Värstascenario
Fyra konstnärer från Grönland

Worst-Case Scenario
Four Artists from Greenland

Lundskonsthall

Mårtenstorget 3 • 223 51 • Lund lundskonsthall.se

Värstascenario
Fyra konstnärer från Grönland

Worst-Case Scenario
Four Artists from Greenland

Pia Arke
Julie Edel Hardenberg
Elisabeth Heilmann Blind
Jessie Kleemann

6 mars
– 30 maj 2021

Lundskonsthall

Värstascenario

Då och då organiserar Lunds konsthall en utställning med samtida konst från ett land eller en region vi tycker förtjänar mer uppmärksamhet från den intresserade allmänheten. Vi ber aldrig om ursäkt för sådana ”länderutställningar”, tvärtom. De hör till våra ständiga försök att hitta rätt balans, att både leda och följa utvecklingen. Vi låter nyhetsflödet styra oss och skapar samtidigt medieutrymme för oss själva. Vi väcker nyfikenhet hos den breda publiken och debatt bland dem som är mer specialiserade än vi själva.

Under senare år har konsthallen utsatt Chile (2019), Centralasien (2018), Västafrika (2015), Island (2012), Georgien (2011), den sydasiatiska subkontinenten (2012, 2009), den ”rysktalande världen” (2008) och Rumänien (2007) för sådan behandling, d.v.s. vi har grupperat sinsemellan olika konstnärskap runt en önskan att dra uppmärksamhet till dessa områden och händelseutvecklingen där.

Dessutom har vi ägnat ett antal separatutställningar åt konstnärer som heller aldrig behöver rättfärdiga att deras verk handlar om hemländernas historia och politik. Bland dem märks Sammy Baloji (Demokratiska republiken Kongo, 2020), Carlos Garaicoa (Kuba, 2019), Britta Marakatt-Labba (Sápmi, 2018), Qiu Zhijie (Kina, 2018) och Rabih Mroué (Libanon, 2011).

Vi anser att det hör till varje ambitiös konstinstitutions uppdrag att ge en bild av världen som vi uppfattar den, och ännu hellre som vi önskar att den såg ut. I alla dessa fall kunde man ha frågat oss: ”Har de utställande konstnärerna valts för sitt ursprung eller för sin konstnärliga betydelse?” Och vi hade svarat: ”Åtminstone av båda orsakerna.”

Samma sak gäller *Värstascenario. Fyra konstnärer från Grönland*. För nästan 45 år sedan stod Lunds konsthall som värd för *Grönländsk konst idag* (9 november – 8 december 1974). På den tiden var polarisen själva sinnebilden för det oföränderliga eller för oerhört långsam förändring. Idag har vi inte längre råd att vara så trygga, eftersom vi ser – eller försöker låta bli att se – hur snabbt istäcket i Arktis smälter undan.

Den 11 mars 2020 stod denna rubrik i *The Guardian*: ”Avsmältningen av is från Grönland och Antarktis närmar sig värstascenariot för klimatet, varnar vetenskapsmännen.” Vi stal genast nyckelordet för att använda det som titel på utställningen vi redan börjat planera. Syftet med den taktiska manövern var att påminna om hur aktuellt Grönland har råkat bli. Vi ville anspela på en nödsituation som berör oss alla, men utan det slags alarmism som bara stöter bort. De som vågade läsa vidare i artikeln fick veta att ”den genomsnittliga årliga avsmältningen av is från Grönland och Antarktis under tiotalet var 475 miljarder ton – sex gånger större än de 81 miljoner som smälte bort varje år under nittiotalet. Sammanlagt förlorade de två istäckena 6,4 biljoner ton is mellan 1992 och 2017, varav avsmältningen på Grönland svarade för 60%.”[1]

Den 19 juli 2019 flög Jessie Kleemann ut (med helikopter, ett vanligt transportmedel på Grönland) till den så kallade Blå sjön ovanpå glaciären Sermeq Kujalleq nära Ilulissat i Västgrönland, där smältvatten hela tiden samlas, för att genomföra en av sina teatraliska, transliknande performanceverk. Barfota i snön brottades hon med ett stort och ostyrigt svart tygstycke, en ”slöja” eller ett ”segel” mot den starka vind som ven i videokamerans mikrofon. Dokumentationen av *Arkhticós Doloros* förmedlar den fruktansvärda känslan att som aktör ställas inför klimatkrisens absoluta nollpunkt.

Men uppvärmningen är inte den enda lins genom vilken utställningen kan betraktas och begripas. 1995 introducerade *Dagens Nyheter* sina läsare till postkolonial teori med en serie om nio artiklar skrivna och beställda av kritikern och författaren Stefan Jonsson. Fotografier av Pia Arke illustrerade alla texterna, även Jonssons intervju med henne själv. Serien blev samtidigt en viktig utgångspunkt för Arkes egen essä *Etnoæstetik* (publicerad första gången 1995), där hon konstaterar:

> *Situationen er i sandhed ironisk: Vi er på den ene side, ved vores eget eksempel, et nødvendigt udefrakommende bidrag til den europæiske selvforståelse, på den andre side – netop i kraft af denne selvforståelse – ikke helt på højde med den europæiske overlegenhed, i hovedsagen et kedeligt distanceret element, en utålelig påmindelse om det etniske, det politiske, det økonomiske – alt det ”uæstetiske” i æstetikken.*[2]

Vid det här laget borde det vara allmänt känt att ledet ”post” i postkolonial inte ska uppfattas bokstavligen, som information om att något är avslutat. I de flesta postkoloniala samhällen råder ännu det koloniala tillståndet. Det faktum att Grönland har världens högsta självmordstal (särskilt bland unga män ur ursprungsbefolkningen) blir svårt att förklara om man bortser från att landet fortfarande är dansk koloni. Detta tillstånd infördes *de facto* av 1720-talets protestantiska missionärer i Västgrönland och upphörde (men bara *de jure*) 1953, efter att Danmark redan under Andra världskriget *de facto* överlåtit det mesta av sin överhöghet över världens största ö till Förenta staterna.

Införandet av begränsat självstyre 1979 och dess utvidgande 20 år senare förändrade visserligen lagar och förordningar, men knappast den verklighet de är avsedda att forma. Danmark har fortsatt att betala Grönlands räkningar och garantera dess internationella säkerhet, åtminstone på papperet. USA

har behållit sin militärbas i Thule i Nordgrönland. Under tiden har Kina blivit Grönlands näst största handelspartner efter Danmark.

Av utställningens deltagare är det bara Julie Edel Hardenberg som är permanent bosatt på Grönland. Hennes konstnärskap iscensätter ett ständigt och konsekvent avslöjande av den postkoloniala verkligheten som på samma gång påtaglig och undflyende, symbolisk och bokstavlig. Hon kartlägger nätverk av politiskt och ekonomiskt inflytande som ännu genomsyras av nedärvda koloniala privilegier, och hon använder sig ofta av identitetsmarkörer som de grönländska och danska flaggorna.

Den förkoloniala kulturens överlevnad och återupplivande blir nästan omöjliga att särskilja i Elisabeth Heilmann Blinds pågående omtolkning av *uaajeerneq*, den inuitiska maskdanstraditionen. Som så mycket av urfolkens kunskap är den uppenbart uråldrig, men i arkeologin kan den inte spåras längre tillbaka än till 1100-talet, när förfäderna till dagens grönländska inuiter anlände från det som nu är Kanada och Alaska. I hennes nyskapande versioner, ibland uppförda i samarbete med Jessie Kleemann, berikas detta immateriella kulturarv med influenser från traditionell och efterkrigstida japansk dans och från samtida ”västerländsk” performancekonst.

Vårt utställningskoncept är, för att använda ett gångbart uttryck, lika hybridartat som de konstnärskap det försöker omfatta. Det är också lika orent. Vi kan säkert kritiseras för att opportunistiskt surfa på de olika kriser som drabbat Grönland, och kanske rentav för vårt ”påträngande lyssnande” till konstnärernas röster. (Detta var Pia Arkes bitande kritik av den danska konsthistorikern Bodil Kaalund, självutnämnd expert på grönländsk konst.[3]) Samtidigt är, hoppas vi, agendan bakom utställningen så självutplånande att den blir en ren stödkonstruktion som tillåter oss att presentera dessa fyra konstnärer för den intresserade allmänheten i Sverige. Låt oss inte glömma att den vet mindre om Grönland och dess konst än en motsvarande publik på andra sidan Öresund.

Vi, organisatörerna, vill tacka alla de deltagande konstnärerna och Pia Arkes son Søren Arke Petersen, som ansvarar för kvarlåtenskapen och vänligen låtit oss få låna flera verk ur denna. Vi tackar också de institutioner som lånat ut sina verk av Arke: Louisiana, Museet for moderne kunst i Humlebæk, Danmark, Kunstmuseum Brandts i Odense, Malmö Konstmuseum och Nuuk Kunstmuseum. Vi tackar Anders Kold, intendent vid Louisiana, och Anders Juhl, verkställande direktör för CAMP/Center on Art and Migration i Köpenhamn, för deras råd rörande Arkes verk. Vi tackar fotograferna Hans-Olof Utsi i Kiruna, Akvafjell i Granö, Västerbotten, och Allard Willemse i Utrecht, Nederländerna, för att de låtit oss använda sina bilder, tagna i samarbete med Elisabeth Heilmann Blind och Jessie Kleemann. Sist men inte minst tackar vi Nordisk kulturkontakt, med högkvarter i Helsingfors, för dess generösa ekonomiska stöd.

Lund och Helsingfors i januari 2021

Åsa Nacking
Chef, Lunds konsthall

Paula Luduşan Gibe
Kurator, Lunds konsthall

Anders Kreuger
Verksamhetsledare,
Konsthallen Kohta, Helsingfors
Gästkurator för utställningen

Noter

1. Damian Carrington, *Polar ice caps melting six times faster than in 1990s*, i *The Guardian*, 11 mars 2020: https://www.theguardian.com/environment/2020/mar/11/polar-ice-caps-melting-six-times-faster-than-in-1990s.

2. Pia Arke, *Ethno-Aesthetics/Etnoæstetik* (1995). Århus och Köpenhamn: ARK, Pia Arke Selskabet och Kuratorisk Aktion, 2010 sid. 66.

