkelig kjente. På grunn av kunstnerens samiske opphav, var det viktig for meg å sette delene sammen på en måte som speilet en samisk kontekst. Det var som om delene kommuniserte symboltunge betydningslag og dermed åpnet for narrativ montasje. Når alle delene var pakket ut, gikk monteringen forbausende fort. Det var som om materialene styrte arbeidet, og jeg delte intuitivt de forskjellige delene inn i grupper som syntes å høre sammen. Etersom NNKM.01552 skulle være det mest sentrale verket i utstillingen «Luottat», ønsket jeg å sette søkelys på tema som fulgte Jåks gjennom hans kunstnerskap; hans dype interesse for samisk kultur og historie, tenkemåte og mytologi, i tillegg til hendelser i hans liv. Overordnet i hele det kuratoriske prosjektet var Jåks' interesse for transformasjon, som gjør det mulig å eksperimentere med materialene.

De tyngste trestokkene i samlingen av objekter har en avrundet form i enden. Jeg valgte å legge dem mot hverandre i en halvsirkel med åpning på midten, dette for å markere en *lávvu*.

En korslignende formasjon ble deretter lagt som en beskyttelse i et fiktivt inngangsparti, som i tillegg pekte tilbake på den sterke betydningen religion hadde for Jåks. Elleve trepinner ble plassert mot bålgruen, *arran*, og pekte mot *boaššu*, den innerste plassen i lavvoen, den meget betydningsfulle utgangen og inngangen til lavvoen, som kun blir benyttet i spesielle tilfeller. I *boaššu* forgår matlagingen, og det er et hellig sted, hvor det ikke skal foregå lek, opphold eller annen aktivitet. I eldre tider oppbevarte man de hellige trommene her, flere religiøse ritualer er knyttet til *boaššu*. En svært spesiell trepinne, som ser ut som en liten menneskefigur, ledet tankene til *sieidier*, hellige formasjoner og skulpturer. Den fikk stå og vokte over den bakre inngangen (ill. 3).

Tallet elleve ble valgt for å symbolisere barna til Jåks' mor, Risten Andersdatter Guttorm.³⁶ De kløyvde pinnene dannet en vifteformasjon i midten av lavvoen. Måten de er plassert på, er viktig for den orden som hersker på et tradisjonelt samisk bosted som lavvoen er. Om man plasserer veden i feil retning kan det forårsake rot og kaos i bålet, men også ha conse-



III. 3 Iver Jåks: Del av inventarnummer NNKM.01552, datering ukjent. Nordnorsk Kunstmuseum. Foto: © Nordnorsk Kunstmuseum.

kvenser for fødsler for både dyr og mennesker. I den opprinnelige samiske religionen har de tre gudinnene, *Juksahkka*, *Uksahkka* og *Sárahkka*, en viktig funksjon som voktere av bostedet. I Jåks' kunstnerskap spilte også kvinnen og hennes skaperkraft en helt spesiell rolle. Den ønsket jeg å fremheve ved den oppreiste stokken bak *boaššu* som har en myk overflate og en liten kvist som minner om et kvinnebryst.

Bak lavvoformen sto «runesteinen», inspirert av den urgamle tradisjonen å lage inskripsjoner i stein, som ikke bare minner om samenes hellige steiner, men som man finner mange av i Danmark, der Jåks' kone Inger kom fra. Det var der han på mange måter våknet som kunstner. Når man gikk rundt installasjonen i Svalbard kunsthall hadde den en plassering som gjorde det lett å observere og beundre det mystiske runelignende mønstret. Den ble plassert der som en hyllest til hans danske hjelpere som gjennom sitt søkelys på det nære fikk Jåks til å innse sin egen samiske egenarts styrke.³⁷ I midten av installasjonen ble det plassert små skulpturer som kan minne om barneleker, som skiller seg ganske klart fra resten av delene til NNKM.01552 (ill. 4, 5).