3. Ibid., sid.72 (*påtrængende lytteri* i det danska originalet).

Det globala Grönland

No man is an island är en av dessa fraser många har hört och få kan härleda korrekt. Det inleder den första raden i dikten *Devotion Upon Emergent Occasions and Suerall Steps in my Sicknes – Meditation XVII* av den engelske metafysiske poeten John Donne, utgiven 1624. Här är hela första strofen, med den ursprungliga stavningen:

> *No man is an Iland, intire of itselfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine.*

”Ingen människa är en ö.” Detsamma tycks, av erfarenheten att döma, vara fallet med öar. ”Ingen ö är en ö.” Eller mer prosaiskt: ”Ingen ö är så isolerad som man kunde tro.” Detta är alldeles särskilt sant om Grönland, vars poetiska namn för tankarna till ”alternativa fakta”. Hade inte ”Island” varit mer passande? Med sina 2 166 086 km^2 är Grönland Nordamerikas tredje största land (mindre än Kanada och USA men större än Mexiko). Samtidigt är befolkningstätheten den lägsta i världen eftersom antalet invånare bara är 56 000. Grönland kallas ofta ”världens största ö” men kan i själva verket vara tre olika öar under ett enormt gemensamt istäcke som nu håller på att smälta undan alldeles för snabbt.

Sedan 2009 är Grönlands enda officiella språk *kalaallisut* eller standardiserad västgrönländsk inuitiska. Dess officiella namn är därför *Kalaallit Nunaat*. Redan detta ger vid handen att man inte kan förstå Grönland utan att fundera över hur människan alltid, sedan tidernas begynnelse, har knutit samman världens olika delar genom migration, erövring, kolonisering och handel. Från omkring 2 500 f.Kr. har

invandring till norra, västra, östra och södra Grönland (som är distinkt olika regioner) skett i flera omgångar. Invandrarna tros ursprungligen ha kommit från nordöstra Sibirien genom Alaska och Kanada.

Dessa folkvandringar verkar ha avlösts av perioder när Grönland varit obebott, och befolkningen har ändå alltid hållit sig längs kusterna. Trots detta gjorde den finländske ”upptäcktsresanden” Adolf Erik Nordenskiöld 1883 ett försök att genomkorsa inlandet. Han trodde att han skulle finna gröna skogar ännu bebodda av ättlingar till medeltidens nordiska bosättare, nu fullständigt isolerade från resten av världen.

Men vi går för snabbt fram. Föregångare till dagens ursprungsbefolkning, vars språk hör till den inuitisk-aleutiska familjen och är nära besläktat med andra inuitiska språk i Kanada, Alaska och Sibirien, kom in från nordost under 1100-talet e.Kr. De skapade den så kallade Thulekulturen. (Namnet syftar på den grekiske geografen Pytheas’ rapporter från 300-talet f.Kr. om en ö långt i norr.) Man har inte funnit några genetiska bevis som knyter samman dagens grönländare med tidigare invandrare från Nordamerika, även om dessa förhistoriska kulturer har kallats ”proto-inuitiska”.

När isländska och norska sjöfarare först blev medvetna om Sydgrönland under 900-talet e.Kr tycks ingen ha bott i området. Den nordiska bosättningen där, som sägs ha grundats under 980-talet efter att Erik Röde bannlysts från Island för dråp, blev inledningen till den dubbla orientering mot både Nordamerika och Europa som fortfarande präglar livet på ön. Erik sägs dessutom ha uppfunnit namnet Grönland som en medvetet skönmålande beskrivning av buskvegetationen han påträffade, en propagandabeteckning som skulle uppmuntra till ytterligare invandring från Island och Norge. Kring millennieskiftet 1000 seglade hans son Leif Eriksson ännu längre västerut och sägs ha grundat kolonin Vinland på det som idag kallas Newfoundland.

Dessa nordiska bosättningar på Grönland (de var tre, med en sammanlagd befolkning på under 10 000) skulle i mer än fyra århundraden bruka jorden och samla pälsskinn, hudar och elfenben från

isbjörnar, valrossar och narvalar. Sjöresorna från Island och Norge tog lång tid och företogs sällan, men katolska kyrkan upprättade ett biskopssäte i Garðar 1126 och befolkningen underkastade sig norska kronan 1261. 1380, efter att Digerdöden (en pandemi med asiatiskt ursprung) drabbat Norge hårdare än något annan europeiskt land, ingick Norge och Danmark personalunion, och 1536, efter Sveriges utträde ur Kalmarunionen, ombildades dess återstående delar – Danmark, norska fastlandet och Norges nordatlantiska välde – till Kungariket Danmark-Norge.

Redan under 1400-talets första hälft hade emellertid de nordiska bosättningarna på Grönland försvunnit, utan att deras fränder på Island och i Norge visste om det. Bland de faktorer historikerna anser ha bidragit till detta ”nordiska misslyckande” märks klimatförändringar (Lilla istiden, som inleddes under 1300-talet), konflikter med *skrælinger* (inuiterna, som var mer anpassade till miljön och överlägset bättre på jakt och fiske), bristande stöd från Skandinavien och, intressant nog, de sjunkande priserna på elfenben i Europa. Valrosselfenben hade varit de nordiska grönländarnas viktigaste exportvara, men när England öppnade direkta handelsrutter till Ryssland tillkom nya leverantörer av denna lyxprodukt. Dessutom blev elefantbetar återigen tillgängliga (efter att den muslimska världen skurit av tillförseln) när portugiserna började härja längs Västafrikas kust.

Slutet för denna första europeiska bosättning på Grönland sammanföll alltså med den europeiska kolonisationens början i andra delar av världen. Inuiternas ”återerövring” av Grönland avslutades ett halvt århundrade före den katolska återerövringen av det muslimska Spanien och det förenade Spaniens erövringar i Nya världen. I slutet av 1400-talet och början av 1500-talet visade Europa bara sporadiskt intresse för Grönland, som när olika europeiska monarker skickade expeditioner dit för att leta efter Nordvästpassagen från Europa till Asien (Christian I av Danmark 1472, Henrik VII av England 1477, Manuel I av Portugal 1500) och när engelska och nederländska valfångare landade där.

En ny dansk-norsk kolonisering av Grönland inleddes först under 1720-talet, när prästen Hans Egede i Bergen övertalade kung Fredrik IV att låta honom återknyta förbindelserna med de nordiska bosättarna. Egede var orolig att de kunde ha förblivit katoliker eller rentav återfallit till hedendomen under sin 300-åriga isolering från Europa. (Man ska komma ihåg att den samiska befolkningen i norra Skandinavien tvångskristnades vid samma tid.) När Egede och hans missionärer förstod att den nordiska kolonin för länge sedan utplånats övergick de till att omvända inuiterna och översätta Bibeln till deras språk. Andra påtagliga resultat av missionsresan var grundandet av Godthåb (dagens Nuuk) 1728 och upprättandet av ett kungligt monopol på all handel med Grönland.

Norge bröt sig loss från Danmark 1814 men överräcktes omedelbart till Sverige av Napoleonkrigens segrarmakter. Danmark höll fast vid de nordatlantiska kolonier som traditionsenligt ansetts höra till Norge. Det grönländska 1800-talet blev kolonialt i ordets klassiska och uttryckliga bemärkelse, präglat av handelsmonopol, danskspråkig förvaltning och ”upptäcktsresor” av herrar som amerikanen Robert Peary eller norrmannen Fridtjof Nansen, som 1888 för första gången genomkorsade inlandsisen. (Vi har redan omnämnt Nordenskiölds misslyckade försök fem år tidigare.) 1911 uppskattades det koloniala Grönlands befolkning till 14 000.

I sin strävan efter hegemoni i Nordamerika, i enlighet med Monroedoktrinen från 1823, har Amerikas förenta stater fyra gånger försökt köpa Grönland från Danmark. 1867, när den amerikanska senaten var på väg att köpa Alaska från Ryska imperiet för sju miljoner dåtida dollar, diskuterade man i Washington också Island och Grönland, men något konkret förslag framlades aldrig. 1910, under förberedelserna inför köpet av Danska Västindien 1917, ventilerades idén att man också borde skaffa sig Grönland från Danmark i utbyte mot ön Mindanao i Filippinerna (amerikansk koloni sedan spansk-amerikanska kriget 1898), som danskarna sedan kunde erbjuda åt tyskarna för att få dem att avstå Nordslesvig. Det var alltför långsökt, och Nordslesvig

blev ändå danskt efter Första världskriget. Efter att ha avstått från sin karibiska koloni kunde Danmark 1919, med USA:s goda minne, dessutom hävda sin överhöghet över hela Grönland.

Maktbalansen i Nordatlanten förändrades i grunden den 9 april 1940, när Danmark ockuperades av Nazityskland och den danske ministern i Washington skrev under ett fördrag som gav USA militärbaser på Grönland. En formell ockupation inleddes 1941, under vilken brytning av grönländsk kryolit betalade för livsmedelsförsörjning och postorderförsäljning av amerikanska konsumtionsvaror. 1946 gjorde amerikanerna sin tredje och mest seriösa framstöt för att få köpa Grönland, av oerhörd strategisk vikt i Kalla krigets början, för 100 miljoner dollar. Erbjudandet avvisades men ledde till danskt medlemskap i NATO och fler amerikanska baser på Grönland. Den största av dessa, fortfarande i drift, var Thule långt i norr med en bemanning på 10 000 som mest. *Project Iceworm*, som hölls hemligt för danska regeringen, skulle ha installerat 600 interkontinentala missiler under isen men avbröts i mitten av sextiotalet av tekniska orsaker.

Man kan med fog påstå att Danmarks överhöghet över Grönland under hela efterkrigstiden mest varit fiktion. Geopolitiskt har den, i bästa fall, varit delad med USA. Avkoloniseringen inleddes 1953, men liksom i andra koloniserade länder runtom i världen var den i första hand kosmetisk. Föreställningen att ”avsikten var god” när man inrättade en nordisk välfärdsstat på Grönland eller skiljde inuitiska barn från deras föräldrar för att de skulle utbildas i det avlägsna Danmark är svår att avliva och präglar fortfarande synen på Grönlands efterkrigshistoria. Perspektivet är oftast kolonialt (kanske omedvetet, kanske för att detta är normen) och kan påminna om presentationerna i Museet för Centralafrika i Tervuren utanför Bryssel, invigt 1910 som Museet för Belgiska Kongo.

Vissa saker började förändras, åtminstone *de jure*, i efterdyningarna av Damarks EG-medlemskap 1973. Grönländarna (av vilka 90% är inuiter) oroade sig för utfiskning och förbud mot handel med sälskinn och röstade i en folkomröstning 1982

med knapp majoritet för att lämna EG: det enda utträdet före Brexit 2020. Ett annat resultat var utlokaliseringen av viss politisk makt från Köpenhamn genom det begränsade självstyre som infördes 1979 och utvidgades efter ytterligare en folkomröstning 2008.

Danmark ansvarar fortfarande för Grönlands valuta och utrikespolitik och står för ungefär hälften av dess årliga budget. Ekonomin är starkt beroende av fisket, men annan resursutvinning hägrar vid horisonten när klimatet blir varmare. I tillägg till den amerikanska militära närvaron (som innefattar installationer tillhörande USA:s nya rymdstyrka) finns också danska baser på Grönland.