Disse er heller ikke med på fotografiene av Juliussens montasje fra 2010. En liten trekantet bit er dekorert med håndsmidde *návlier*. En annen trebit minner om de mange småskulpturene til Jåks som blant annet finnes i Teorifagbygget på UiT Norges arktiske universitet i Tromsø. Den har noe av den monumentale mystikken som preger de mange arbeidene hans i liten skala. Den største av stokkene har påmontert noe som minner om reingevir og var kanskje starten på noe som kunne blitt en lekerein som barn kan øve seg å kaste lasso på. Det kan være et minne om en lykkelig, men kort barndom, som brått ble avbrutt av en brutal ulykke som brakte åtte år gamle Iver på sykehus under hele andre verdenskrig.

Helt i front ble det lagt en stor stokk, som kunne knytte verket til Svalbard med sin drivis som stadig skyver stokker i land og trekker de med seg ut i havet, det forteller noe om samspillet mellom mennesker og natur i nordområdene. I den endelige formasjonen valgte jeg å gjemme *návlien* som ikke er laget av Jåks, men rekonstruert for å likne manglende deler av den oppløste installasjonen *Lea go, vai ii?* fra 1997. Siden Jåks aldri har berørt *návlien* med sine hender, syntes jeg heller ikke den trengte å ta plass i den konstruksjonen jeg tok del i.³⁸



III. 4 Iver Jåks: Del av inventarnummer NNKM.01552, datering ukjent. Nordnorsk Kunstmuseum. Foto: © Nordnorsk Kunstmuseum.



III. 5 Iver Jåks: Del av inventarnummer NNKM.01552, datering ukjent. Nordnorsk Kunstmuseum. Foto: © Nordnorsk Kunstmuseum.

Prosessuell kuratering

Kartleggingen av proveniensen til NNKM.01552 – som startet med denne kurateringen av det jeg da opprinnelig trodde var ett kunstverk laget av Jåks – viser at kunstens veier inn i museumssamlinger kan være utilsiktede og uoversiktlige. Gjennom samlingsarbeid og kurateringsprosesser kan gjenstander og samlinger av materialer som ikke har vært produsert som et kunstverk få posisjon som et verk. Uten at proveniensen til en samling kontinuerlig dokumenteres og kommuniseres, kommer ikke dette til syne. Når det gjelder NNKM.01552, mener jeg det er viktig å få frem at dette ikke kan forstås som et kunstverk laget av Jåks, men en samling materialer samlet inn av han. Noen av materialene har inngått i ulike installasjoner tidligere, men det har også blitt lagt til gjenstander på veien som er produsert etter Jåks død.

Et prosjekt som både møter det prosessuelle aspektet ved Jåks kunstnerskap, proveniensen til NNKM.01552 og den samiske konteksten til kunsten, ble i 2019 programmert av den tidligere direktøren ved NNKM, Jérémie McGowan.³⁹ I kåseri-rekken «Jåks Talks» ble samiske kunstnere, kuratorer og intellektuelle, ja til og med barnehagebarn, invitert til å sammenstille materialene og gjenstandene som inngår i NNKM.01552. De forskjellige elementene ble brukt nærmest som legoklosser og skapte nye meninger for hver gang de ble satt sammen. Dette samsvarer bokstavelig talt med Jåks' tankegang hvor han selv inviterte publikum til

å installere noen av verkene sine, slik at de fikk nye fremtoninger for hver gang de ble presentert.⁴⁰

En slik prosessuell måte å tilnærme seg kunst på er ny i nordnorsk museums-sammenheng, men ikke ukjent i mer performative uttrykksformer knyttet til teater- og musikkfeltet. Innenfor disse feltene har man lenge produsert frie tolkninger av gitte verk som noen ganger forandrer fremstillinger til det ugjenkjennelige. NNKM har med dette åpnet for forskjellige tolkninger av disse materialene og utfordrer en tradisjonell, konserverende museumstenking og måten man arbeider med samlinger og kuratering på. Det kreves imidlertid videre arbeid fra kunstmuseet med å slippe til flere nye stemmer som kan skape kreative, dynamiske muligheter og en dypere forståelse for ikke bare Jåks' arbeid, men også annen urfolkunst som har sine egne fortellinger.