USA:s fjärde försök att köpa Grönland i augusti 2019 kunde uppfattas som ett av många exempel på presidenten Trumps lynnighet och inkompetens men saknade inte helt strategisk grund, dels för att USA hade kunnat ge mer generöst understöd till Grönland än Danmark, dels för att man bara genom att föra diskussionen i offentligheten skickade tydliga signaler till Kina och Ryssland om att USA aldrig tänker lämna Grönland. Men det har man egentligen vetat ända sedan 1941.

Pia Arke

Först efter sin död i cancer vid 48 års ålder 2007 har Pia Arke fått sitt verkliga erkännande på den internationella scenen. Processen tog fart i samband med förberedelserna inför Documenta 14 2017, när konstvärlden fick upp ögonen för urfolken. Arkes fotografiska verk, videofilmer och installationer ställs ut och köps in av museer i och utanför Norden. Hennes utgivna texter – i synnerhet essän *Etnoæstetik*[1] och boken *Scoresbysundhistorier. Fotografier, kolonisering og kortlægning*[2] – är viktiga referenser för konstnärer, kuratorer, forskare och journalister.

Trots att det avbröts i förtid utgör Arkes konstnärskap en organisk helhet kännetecknad av både allvar och lätthet, en envis tilltro till det visuella och en konstnärlig dagordning som utvecklades både konsekvent och överraskande. Hon har dessutom ”blick” för vilka detaljer som är betydelsefulla (eller bara intressanta). Allt detta signalerar till betraktaren eller läsaren att man kan lita på att hon vet vad hon gör.

Vi som intresserar oss för Arkes konst, nu när den hamnat i mittfåran, står i tacksamhetsskuld till de danska kuratorerna Frederikke Hansen och Tone Olaf Nielsen. Under rubriken *Kuratorisk Aktion* och som medlemmar av *Pia Arke Selskabet* (grundat av konstnärens vänner efter hennes död) har de gjort mer än några andra för att dokumentera och synliggöra kvarlåtenskapen. 2010 organiserade Kuratorisk Aktion vandringsutställningen *Tupilakosaurus: Pia Arkes opgør med kunst, etnicitet og kolonihistorie*. Den visades i Köpenhamn, Nuuk och Umeå. Två år senare utkom den omfattande katalogen *Tupilakosaurus: An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research* som med sin grundliga dokumentation av

utställningen och noggranna verkförteckning förblivit det viktigaste referensverket om denna betydelsefulla konstnär.

Arke föddes i Ittoqqortoormiit (Scoresbysund) i Östgrönland. Hennes inuitiska mor arbetade som sömmerska och hennes danske far som telegrafist vid olika väderstationer på Grönland. Hon växte upp i Thule i norr och Qaqortoq i söder, men familjen flyttade till Danmark när hon var 13 och hon lärde sig aldrig flytande grönländska. Hon studerade måleri vid Kungliga konstakademin i Köpenhamn och debuterade som utställande konstnär i slutet av åttiotalet. Verken kretsade kring grönländska ”motiv” och ”teman” (och bidrog till den danska debatten om dessa termers betydelse).

Hon kom mer och mer att ägna sig åt fotografi, ett medium hon kallade ”*en klog kone*” och ”*den store åndemaner*”[3] men också ”*mongrel*”.[4] Genom hela sin karriär ville hon hålla fotografiet orent och leda det vilse i olika riktningar, mot det bildmässiga och måleriska och mot skrivande och forskning. Arkes bror, kritikern Erik Gant, skriver: ”*hendes billeder, så vidt jeg ved, var aldrig rigtig beregnet til at tale for sig selv*.”[5]

Vi har fått låna ett tjugotal viktiga verk av Arke för *Värstacenario*, och de belyser olika aspekter av hennes verksamhet under de 15 åren mellan 1988 och 2003. Det tidigaste av dem är *Untitled (Blue Square Land Art Project)* (1988, samarbete med Michael Petersen). De två konstnärerna målade två ultramarinblåa kvadrater: vardera 100 m^2, den ena på en granithäll utanför Nuuk och den andra på en rivningstomt i Köpenhamn. I sin formella enkelhet sätter verket fingret på, och försöker samtidigt överbrygga, avstånden mellan aktion och dokumentation, mellan måleri och fotografi (fastän det inte längre går att fastställa vem som tagit diabilderna av projektet) och, vilket är viktigt med tanke på Arkes fortsatta utveckling, mellan de två länder och kulturer som formade hennes liv och blev hennes konstnärliga material: Grönland och Danmark.

Samma år, 1988, byggde hon sin egen flyttbara *camera obscura*, så stor att hon själv fick plats inuti den och kunde påverka det fotografiska förloppet

genom sin egen kroppsliga närvaro. Den stora trälåren fraktades till Grönland. Hon tänkte ställa upp den på alla de orter där hon bott som barn och kunde också övernatta i den när det var nödvändigt.

Tre svartvita fotografier ur sviten *Nuugaarsuk* (1990, uppkallad efter en plats nära Grönlands sydspets) ger oss inblick i hur detta flyttbara visuella laboratorium fungerade. Landskapet med bergen, klipporna, havet och isen är den förenande länken, ett barndomsminne. Det blir bara ännu mer majestätiskt och avvisande om det fastnar på filmen på detta ”primitiva” sätt (utan lins och med långa exponeringstider). Men Arke väljer att solka sina sublima vyer med silueterna av föremål som betecknar ”civilisationen” (en tekanna, en terränggående bil) eller med sina egna fotavtryck, som om hon trampat på himlen med blodiga fötter.

Det visade sig bli alldeles för dyrt att forsla runt kamerahuset på Grönland (där det inte finns vägar utanför bosättningarna), så den planerade fotografiska turnén fick ställas in. Istället kopierade Arke in nakenfotografier av sig själv i landskapet från Nuugaarsuk (sviten *Selvportræt,* 1992), och i *Uden titel* (1993, originalet förlorat och ersatt med en replik 2010) använde hon en sönderriven och hoplimmad fotostatkopia av ett annat fotografi från samma plats. Över bilden skrev hon verser (i dansk översättning) från gamla östgrönländska sånger som endast finns bevarade i nedtecknad form:

> *Han brød ud i sang men stoppede, før han var færdig. De mennesker, der sad inde, forsøgte at synge med. Nu kan du ikke synge mere. Nu kan du ikke synge i en sangkonkurrence mere. Du kender ikke sangene.*[6]

Denna handskrivna klagan är ett slags klangbotten för hela Arkes konstnärskap. Kolonialt övervåld orsakar förluster som aldrig kan ersättas. Sånger och språk glöms bort och dör ut, liv går till spillo när människor exploateras eller bär hand på sig själva, makt och inflytande usurperas av de redan mäktiga och inflytelserika. Att förövarna alltid har ”goda avsikter” ändrar ingenting.

Men det finns också verk präglade av lätthet och humor, exempelvis serierna *Untitled (Put Your Kamik on Your Head So Everyone Can See Where You Come from)* och *Untitled (Toying with National Costume)* (båda 1993) som visar Arke framför ännu en fotostatförstoring av ett landskap från Nuugaarsuk. Sådana bilder är lika betydelsefulla som de mörkare och mer elegiska för vår övergripande förståelse av hennes konstnärliga temperament. Även små absurda gester som felanvändningen av traditionella inuitiska kvinnoplagg blir motståndshandlingar.

Untitled (The Three Graces Collage) (1994) är ytterligare ett exempel på samma visuella taktik: att fotografera människor framför fotografier av landskap. Också här tränger en mer optimistisk ton igenom. Om Arke och hennes två barndomsväninnor från Ittoqqoortoomiit bara fått fortsätta leva sina liv till fullo hade det kanske räckt för att bryta följden av värstascenarier.

Det blir ofta klichéartat när man skriver att konstnärer ”undersöker” eller ”utforskar” något. Så mycket av det de gör kan aldrig inordnas i akademiska regelverk. I Arkes fall är anspelningar på forskning mer meningsfulla. Hon valde postkolonial geografi, estetisk meta-kritik och muntlig historia som konstnärliga artikulationsformer för att de motsvarade hennes behov som tänkande och skrivande konstnär. Samtidigt drog hon sig inte för att ironisera över all slags övertro på vetenskaplig metod.

Det går knappast att hitta en bättre illustration av postkolonial geografi (med tanke på hur illusoriskt ”post” är) än en engelskspråkig skolkarta över koloniserat territorium. *Old School Map* (1992) består av en sådan karta, över Nordatlanten med Grönland i huvudrollen och med Arkes anteckningar i blyerts på kalkerpapper.

Fyra inramade svartvita fotografier av barndomshemmet i Dundas nära Thule långt i norr, en handelsstation upprättad 1910 av den danske ”upptäcktsresanden” Knud Rasmussen, blir ett verk med tre alternativa titlar: *Imaginary Homelands/Ultima Thule/Dundas ”Gamle Thule”* (1992/2003). Det senare datumet hänvisar till Arkes utställning *Historier fra Scoresbysund. En retrospektive* i Köpenhamn. Under

vernissagen bad hon besökare kopiera utdrag ur en text av Erik Gant på de vita träramarna. I de handskrivna brottstyckena omnämns det övergivna huset som ”*den mest afslappede entropi*”.[7]

Arkes inställning till fotografi förändrades i mitten av nittiotalet. Det bildmässiga och poetiska i hennes användande av *camera obscura* försköts mot det ironiska och subversiva som hon redan låtit genomsyra flera av de avfotograferade landskapsvyerna från Nuugaarsuk. Den fotografiska sviten *Perlustrationer* (alternativt *Nature Morte*, 1994) signalerar en ny tonvikt på kritisk analys. Verket undersöker den vetenskapliga undersökningens roll i Grönlands kolonisering och anspelar på titeln till missionären Hans Egedes bok *Det gamle Grønlands nye Perlustration eller Naturel-Historie* (1741).[8] Vi ställer ut ett av dessa fotografier med bokryggar från den grönländska samlingen i Orlogsmuseets bibliotek i Köpenhamn och olika föremål ditlagda av Arke (i detta fall en korpfot).

Två färgfotografier lånade från Nuuk Kunstmuseum visar hur Arke lät sina olika fotografiska strategier utvecklas efter 1995, när hon utexaminerades från konstakademins avdelning för konstteori och konstkritik och publicerade sin essä *Etnoæstetik*. *Kunsthistorikeren* (1996) är en lång, suddig exponering av den danska konsthistorikern Helle Due Pedersen framför det flyttbara kamerahuset, vid denna tid uppställt i Nordjylland. *Gone with the Wind* (1997) visar en docka, i en klänning som för tankarna till pärlbroderierna på den inuitiska nationaldräkten, framför ett sommarlandskap i Ittoqqoortoormiit. Genom hela den europeiska kolonialismens historia har färgglada glaspärlor använts som bytesvara för godtrogna infödingar och på så sätt maskerat den ekonomiska vandalismens brutala ansikte.

Ungefär samtidigt hade Arke börjat utforska (och här är termen passande) ”arktisk hysteri” eller *pibloktoq*, ett tillstånd som länge ansetts drabba inuitiska kvinnor och leda till symptom som onåbarhet, upphetsning, skakningar och apati. Den psykiska åkomman ”upptäcktes” av amerikanska och europeiska expeditioner i Arktis och ansågs orsakad av de hårda villkoren under polarnatten, fastän det lika gärna kunde ha ha handlat om schamanistiska

riter eller – en förklaring som Arke medverkade till att sprida – reaktioner mot de välrustade främlingarnas intrång och sexuella ofredande. Under ett besök vid The Explorers' Club i New York 1995 upptäckte hon ett störande arkivfotografi från förra sekelskiftet av en naken och utsatt inuitisk kvinna. I fotomontaget *Arktisk hysteri IV* (1997) sammanställde hon liknande bilder av "upptäcktsresande" i full vintermundering och avklädda inuitiska kvinnor. I videofilmen *Arktisk hysteri* (1996, 5'55") ser vi henne själv avklädd och krälande, i stiliserat raseri, över en av alla pappersförstoringarna från Nuugaarsuk, som hon slutligen sliter i stycken. Stefan Jonsson skriver:

> Vad Pias verk verkligen avslöjar är att det som väntar i världshistoriens utkanter varken är vildmark eller galenskap, utan en spegelbild av Västerlandets makt. Det man en gång uppfattade som framställningar av infödingar i ett tillstånd av vild galenskap visar sig vara projektioner av kolonisatörens eget irrationella övervåld.[9]

1954 påträffade Dr. Eigil Nielsen vid Danmarks geologiska museum en intressant och hybridartad förhistorisk amfibie i fossil som hämtats från Östgrönland och döpte den till *Tupilakosaurus Heilmanni*, efter det inuitiska fantasidjuret *tupilak* och den danske paleontologen Gerhard Heilmann. Videoperformancen *Tupilakosaurus: An Intresting Study about the Triassic Myth of Kap Stosch* (1999, 9'18", samarbete med Anders Jørgensen) utgår från en filmad intervju med Nielsens tidigare student Sven Erik Bendix-Almgreen, som förestår museets avdelning för ryggradsdjurens paleontologi och är en av dessa välmenande danska specialister på allt grönländskt. Videons fabulerande form låter Arke finputsa sin kritik av vetenskapligheten, med dess pedantiskt beskrivande språk och extrema specialisering, och kastar också ett lätt löjes skimmer över "konstnärlig forskning" (som vid denna tid var något ganska nytt).

Vi ser också Arke utföra den repetitiva uppgiften att stapla pappersark med vetenskapliga illustrationer och hör henne läsa en instruktion om

hur man skapar en tupilak. Benen som ska användas för ändamålet får bara vidröras med tummen och lillfingret, annars förlorar monstret sin kraft. Papperen var 8 000 provtryck av bilder från de vetenskapliga monografierna i serien *Meddelelser om Grønland* och utgör samtidigt installationen *Må kun berøres med tommelfingeren og lillefingeren* (1999, rekonstruktion av det förlorade originalet 2010).

Det sista omfattande projekt Arke kunde genomföra var samtidigt hennes mest ambitiösa interdisciplinära efterforskning och presentation och krävde fem års insamlande av fotografier och berättelser från tidigare och nuvarande invånare i Scoresbysund, eller Ittoqqoortoomiit. Detta konstnärliga experiment inom muntlig historia och bildantropologi resulterade i boken *Scoresbysundshistorier. Fotografier, kolonisering og kortlægning* (2003) som 2010 utgavs i ny trespråkig version (på engelska, grönländska och danska). Vi ställer ut ett provtryck av den ursprungliga danska utgåvan med Arkes egna anteckningar (49 inramade bokuppslag med handskrivna post-it-lappar) under titeln *Dummy* (1997–2003).

Vi visar också den fotografiska sviten *Uden titel (Scoresbysundspanorama)* (1997). Scorsebysund grundades 1924, efter att Danmark tillåtit norska jägare och vetenskapsmän att etablera sig i nordöstra Grönland. Inuitiska familjer (däribland Arkes morföräldrar) flyttades dit från Ammassalik (numera Tasiilaq) 100 mil längre söderut. 1931 utropade Norge sin överhöghet över nordöstra Grönland, eller "Erik Rödes land", men konflikten som följde löstes till Danmarks fördel av Fasta mellanfolkliga domstolen i Haag 1933. Scoresbysund med sina 345 invånare, uppkallad efter den engelske valfångaren och sjöfararen William Scoresby, är ett skolexempel på kolonial verklighet. Pia Arke skriver:

> *Det private, der æstetiske og det geopolitiske flyder noget sammen her et sted mellem det hele,* in the middle of nowhere. […] *Jeg gør kolonihistorien til en del af* min *historie på den eneste måde, jeg kender til, nemlig ved at tage den personlig.*

Noter

1. Pia Arke, *Ethno-Aesthetics/Etnoæstetik*. Århus och Köpenhamn: Kunsttidskriftet ARK, Pia Arke Selskabet, Kuratorisk Aktion, 2010 (trespråkig nyutgåva av Arkes essä ”*Etnoæstetik*”, i *Kunsttidskriftet ARK*, Århus, 1995).

2. Pia Arke, *Stories from Scoresbysund: Photographs, Colonisation and Mapping*. Köpenhamn: Pia Arke Selskabet och Kuratorisk Aktion, 2010 (trespråkig nyutgåva av Pia Arke, *Scoresbysundhistorier. Fotografier, kolonisering og kortlægning*. Köpenhamn: Borgen, 2003).

3. Frederikke Hansen och Tone Olaf Nielsen (red.), *Tupilakosaurus: An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research*. Köpenhamn: Kuratorisk Aktion, 2010, sid. 216 (en ”klok gumma” och ”den store schamanen”).

4. Ibid., sid. 28 (”blandras”).

5. Erik Gant, ”The 'Arke'typical/Pia Arke” i *Katalog. Quarterly Magazine for Photography*, vol. 8, nr. 3, våren 1996, sid. 15.

6. Hansen/Nielsen, op. cit., sid. 164.

7. Ibid., sid. 144.

8. Ibid., sid. 383.

9. Stefan Jonsson, ”*On Pia Arke*” i *Afterall* #44, hösten–vintern 2017, sid. 16 (svensk översättning av författaren).

10. Pia Arke, *Stories from Scoresbysund: Photographs, Colonisation and Mapping*. Köpenhamn: Pia Arke Selskabet och Kuratorisk Aktion, 2010, sid. 233; sid. 235.

Julie Edel Hardenberg

Julie Edel Hardenberg bor och arbetar i Grönlands huvudstad Nuuk, som med sina 18 000 invånare också är dess största stad, där hon föddes 1971. Modern var inuit, fadern dansk. Hardenberg tog magisterexamen i konstteori och konstförmedling vid Kungliga konstakademin i Köpenhamn 2005. Under nittiotalet studerade hon vid Konstakademin i Trondheim och vid Nordiska konstskolan i Karleby, Finland.[1]

Hennes konstnärskap grundar sig på postkolonial teori och på realistisk förståelse av den postkoloniala verklighet där hon själv vuxit upp och uppfostrat sina barn. Vi visar ett urval av fotografier, objekt, installationer och språkbaserade verk som analyserar och kritiserar sociala normer och maktstrukturer i *Kalaallit Nunaat* under det utvidgade självstyre från Danmark som infördes 2008–09.

Hardenberg framträdde internationellt i samband med *Rethinking Nordic Colonialism*, en serie utställningar och föreläsningar organiserade av Kuratorisk Aktion (Frederikke Hansen och Tone Olaf Nielsen) på Island, Grönland och Färöarna och i finska Sápmi. Arrangemangen, som ägde rum under hela 2006, var konstvärldens första försök att ta sig an den nordiska regionens koloniala historia. Projektet var också det sista som genomfördes av NIFCA, Nordiskt institut för samtidskonst i Helsingfors, före dess kontroversiella nedläggning samma år.[2]

Hardenbergs bidrag till den första av projektets fem ”akter” i Nylistasafnið (mer välkänt som The Living Art Museum) i Reykjavik innehöll 127 fotografier ur boken *Den stille mangfoldighed* (2005, nominerad till Nordiska rådets litteraturpris

2006). Vi visar två fotografier från denna period, *Snow* och *View* (båda 2006), som låter oss skymta naturen och staden genom en handspegel: en översnöad kulle, ett flervåningshus. Ett annat verk i Nylistsafnið var en installation man kunde gå in i, symboliserande alla självständiga och självstyrande medlemmar i Nordiska rådet. Åtta flaggdukar i konstsilke hängde tätt tillsammans, som om enheterna de representerar vore jämlikar också i verkligheten. Hardenberg hade också placerat ut blodpåsar från ett sjukhus i Reykjavik.

Nationsflaggor förekommer ofta som semiotiska och visuella element i hennes konst, särskilt de danska och grönländska flaggorna med sina identiska färger och allt annat än identiska tillkomsthistorier. Dannebrogen är världens äldsta nationsflagga i kontinuerlig användning. Enligt legenden föll den från skyn över kung Valdemar II:s soldater under ett korståg i dagens Estland 1219 (som för att bekräfta dess oklanderliga koloniala ursprung). *Erfalasorput* ritades av den grönländske läraren, konstnären och politikern Thue Christiansen och är tänkt att föreställa en solnedgång över havet och isen. Förslaget antogs 1989 i hård konkurrens med ett vitt nordiskt kors mot grön bakgrund.

Bland verken i utställningen återfinns en av Hardenbergs tidigaste sammanblandningar av dessa två ikoniska tecken. *Rigsfællesskabspause* (2005) är en tvångströja av bomull med grönländska flaggan på bröstet och danska flaggan på ryggen, eller tvärtom. Verket kom att följas av en rad andra med de två flaggorna i olika roller, där hon exploaterar deras tydligaste egenskaper: att vara lättlästa ideologiska illustrationer och användarvänliga indoktrineringsverktyg. *Ingutsigaq*/*Unravelling (Trauma)* (2017) är en stickad dansk flagga. Den har börjat repa upp sig i nederkanten, där garnet samlats i ett nystan. *Ineriartorneq*/*Progress* (2017) visar en stickad dansk flagga som håller på att repas upp och återuppstå som en grönländsk flagga, båda omgivna av svarta träramar.

Nipangersitassaanngitsut/*Hidden (Suppressed) Stories* (2017) är en dansk flagga från vars vita kors svarta hårtestar tycks växa. Hardenberg utnyttjar ofta motsatsparet svart hår/blont hår för sin bildaktivism,

som en praktisk kortform för danska och grönländska kroppar och personer.