Det å ta spesielle hensyn til at urfolkunst nesten alltid har et kulturelt signifikant innhold, har lenge vært viktig i mange land som ble etablert som settlerkolonier gjennom kolonialisering fra Europa, for eksempel USA, Australia og Canada. For å unngå uheldig navngivning og appropriasjon, har Universitetet i British Columbia utarbeidet en egen guide med anbefalinger for hvordan man bør attribuere kunstnerens kulturelle opphav på en respektfull måte.⁴¹ Slike standarder finnes ikke i samme omfang i Norge og Norden, og jeg mener det er et behov for å utvikle regelverk også for våre forhold.

Med en mer åpen og ydmyk tilnærming til kunnskapen samiske gjenstander kan romme, og til de som kan lese og oversette dette, kan kunstinstitusjoner spille en viktig rolle i samfunnet. De kan åpne dører og bibringe en kontinuerlig og fornyende aktualisering og debatt og tilrettelegge for forskning på- og forståelse av hva samisk og urfolkunst både er og kan være. NNKM.01552 inneholder flere historier, og det er på høy tid at museumsinstitusjonen nå tar inn over seg proveniensen til NNKM.01552 og fjerner det tekniske og kolonialistiske navnet denne materialhaugen til nå har vært registrert med. Den samiske kunstneren Ingunn Utsi har fulgt denne reisen og har gitt NNKM.01552 det nye navnet: *De go Ivvár – Som om det var Iver Jåks*.

Noter

- 1 Luottat betyr spor på nordsamisk (pluralis). Utstillingen besto av kunstverk av samiske kunstnere fra samlingen til NNKM.
- 2 Ándde Ivvár Ivvár er Iver Jåks' samiske navn. De øvrige samiske kunstnerne og kulturarbeiderne vil ikke bli omtalt med samiske navn, men med det navnet de er kjent for i yrkessammenheng. For mer informasjon om Iver Jåks se Irene Snarby, «Jodi lea buoret go oru, Better in Motion than at Rest. Iver Jåks (1932–2007)» i *Sovereign Words, Indigenous Art, Curation and Criticism*, red. Katya García-Antón (Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2018), 63–76.
- 3 *Fri rekonstruksjon av to installasjoner* oppgis også av NNKM som tittel på det såkalte verket på digitaltmuseum.no, <https://digitaltmuseum.no/021047995991/fri-rekonstruksjon-av-to-installasjoner>, sist oppdatert 19. juni 2020.
- 4 25. august 2021 fikk jeg tilsendt et fotografi av et håndskrevet kartotekkort med registrering av NNKM.01552 fra assisterende kurator ved NNKM, Tiina Portti. Ifølge kortet skal registreringen bestå av installasjonene *Hva er nå dette?* og *Det er, er det*. Begge er kreditert Iver Jåks i 1997. Denne opplysningen var ikke tilgjengelig for meg i 2019.
- 5 Morten Johan Svendsen, «Modernisme i samisk kunst», i *Ofelaš Iver Jåks Veiviseren*, red. Bjarne Eilertsen m.fl. (Tromsø: Universitetsbiblioteket i Tromsø, 2002), 148–154; Charis Gullickson, «Modernisten Iver Jåks», *OTTAR*, nr. 4 (2010): 40–45; Knut Ljøgodt, «Forord», i *Iver Jåks, Rekonstruert*, red. Charis Gullickson (Tromsø: Nordnorsk kunstmuseum, 2010), 7; Line Ulekleiv, «Kamprop langs elvebredden», *Klassekampen*, 18. april 2018.
- 6 En *duojár* er en som utøver duodji.