Hennes största och mest ikoniska bild av grönländska flaggan, hoptråcklad av skänkta röda och vita klädesplagg med hjälp av unga frivilliga för att fira övergången till utvidgat självstyre 2009, kan inte längre ses på sin ursprungliga plats: gaveln på det ökända femvåningshuset ”Blok P” i Nuuk. Fastigheten med 320 standardlägenheter byggdes 1965 för nyligen inflyttade familjer från mindre orter längs kusten. Den kom att hysa 1% av den grönländska befolkningen och var i många år en symbol för den destruktiva koloniala centraliseringspolitiken innan den revs 2013.

Flaggmotivet dyker hela tiden upp i nya omarbetningar för nya sammanhang. *Ainu* (2017) gjordes för en utställning på Hokkaido, Japans norra ö där urinvånare ur Ainu-folket ännu bor. (De påträffas också på Sachalin och Kurilerna i östligaste Ryssland.) Ainuernas språk är obesläktat med japanskan och de är välkända för sitt långa hår och sin kraftiga skäggväxt. Hardenberg bestämde sig för att återvända den hårbevuxna flaggan som visuell metafor med japanska flaggans uppgående sol som grund. Resultatet är att solen verkar utbränd och att dess strålar ser förkolnade ut. Värdinstitutionen vägrade att ställa ut verket av oro för reaktionen bland japanska nationalister.

Med sin analytiska läggning ser Hardenberg sociala och kulturella förhållanden som kollektiva företeelser (och återspeglingar av ojämlikt fördelade överskott och underskott på makt) snarare än som uttryck för outsägliga inre förlopp hos maktlösa (eller maktfullkomliga) individer. Problem som de höga grönländska självmordstalen eller de koloniala eliternas kvardröjande privilegier och oproportionerliga inflytande försöker hon i första hand förstå strukturellt. Men hennes efterforskningar och aktioner omfattar både nätverk och individer.

Vi visar ytterligare några exempel på nyare verk som använder hår för att förmedla kodade budskap. I *Untitled* (2019) låter hon svart och blont hår hänga inom fyra ramar eller lådor, som fransar eller gardiner, skyddande eller avslöjande. I sviten *Untitled* (2020) utvinner hon talande kontraster mellan

vita sängkläder och svart hår, medan hon i *Stuctural Racism* (2020) och i *Whitewashed* (2021) låter svart och blont hår svalla från olika målarpenslar och diskborstar för att binda de politiskt laddade titlarna till en vardaglig visualitet.

Sådana bildobjekt, både didaktiska och kusliga, har en viktig funktion i Hardenbergs konst. Det gäller också de immateriella informations- och språkbaserade verken. 2008, precis innan Grönland fick utvidgat självstyre, satte hon igång *Ikioqatigiilluta/Lad os hjelpes ad/Let's Help Each Other*. Under ett halvår undersökte hon vilken status hennes modersmål *kalaallisut* (som var på väg att bli landets enda officiella språk) verkligen hade. *"Projektet var et sprogligt, psykologisk og kulturelt eksperiment, hvor jeg ville efterprøve styrken af de postkoloniale effekter med udgangspunkt i tanken: Hvad sker det, hvis jeg beslutter mig for udelukkende at klare mig med mit modersmål?*[3] *Det er et demokratisk problem, når den sproglige og kulturelle majoritet, som er* kalaallit *(grønlandsk), ikke er tilsvarende repræsenteret i de øverste lag af administrationen i de forskellige dele af samfundet."*[4] I sin trespråkiga textdokumentation av denna långvariga performance beskriver hon flera socialt påfrestande situationer, däribland denna:

> *Under mit sprogprojekt blev min mand og jeg inviteret til en reception i forbindelse med en rund fødselsdag for Direktøren for TelePost Grønland. Da vi ankommer til stedet, bliver vi budt velkommen af fødselaren på dansk. Jeg besvarer hans velkomst og takker ham på grønlandsk, hvilket gør situationen akavet for ham, eftersom han ikke forstår mig. Det er desuden normen i Nuuk, at det er den dansksprogede som sætter de sproglige præmisser, ikke jeg som grønlandsksproget. Mens jeg venligt og på et forenklet grønlandsk forsøger at forklare ham baggrunden for mit sprogprojekt, kommer hans kone til undsætning og udbryder med et akavet smil: "Hvad finder du nu på, din skøre kvinde!" Jeg forklarer mig endnu en gang på grønlændsk, mens jeg mærker alle omkring mig stivne over den pinlige situation, jeg har skabt. Jeg kunde mærke på folk at de tog afstand til mig, særligt mine egne sprogfæller som blev ivrige med at tale dansk, og derved kompensere for min "manglende" pli, og få genskabt status quo.*[5]

För sitt senaste, ännu opublicerade språkbaserade verk *Anamnese* (2020) har Julie Edel Hardenberg valt en mer meditativ, mer subjektivt artikulerad form. Hon avviker alltså något från den explicita tillämpning av postkolonial teori som hon, av egna välgrundade skäl, har insisterat på i mer än 15 år. Verket är ordnat som en följd av vittnesmål från fristående röster, nedskrivna på *kalaallisut* och danska och lagrade över svartvita fotografier och färgfält. Dessa anonyma (och möjligen fiktiva) individuella berättelser ska emellertid inte misstolkas som lyriska utgjutelser. De leder med exemplets makt, för att låna en nyligen återupplivad politisk fras. Under isen som avbildas i vinjetterna smälter de koloniserades vrede allt i sin väg och skapar plats för både värsta- och bästascenarier.

> *Vi skal helst vise os taknemlige, for at Danmark ikke solgte os til USA. Vise os eksemplariske, som bekræftelse for, hvor heldige vi grønlændere er, for at Danmark koloniserede Grønland og ikke andre. Hvis ikke du viser dig føjelig, samarbejdsvillig, give danskerne det sidste ord, den endelige beslutning, vil du blive forfulgt som en rebel, en racist, en nationalist, udelukket fra det danske netværk i Grønland, blandt selskaber med danske ledere, blandt medier med danske redaktører, blandt demagoger, charlataner og medløbere, promoveret af danske rekrutteringsfirmaer, hyret af koloniens efterkommere.*[6]

> *Min identitet findes ikke i min etnicitet. Den findes i mit sprog og der kan du møde mig.*[7]

Noter

1. En mer utförlig biografi återfinns på hennes personliga hemsida: www.julie.hardenberg.gl.

2. Lyckligtvis är projektets hemsida, som utgjorde dess femte akt, fortfarande tillgänglig: www.rethinking-nordic-colonialism.org.

3. PDF av projektpresentation för evenemang i samarbete med Socialpædagogisk Seminarium och Grønlands Forsonings Kommission, 2017, sid. 6.

4. Ibid., sid. 13.

5. PDF av *Anamnese*, 2020, sid. 79.

6. Ibid., sid. 80.

Elisabeth Heilmann Blind

I utställningssammanhang utvidgas bildkonstbegreppet inte sällan i riktningar som leder bort från det visuella. Det kan finnas goda skäl till detta. Ibland handlar det om att man vill visa ett material som föregår eller har möjliggjort ett bilduttryck, t.ex. en konstnärs dagboksanteckningar eller skisser vars kontextuella förklaringsvärde är större än deras autonoma attraktionskraft. Allt oftare beror det på att ett intresseområde eller ett fält för efterforskningar uppfattas som en viktig del av ett konstnärskap även om det inte är bearbetat i klassisk bemärkelse, eller på att man vill skapa dialog mellan konstverk och ”icke-konstverk” för att belysa ett utställningskoncept. Dessutom avstår många konstnärer självmant från det bildmässiga (eller motarbetar det, eller bara ignorerar det) till förmån för andra och starkare övertygelser, men resultatet brukar ändå betraktas som bildkonst.

Det motsatta, att man som utställningsmakare väljer att engagera utövare från andra konstarter och discipliner för att deras arbetssätt är visuellt intresseväckande och övertygande, förekommer också men kan vara svårare att rättfärdiga inför den intresserade allmänheten. Varför ska man använda en konsthall eller ett museum för att visa en författare, en kompositör eller – som här – en dansare och koreograf, när så många bildkonstnärer står och väntar på sin tur att få ställa ut? Svaren på sådana frågor varierar, men i Elisabeth Heilmann Blinds fall handlar det om att både hennes eget sceniska uttryck och den konstform hon verkar för att sprida och förnya, grönländsk maskdans eller *uaajeerneq*, är så visuellt slagkraftiga och meningsbärande.

Heilmann Blind föddes 1958 i Grönlands näst största stad Sisimiut på västkusten. Båda föräldrarna var inuiter, men som så många grönländare i sin generation for hon ändå till Danmark för att utbilda sig, först till slöjdlärare och sedan, 1983–88, till skådespelare och dansare vid det grönländsk-danska teaterskolan Tuukaq Teateret i Fjaltring på Jylland. Två av dessa studieår tillbringade hon i Japan, där hon gick i lära hos legendariska dansmästare som Kazuo Ohno (1906–2010), en av grundarna av den expressiva *butō*-genren som kännetecknar den efterkrigstida japanska dansen, och Kanze Hideo (1927–2007), specialiserad inom den traditionella musikdramatiska formen *nō*.

2003–12 var Heilmann Blind fastanställd skådespelare och pedagog vid *Giron Sámi Teahter* i Kiruna, där hon medverkade i många föreställningar (flera av dem med scenografi och kostym av Britta Marakatt-Labba, som ställde ut i Lunds konsthall 2018) och anförtroddes en rad praktiska och organisatoriska uppgifter. Hon har också varit engagerad i den samiska kulturpolitiken, inte minst som ledamot av *Sámiráđđis* (Samerådets) kulturutskott 2003–05. Såväl före som efter anställningen i Kiruna har hon, i likhet med de flesta moderna dansare, arbetat på frilansbasis, också som dans- och teaterproducent.

Under senare år har den grönländska maskdansen stått i centrum för hennes konstnärliga intresse och verksamhet. Hon har ofta framträtt med soloföreställningar som varar ungefär en halvtimme, varav första kvarten ägnas ansiktets förvandling till mask inför publik. Medan hon berättar om maskdansens historiska betydelse och fortsatta mening deformerar hon sitt ansikte genom att sätta in en träpinne (formad som en benknota) i munnen och binda upp näsan med en läderrem. Sminket, som ursprungligen bara var sot, har i nutida *uaajeerneq* blivit den symboliska treklangen svart (polarnatten, magin, det okända), rött (blodet, livet, kärleken) och vitt (isen, renhet, förfäderna och deras ben).

Den återstående tiden ägnas själva föreställningen, med eller utan trum- eller sångackompanjemang. Den grönländska maskdansen

anses vara flera årtusenden gammal. Liksom trumdansen var den en betydelsefull del av den schamanistiska världsåskådning och de vardagliga ritualer som 1700- och 1800-talets protestantiska missionärer från Norge, Danmark och Mähren (i nuvarande Tjeckien) med all kraft försökte utrota. Den har också härletts till fruktbarhetsriter, men det finns ingen egentlig motsättning i detta eftersom den nedärvda schamanistiska kunskapen omfattar livet i alla dess olika aspekter. Dagens maskdans kretsar, precis som Hollywoodfilmen, kring de tre allmänmänskliga konstanterna skräck, humor och sexualitet. Den är i första hand en form av konstnärlig underhållning men erbjuder ibland också upplysande och uppfostrande inslag.

Att datera maskdanstraditionen med hjälp av arkeologiska fynd har inte visat sig möjligt. I dess tidigare stadier kan dansarna visserligen ha burit mask istället för att manipulera sina egna ansikten. Ändå är detta att *bli* mask ett särdeles åskådligt exempel på det antropologerna kallar immateriell kultur: företeelser som är centrala för ett samhälles självbild och som sätter djupa spår utan att lämna avlagringar efter sig. Äldre former av *uaajeerneq* överlevde längst i det glesbefolkade Östgrönland, där den koloniala verkligheten gjorde sitt intrång betydligt senare än på västkusten.

Det slags maskdans Heilmann Blind nu vidareutvecklar grundar sig i en delvis rekonstruerad version av den östgrönländska traditionen, framtagen vid Tuukaq Teateret under sjuttiotalet. (Hon har ibland uppträtt tillsammans med Jessie Kleemann, som följde samma utbildning.) Den är en fri och expressiv dansform, oftast utförd av kvinnor. Tidigare var manliga maskdansare mer vanligt förekommande. Under seanserna inträdde de ofta i ett ”kvinnligt” tillstånd, vilket knappast är förvånande med tanke på det friare och mer oreglerade identitetsbegrepp som kännetecknar de flesta schamanistiska kulturer.

För utställningen har Heilmann Blind, i nära samarbete med fotografen Hans-Olof Utsi, utarbetat *Meqqu – Angalasoq* (*Meqqu – vandraren*, 2021), en svit om 24 bilder och sex textaffischer som visar henne i olika kostym och smink, fångad mitt i rörelser och

uttryck som hör till hennes omtolkning av maskdansen och kommunicerar hennes syn på den som en samtida hybrid konstform med globala ambitioner, öppen mot influenser från och reflektioner om hela världen. Ibland ser vi hennes ansikte i närbild, men oftast framträder hon i helfigur, i poser som är omväxlande utmanande och groteska, och stiliserad på sätt som för tankarna till både japansk *anime* och tysk *Tanztheater*. Förutom till dansens grönländska grundton, förstås. Textaffischerna innehåller korta meningar på *kalaallisut,* svenska och engelska, däribland dessa:

> Acceptera *min* skönhet, *min* sensualitet, *mina* dofter, *min* livskraft – eller försvinn ur mitt liv.

> Socker, kaffe/te, spannmål, mjölkprodukter, manipulerade grönsaker, processad mat, tobak, alkohol, droger – lagliga som olagliga – och allt som bryter ner min arktiska kropp och själ. Låt karusellen rulla.

Huruvida *Meqqu – Angalasoq* är ett självständigt verk eller en del av ett pågående utvecklingsarbete är kanske varken möjligt eller nödvändigt att fastslå. Huvudsaken är att både bilderna och texterna förmedlar intensiteten och allvaret i Heilmann Blinds maskdansprojekt. På så sätt är detta ett funktionellt, kontextuellt inslag i utställningen, en påminnelse om den dubbla agendan bakom *Värstascenario*: att ge plats åt individuella konstnärskap och att bidra till ökad medvetenhet om Grönland hos vår svenska publik.

Heilmann Blinds andra bidrag till utställningen är dansföreställningen *Angerlarsimaffeqanngitsoq*/*Den hemlösa* (2019). Vi hoppas kunna visa den framemot slutet av utställningsperioden, men för säkerhets skull finns den också närvarande i utställningen som ett bildspel med dokumentationsfotografier tagna av fotofirman Akvafjell i Granö, Västerbotten. Föreställningen skapades i samarbete med den sydsamiska koreografen Ada Einmo Jürgensen, och den finske musikern Tuomas Rounakari bidrog med musiken. Produktionen stöddes av Urfolksspår/Indigenous Traces, ett nytt internationellt residensprogram för urfolkskonstnärer inom olika discipliner upprättat i Granö vid Umeälven på initiativ av den sydsamiske konstnären Tomas Colbengtsson. *Angerlarsimaffeqanngitsoq*/*Den hemlösa* premiärvisades i Granö i maj 2019 i samband med prorammets invigning. I dess prospekt presenteras föreställningen med denna synopsis:

> Schamankvinnan Meqqu, från ett litet samhälle i Västgrönland, får till uppgift att resa ut på sitt livs resa till den stora världen och hämta tillbaka en ung mans själ som har gått förlorad. Under resans gång går något fruktansvärt fel och hon hamnar plötsligt i en fängelsecell i Danmark 1978. I samma cell vaknar en ung man upp. Verket är en högst personlig berättelse om att misslyckas i livet och gång på gång falla offer för sig själv och sina omständigheter men trots detta resa sig och gå vidare och leva det liv som är menat att levas. Berättelsen är fiktiv men är starkt inspirerad av Elisabeths egna erfarenheter genom många generationer tillbaka i det gamla Grönland och fram till idag.[1]

Som framgår redan av de fotografiska dokumentationen är Elisabeth Heilmann Blinds danskonst dramatiskt uppbyggd, känslomässigt laddad och visuellt fullmatad. Att vi har fått använda en bild ur *Meqqu – Angalasoq* på affischen till hela vår utställning känns både följdriktigt och tillfredsställande. Småningom kommer även en separat utannonsering av *Angerlarsimaffeqanngitsoq*/*Den hemlösa*, om folkhälsoläget i Lund tillåter oss att genomföra de två föreställningar som nu planeras.

Noter

1. Prospektet, på sydsamiska, svenska och engelska, är tillgängligt via turistanläggningen Granö Beckasins hemsida: https://granobeckasin.com/wpcontent/uploads/2019/05/urfolksspar_2019.pdf.

Jessie Kleemann

Mångsidig performancekonstnär och skådespelerska som gjorde den första grönländska konstvideon 1988. Målare och grafiker och tidigare chef för konstskolan i Nuuk som aktivt verkat för att internationalisera den grönländska konstscenen. Erkänd poet på sitt modersmål *kalaallisut*, danska och engelska. Uppmärksammad även i Danmark, där hon bott sedan 2002, och internationellt. Jessie Kleemann, född i Upernavik i nordvästra Grönland 1959, är allt detta och mer därtill. Liksom hos de andra tre konstnärerna i vår utställning är hennes postkoloniala motiv och teman förankrade i en personlig poetik.

I inledningen till en bok om sin performancekonst definierar Kleemann den grönländska termen *qivittoq* som ”en person som lämnat sin bosättning eller by och sin familjegemenskap”. Traditionellt har man varit rädd för sådana människor och tillskrivit dem övernaturliga krafter. Kleemann sätter fingret på ett dilemma för ursprungsbefolkningar i hela världen. Det som behöver skyddas mot hot utifrån (inkräktande bosättare, påträngande koloniala språk, en aggressiv globaliserad kultur) är just den egna gruppen eller gemenskapen. Men de av gemenskapens medlemmar som har de bästa möjligheterna att beskydda den och föra dess talan (konstnärer, intellektuella och aktivister som rör sig i större cirklar för att kunna åstadkomma förändring) riskerar oftare än andra att stötas ut.

> För den utstötta personen kan detta kännas som exil, mentalt. En sådan människa blir en isolerad varelse, en *qivittoq*. I motsats till dem som har funnit sin plats i gemenskapen. Det är gemenskapen som definierar

systemet, d.v.s. vem som ska bli *qivittoq*. […] Gemenskapen föredrar det goda, det underhållande och kanske också det respektabla. Jag säger inte att jag har blivit *qivittoq* men jag inser att det skulle kunna ske.[1]

I denna utställning har vi kommit överens om att återge några av Kleemanns performanceverk som en vägginstallation med fotografier (de flesta tagna av den nederländske fotografen Allard Willemse, som följt henne på nära håll i många år) och korta projektbeskrivningar baserade på dem som ingår i boken *Qivittoq*. Verken är visserligen tidsbaserade och omfattar både rörelse och ljud, men vi har ändå valt denna presentationsform i stället för video. Vi vet att ett videoarkiv kan vara krävande för besökarna att ta till sig, särskilt i ett fall som detta. Liksom Elisabeth Heilmann Blind utbildade sig Kleemann till skådespelare vid Tuukaq Teateret. Hennes uppträdanden kännetecknas av intensiv kroppslig närvaro, mästerlig mimik och raffinerat användande av rekvisita och kostym (och nakenhet). Det är mycket svårt för videokameran att förmedla en sådan helhetsupplevelse på ett övertygande sätt. En skicklig fotograf får mer ut av samma situation.

Kleemanns performancekonst iscensätter de motstridiga känslor av chock och förväntan som inträder när en elegant, sofistikerad kvinna – i vitt, svart eller rött och med högklackade skor eller stövlar – förvandlas till sinnebilden av en ”vilde” inför ögonen på ett rättänkande borgerskap i Köpenhamn eller Stuttgart. Hon täcker pannan med strimlor av sälspäck. Hon binder upp sitt ansikte som inför den traditionella inuitiska maskdansen och penetrerar trumskinnet med trumpinnen i stället för att slå med den. Hon lägger sig naken på ett underlag av kaffesump (i dialog med en installation av Pia Arke). Kleemann utsätter sig för extrem kyla på platser utan publik och för extrem förlägenhet i salonger frekventerade av *Bildungsbürger*, den västeuropeiska kulturelit Danmark alltid ansett sig tillhöra. Hon skriver:

I min performancekonst använder jag allt det min kropp behöver för att få utlopp för sig själv: känslor med ursprung i dess egna minnen, men också element från mytologin. Jag går på upptäcktsfärd genom lager av rörelser, substanser, poesi och teman som *Sassuma Arnaa* [Havets moder eller härskarinna i inuiternas mytologi], sälspäck eller sjögräs. Därefter kan jag uppenbara mig själv i verket flera gånger tills något ”nytt” visar sig eller tills allt förlorar sin inneboende ”mening”. Jag låter kroppen ta över och frågar den vad den kan göra för mig och för rummet.[2]

Citatet är hämtat från texten till performancen *Arkhticós Doloros* (2019, 12') som genomfördes i Ilulissat i Västgrönland inom ramen för det interdisciplinära forskningsprojektet *At the Moraine: Envisioning the Concerns of Ice*, lett av konsthistorikern Amanda Boetzkes (universitetet i Guelph, Kanada) och miljöteoretikern Jeff Diamanti (Amsterdams universitet). En solig sommardag kan den globala uppvärmningen iakttas med blotta ögat. Smältvattnet porlar hotfullt. Ändå vill den arktiska vinden inte lämna mikrofonen eller Kleemanns rekvisita i fred, och hennes försök att gå barfota på isen måste snart avbrytas med fotmassage från en av kamerateamets medlemmar.