- 7 Les mer: Iver Jåks, «Consider the Náhppi: The Fashioning of Sámi Duodji», i *Duodi Reader, twelve essays on duodji by Sámi writers*, red. Harald Gaski og Gunnvor Guttorm (Davvi Girji, 2022), 148–153.
- 8 Maja Dunfeld, «Sargu ja duodjar. Tegner og kunsthåndverker», *Ofelaš, Iver Jåks, Veiviseren*, (Ravnetrykk: Tromsø, 2002), 66
- 9 Liisa-Rávná Finbog, «It speaks to you, making kin of people, duodji and stories in Sámi museums» (ph. d.-avhandling, Universitetet i Oslo, 2020), 72, 105.
- 10 Eeva-Kristiina Harlin og Outi Pieski, *Ladjogáhpír, Mattaráhkku Gábbagáhpír* (Karášjohka: Davvi Girji, 2020).
- 11 Les mer: Monica Grini, *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: delvise forbindelser* (Stockholm: Stockholm University Press, 2021).
- 12 «Iver Jåks Retrospektiv» ble kuratert av kunsthistoriker Jørgen Lund.
- 13 Clara Krmptich og Laura Peers, «The scholar-practitioner expanded, an indigenous and museum research network», *Museum Management and Curatorship* 26, nr. 5 (2011), <https://doi.org/10.1080/09647775.2011.621729>.
- 14 Se for eksempel Irene Snarby, «The Sculpture of Iver Jåks and the Question of Sámi Aesthetics», i *Sámi Art and Aesthetics, Contemporary Perspectives*, red. Svein Aamold m.fl. (Århus: Aarhus University Press, 2017).
- 15 Jeg hadde flere samtaler med Jon Ole Andersen på SVD gjennom det første tiåret av 2000-tallet. Gjennom 2009 og 2010 snakket vi spesielt mye om hans rolle som Jåks' assistent.
- 16 Søkeresultat på www.digitaltmuseum.no, 7. september 2021.
- 17 Kunsthistoriker Per Kvist forklarer at Jåks har beskrevet *návlien* i den opprinnelige installasjonen *Lea go vai ii/Det er, er det* som et gand-tegn. I artikkelen beskriver han også hvordan installasjonen fikk en ny fremtoning for hver gang den ble bygd opp. Per Kvist, «Iver Jåks og Geir Tore Holm, Om kunstnerisk aktualitet og kulturell identitet», *Ofelaš Iver Jåks*, 129–134.
- 18 Til tross for at flere deler av *Pålene* er rekonstruert med nye replikadeler fra Duksund Snekkerverksted ved Gerd Schwalenstøcker, er den fremdeles registrert som en installasjon av Iver Jåks laget i 1996, med inventarnummer NNKM.01551. Se <https://digitaltmuseum.no/021047996007/palene>, sist oppdatert 19. juni 2020.
- 19 *Fri rekonstruksjon av to installasjoner* er oppgitt på følgende måte i Årsberetning 2010: «Installasjon i tre, variable dimensjoner NNKM.01552 (Gave fra Jon Dobloug, Oslo. 2007) (Rekonstruert v/ kunstneren Aslaug Juliussen i forbindelse med utstillingen «Iver Jåks Rekonstruert», 17. I digitalt museum er kun Jåks omtalt som opphavsmann. Se <https://digitaltmuseum.no/021047995991/fri-rekonstruksjon-av-to-installasjoner>, sist oppdatert 19. juni 2020.
- 20 I 2009 ble Inger og Iver Jåks' stiftelse opprettet, med org.nr. 994 781 373. Samtlige gjenstander som tilhører stiftelsen er plassert på Universitetsbiblioteket på UiT Norges arktiske universitet i Tromsø.
- 21 Caroline Serck-Hanssen, «Iver Jåks' kunstnerskap – et riss», *Ofelaš Iver Jåks*, 39–56.
- 22 Oppdraget ble gitt av Universitetsbiblioteket i Tromsø. Underveis hadde Serck-Hanssen dialog med advokat Krane. Ifølge henne var det aldri snakk at hun skulle rydde leiligheten, bare gå igjennom og registrere kunsten der. Hun mener at oppdraget kun ble muntlig formidlet, og det fantes ingen kontrakt.
- 23 Serck-Hanssen ga disse opplysningene i en telefonsamtale 21. mars 2019 og har siden bekreftet dette i skriftlig form via e-post 11. april 2019.
- 24 Samtale med Gullickson, våren 2019.
- 25 Erling Stenstrup, «Jåks-kunst på bruktbuikk», nrk.no, 18. april 2007, <https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/jaks-kunst-pa-bruktbutikk-1.2258853>
- 26 Stenstrup, «Jåks-kunst på bruktbuikk».
- 27 Galleri Dobloug, *Iver Jåks, Mytisk landskap, installasjoner*, (Oslo: Galleri Dobloug, 1997).
- 28 I Privatarkiv nr.15 Iver Jåks 1932–2007 finner man ytterligere uferdige kunstverk som ble ryddet og arkivert av Serck-Hanssen, med Jåks' samtykke før han gikk bort. Dette eies nå av Inger og Iver Jåks' stiftelse.
- 29 Anne Britt Ylvisåker, «Crafting Museum Exhibitions: Use or abuse of Artworks», i *Crafting Exhibitions*, red. André Gali (Stuttgart: Arnoldsche, 2015, Reprint 2019): 49–65.
- 30 Ljøgodt, «Forord», 7. Knut Ljøgodt var direktør på Nordnorsk Kunstmuseum fra 2008 til 2016, og det er naturlig å anta at han hadde et engasjement for hvordan utstillingen ble kuratert og utformet. Charis Gullickson var kurator for utstillingen.