Hennes uppträdanden är inte komponerade eller koreograferade i traditionell bemärkelse. Det detaljerade förloppet beror istället av den situation som skapas av och kring hennes kropp. Kroppen kan befinna sig inomhus eller utomhus. Den kan ses av många mänskliga ögon eller av ett enda kameraöga. Den kan uttolka en poetisk text, ett ljud, en vision eller, som i detta fall, ett slags berättelse om omgivningen, om miljön och klimatet, som utspelas i det Kleemann kallar ”drömmande tid”.

Videodokumentationen av ”glaciärperformancen” tillåter oss att i efterhand indela den i sekvenser: En ”gång” eller ”scen” av svart tyg kantat med glödlampor vecklas ut tillsammans med ett stycke genomskinlig plastduk. Barfotavandring företas framåt över tyget, som förvandlas till både segel och slöja (som en extravagant operacape) på vägen tillbaka. Ett vitt rep viras kring ansiktet och

förblindar det men skapar samtidigt en allseende Kassandra (vars visioner om framtiden ingen vill veta av) som står rasande mot vinden. Repet tas av och den sönderfallande isskorpan smeks med händerna och med det utsläppta håret. All rekvisita samlas ihop i ett knyte, som balanseras på huvudet på afrikanskt manér innan det slutligen blir dags att kliva in i en väntande helikopter från Air Greenland.

Den medvetet exotiska stavningen av *Arkhticós Doloros* hybridiserar de grekiska orden *Arktikos* (”Stora Björn”) och *chronos* (”tid”) och förknippar dem med bibliskt lidande. Att det var så uppenbart svårt och plågsamt att genomföra aktionen uppe på glaciären talar till betraktaren på ett känslomässigt plan och bidrar till en bredare förståelse av verket.

> När istäcket smälter och planeten ställs inför människor på flykt från krig och hungersnöd i de subarktiska regionerna vet vi fortfarande inte hur vi ska få detta att beröra oss. *Arkhticós Doloros* betyder att vi alla är en del av detta: det är jag som lider, Arktis lider, jag är lidande, Stora Isbjörnen lider just nu.[3]

I utställningen flankeras dokumentationen av Kleemanns performanceverk (stillbilderna och videoprojektionen) av exempel på hennes verksamhet som målare och grafiker. Målningarna i större format från senare år, i akryl på ouppspända dukar, hör till samma flöde av kroppsligt medvetande och drömmande tid. De har titlar som *My Shipwreck* (2018), *Is, dybet, Sassuma* (2020) eller *Blåt grønt land* (2020) och framstår som diktutkast eller föraningar om performanceverk, med samma fria hänvisningar till mytologi och världens nuvarande och kommande tillstånd. Bilderna kretsar kring mediespecifika kroppsrörelser: gester som troligen bara är verkligt meningsfulla inom måleriet, som måleri, men ändå hjälper oss att få kontakt med och förstå Jessie Kleemann och hennes övriga konstnärliga uttryck.

Noter

1. Jessie Kleemann, ”*Qivittoq: A Phenomenon and a State*” i Iben Mondrup (red.), *Jessie Kleemann: Qivittoq*. Vejby: Hurricane Publishing, 2012, sid. 11–12.

2. Jessie Kleemann, konstnärstext för *Arkhticós Doloros*, 2019 (outgiven).

3. Ibid.

Pia Arke
Self-Portrait
1992
Courtesy of the Estate of Pia Arke

Pia Arke
Imaginary Homelands/Ultima Thule/
Dundas 'The Old Thule'
1992/2003
Collection of Louisiana,
Museum of Modern Art, Humlebæk

Pia Arke
Untitled
(Torn, Reassembled and Annotated
Pinhole Camera Photostat)
1993/2010
Courtesy of the Estate of Pia Arke

Pia Arke
Untitled (Scoresbysund Panorama)
1997
Courtesy of the Estate of Pia Arke

Pia Arke
Left:
Untitled (Toying with National Costume)
Right:
Untitled (Put Your Kamik on Your Head So Everyone Can See Where You Come from)
1993
Collection of the Malmö Art Museum

Pia Arke
Still from *Arctic Hysteria*
1996
Courtesy the Estate of Pia Arke

Pia Arke
Still from *Tupilakosaurus: An Interesting Study about the Myth of Kap Stosch*
1999
(with Anders Jørgensen)
Collection of the Malmö Art Museum

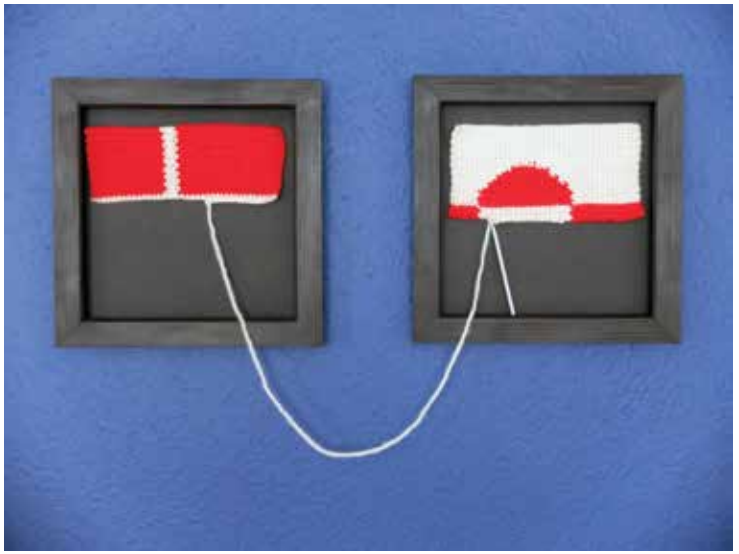
Pia Arke
Dummy
1997–2003
Courtesy of the Estate of Pia Arke

Pia Arke
The Art Historian
1996
Collection of the Nuuk Art Museum

Julie Edel Hardenberg
View
2006
Courtesy of the Artist

Julie Edel Hardenberg
Snow
2006
Courtesy of the Artist

Julie Edel Hardenberg
Ineriartorneq/Progress
2017
Courtesy of the Artist

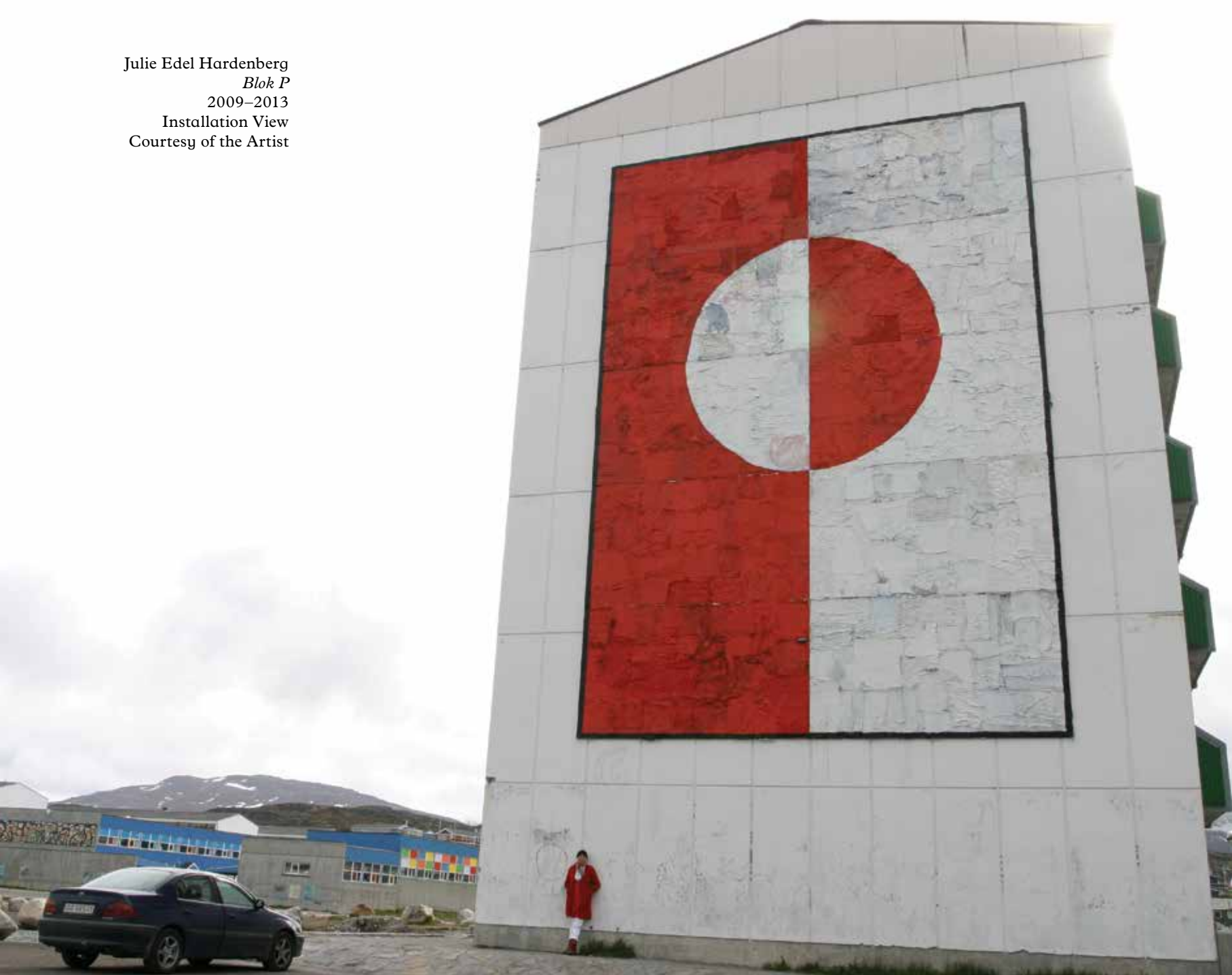


Julie Edel Hardenberg
Ingutsigaq/Unravelling (Trauma)
2017
Courtesy of the Artist

Julie Edel Hardenberg
Ingutsigaq/Unravelling (Trauma)
2017
Courtesy of the Artist

Julie Edel Hardenberg
Commonwealth Pause
2005
Courtesy of the Artist

Julie Edel Hardenberg
Blok P
2009–2013
Installation View
Courtesy of the Artist



Julie Edel Hardenberg
Whitewashed
2021
Courtesy of the Artist

Julie Edel Hardenberg
Untitled
2019
Courtesy of the Artist

Julie Edel Hardenberg
Untitled
2020
Courtesy of the Artist

Elisabeth Heilmann Blind
Angerlarsimaffeqanngitsoq/Homeless
2019
Photo: Akvafjell

Elisabeth Heilmann Blind
Angerlarsimaffeqanngitsoq/Homeless
2019
Photo: Akvafjell

Elisabeth Heilmann Blind
Angerlarsimaffeqanngitsoq/Homeless
2019
Photo: Akvafjell

Elisabeth Heilmann Blind
Meqqu – Angalasoq
2021
Photo: Hans-Olof Utsi

Elisabeth Heilmann Blind
Meqqu – Angalasoq
2021
Photo: Hans-Olof Utsi

Elisabeth Heilmann Blind
Meqqu – Angalasoq
2021
Photo: Hans-Olof Utsi

Jessie Kleemann
Orsoq (Performance with Seal Blubber)
2010
Photo: Allard Willemse

Jessie Kleemann
The Polar Bear Dilemma
2002
Photo: Allard Willemse

Jessie Kleemann
The Polar Bear Dilemma
2002
Photo: Allard Willemse

Jessie Kleemann
Were You There
1999
Photo: Allard Willemse

Jessie Kleemann
Arkhticós Doloros
Performance at Nordatlantens Brygge,
Copenhagen
2019
Photo: Maria Dønvang

Jessie Kleemann
Stills from *Arkhticós Doloros*
2019

Worst-Case Scenario

From time to time, Lunds konsthall will organise an exhibition of contemporary art from a country or region we think deserves the attention of the interested public. We offer such 'country shows' unapologetically, as part of our ongoing endeavour to find the right balance between following and leading: allowing the newsflow to direct us and inserting ourselves into it, arousing the curiosity of a general audience and sparking debate among those more specialised than ourselves.