- 31 Kunstneren Aslaug Juliussen var i flere år i nær familie med Iver Jåks gjennom sin tidligere samboer. Juliussen var som en av få samiske kunstnere i flere år representert i basisutstillingene til NNKM og har i flere år hatt sentrale verv og rådgiverfunksjoner på museet.
- 32 Gullickson mener det var to pallekasser med variabelt innhold som ble pakket ut. Hun har ikke oversikt over hva som senere havnet – og ble lagret i de samme kassene. Samtale 20. oktober 2021.
- 33 Gullickson, red., *Iver Jåks, Rekonstruert*.
- 34 Aslaug Juliussen, «Installasjoner med Jåks», *Iver Jåks, Rekonstruert*, 33–35.
- 35 Samtale med Gullickson, 20. oktober 21. Gullickson er nå i gang med å ferdigstille sin doktorgradsavhandling som «...involves a reflective process of humbling, and learning to *see* and how to *undo* in art museum practices. I aim to disrupt the status quo in art museum practices within a theoretical framework of museums as agents of change.» E-post fra Gullickson 11. april 2022.
- 36 Iver Jåks har, via KORO, et verk på Universitetet i Tromsø, som heter nettopp *Tallet er elleve*. Den samiske tittelen er falt bort. <https://koro.no/kunstverk/tallet-er-elleve-3/?highlight=KORO.005859>, lest 20. april 2022.
- 37 I tillegg til hans danske kone Inger, var også den danske kunsthistorikeren Rudolf Broby-Johansens undervisning en svært viktig inspirasjon for Iver Jåks.
- 38 Jeg hadde to omvisninger i utstillingen «Luottat» på Svalbard, hvor jeg kommuniserte den problematiske tilblivelseshistorien til NNKM.01552. Denne historien fulgte ikke med NNKM.01552 videre, og det er en motivasjon for denne artikkelen.
- 39 Les mer om hvordan det siden gikk med direktøren: Jérémie McGowan og Anne May Olli, «Sámi Dáiddamuseax Is Not a Metaphor», i *Visualizing Genocide: Indigenous Interventions in Art, Archives and Museums*, red. Nancy Mithlo og Yve Chavez (University of Arizona Press: Arizona, 2022), 57–88.
- 40 Se for eksempel Kvist, «Iver Jåks og Geir Tore Holm», 129–134.
- 41 Se «Indigenous peoples: language guidelines» (University of British Columbia, 2021), [Indigenous Peoples: Language Guidelines Version 3.0 \(ubc.ca\)](https://www.ubc.ca/indigenous-peoples-language-guidelines), 15.