In recent years we have subjected Chile (2019), Central Asia (2018), West Africa (2015), Iceland (2012), Georgia (2011), the South Asian Subcontinent (2012, 2009), the 'Russian-Speaking World' (2008) and Romania (2007) to such treatment, meaning that we have arranged various artistic practices around a perceived need for attracting attention to those geographic and cultural entities and what is happening there.

In addition, a number of solo exhibitions have featured artists who address the history and politics of 'their' countries without need for justification, among them Sammy Baloji (Democratic Republic of the Congo, 2020), Carlos Garaicoa (Cuba, 2019), Britta Marakatt-Labba (Sápmi, 2018), Qiu Zhijie (China, 2018) and Rabih Mroué (Lebanon, 2011).

We believe that it is our task, as an ambitious art institution, to present a picture of the world as we perceive it to be, or indeed as we would want it to be. In each of the cases already mentioned it would have been legitimate to ask: 'Have the exhibiting artists been selected because of their origins or because of their artistic relevance?' And it would have been correct to answer: 'For both these reasons, at the very least.'

This is just as true of 'Worst-Case Scenario: Four Artists from Greenland'. Almost 45 years ago, Lunds konsthall hosted *Grönländsk konst idag* ('Greenlandic Art Today', 9 November – 8 December 1974). Back then 'glacial' was a synonym for 'unchangeable, or changeable only at an extremely slow pace'. Today we have been disabused of this complacency, as we observe – or rather, as we try to shy away from observing – how fast the Arctic ice sheet is melting away.

On 11 March 2020, *The Guardian* carried this headline: 'Losses of ice from Greenland and Antarctica are tracking the worst-case climate scenario, scientists warn.' Since we were already planning this exhibition, we promptly appropriated the keyword for our title. As a tactical manoeuvre, it was meant to illustrate how topical Greenland has become through no fault of its own, and thus to put 'urgency' (a much-overused term) into play in a way we deemed appropriate. Those brave enough to continue reading the article would have learned that 'the average annual loss of ice from Greenland and Antarctica in the 2010s was 475bn tonnes – six times greater than the 81bn tonnes a year lost in the 1990s. In total the two ice caps lost 6.4tn tonnes of ice from 1992 to 2017, with melting in Greenland responsible for 60% of that figure.'[1]

On 19 July 2019, Jessie Kleemann flew out (by helicopter, a regular mode of transport in Greenland) to the so-called Blue Lake on top of the Sermeq Kujalleq glacier near Ilulissat in West Greenland, where meltwater is collecting, to carry out one of her theatricalised, trance-inducing performances. Barefoot in the snow, she was struggling to manage a large and unwieldy black 'veil' or 'sail' in the strong wind. The resulting video documentation of *Arkhticós Doloros*

conveys the terrifying sensation of being – and acting – at the ground zero of the climate crisis.

Yet this is not the only lens through which our exhibition title may be read and understood. When Sweden's leading newspaper *Dagens Nyheter* introduced its readership to postcolonial theory in 1995, in a series of nine articles authored and commissioned by the critic and writer Stefan Jonsson, photographs by Pia Arke accompanied all the texts, one of which was Jonsson's interview with her. This series also became an important point of reference for Arke's own essay *Etnoæstetik* (*Ethno-Aesthetics*, first published in 1995), where she states:

> The ethnic condition is in truth ironic: on the one hand, by our own example, we are a necessary, external contribution to the European self-view; on the other hand, owing to this very self-view, we do not quite match European superiority, and must generally remain a sadly outdistanced supplement, an unbearable reminder of the ethnic, the political, the economic – in short, everything 'un-aesthetic' about aesthetics.[2]

By now there should be general awareness that the 'post' in postcolonial must not be taken literally as temporal information. In most postcolonial societies the colonial condition continues to be a lived reality. The fact that Greenland has the world's highest suicide rate (especially among young indigenous men) cannot be properly analysed in isolation from the continuing reality of being a Danish colony. This *de facto* status began with the protestant mission in West Greenland in the 1720s and ended (but only *de jure*) in 1953, after much of Denmark's sovereignty over the world's largest island had already *de facto* been transferred to the United States during the Second World War.

The introduction of home rule in 1979 and the expansion of self-governance 20 years later have, as it were, changed the laws rather than the facts they are supposed to shape. Denmark remains Greenland's

paymaster and international trustee. The US retains its military base at Thule in northern Greenland. China, in the meantime, has become Greenland's second-largest trading partner after Denmark.

Of the four artists in the exhibition, Julie Edel Hardenberg is the only one permanently residing in Greenland. Her practice centres on the constant, continuous unmasking of its postcolonial realities as simultaneously tangible and intangible (the networks of influence and ownership overlapping with inherited colonial privilege), symbolic and literal (the meaning and use of identity markers such as the Greenlandic and Danish national flags).

The survival and revival of precolonial culture become all but indistinguishable in Elisabeth Heilmann Blind's ongoing reinterpretation of *uaajeerneq*, the Inuit mask dance tradition. Like so much indigenous knowledge, it is self-evidently ancient without being archaeologically traceable to the period before the early second millennium CE, when the ancestors of today's Greenlandic Inuits arrived from what is now Canada and Alaska. In her creative reworkings, sometimes manifested in collaboration with Jessie Kleemann, this immaterial heritage is enriched by influences from traditional and postwar Japanese dance and from contemporary 'western' performance art.

The concept of this exhibition is, we might say, as hybrid and fluid as the four practices it tries to contain. It is also similarly impure: opportunistically surfing on the crises currently enveloping Greenland, no doubt, and perhaps even 'intrusively listening' to the voices of the artists. (This was Pia Arke's biting critique of the Danish art historian Bodil Kaalund, a self-appointed expert on Greenlandic art.[3]) At the same time, we hope, our curatorial agenda is so self-effacing as to offer just the necessary scaffolding for presenting these four artists to the interested public in Sweden. It should be remembered that it knows less about Greenland and its artists than equivalent audiences across the Sound.

We, the organisers, wish to thank all the participating artists and the estate of Pia Arke, represented by her son Søren Arke Petersen, who has kindly lent some of the works in his possession. We also thank the institutional lenders of Arke's work: the Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk, Denmark, Brandts Art Museum in Odense, the Malmö Art Museum and the Nuuk Art Museum. We thank Anders Kold, Curator at Louisiana, and Anders Juhl, Managing Director of CAMP/Center for Art on Migration Politics in Copenhagen, for their advice about securing the loans of Arke's work. We thank the photographers Hans-Olof Utsi in Kiruna, Akvafjell in Granö, Sweden, and Allard Willemse in Utrecht, the Netherlands, for allowing us to use their images, produced in collaboration with Elisabeth Heilmann Blind and Jessie Kleemann. Last but not least, we thank Nordic Culture Point, headquartered in Helsinki, for its generous financial support.

Lund and Helsinki, January 2021

Åsa Nacking
Director, Lunds konsthall

Paula Luduşan Gibe
Curator, Lunds konsthall

Anders Kreuger
Director, Kunsthalle Kohta (Helsinki)
Guest curator for the exhibition

Notes

1. Damian Carrington, 'Polar ice caps melting six times faster than in 1990s', in *The Guardian*, 11 March 2020: https://www.theguardian.com/environment/2020/mar/11/polar-ice-caps-melting-six-times-faster-than-in-1990s.

2. Pia Arke, *Ethno-Aesthetics/Etnoæstetik* (1995). Aarhus and Copenhagen: ARK, Pia Arke Selskabet and Kuratorisk Aktion, 2010 p.14. (English translation by Erik Gant.)

3. Ibid., p.72 (*påtrængende lytteri* in the Danish original); p.20 ('insistent listening' in the English translation).

Global Greenland

'No man is an island' is one of those phrases many have heard and few can correctly attribute. It is the beginning of the first line of *Devotions Upon Emergent Occasions and Seuerall Steps in my Sicknes – Meditation XVII* by the English metaphysical poet John Donne, published in 1624. Here is the whole first stanza, in the original orthography:

> No man is an Iland, intire of itselfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine.

What is true of of men is, judging from experience, also true of islands. 'No island is an island.' Or, more prosaically: 'No island is as isolated as we might think.' That is certainly true of Greenland, with its poetic name that feels like an 'alternative fact', as if it had been substituted for Iceland by sleight of hand. Measuring 2,166,086 km^2, it is the third largest country in North America (smaller than Canada and the US but larger than Mexico), and at the same time it has the world's lowest population density with only 56,000 inhabitants. Usually called 'the world's largest island', it may in fact be three islands sharing an enormous, but now rapidly shrinking, ice sheet.

Since 2009 Greenland's only official language is *kalaallisut*, or standardised West Greenlandic Inuit. Its official name is therefore *Kalaallit Nunaat*. This already tells us that we cannot understand Greenland without thinking of how people have always, since the beginning of time, connected the different parts of the world through migration, conquest, colonisation and trade. From around 2,500

BCE onwards, there have been several waves of migration into North, West, East and South Greenland (which are distinctly different areas) by people thought to originally be from north-eastern Siberia entering through Alaska and Canada.

These waves seem to have been interspersed with periods when Greenland was empty, and in any case only the coastline has ever been settled by humans. Despite this fact, the Finnish 'explorer' Adolf Erik Nordenskiöld attempted to traverse the inland in 1883. He was looking for the green forests in which he though descendants of medieval Norse settlers would still be thriving, in splendid isolation from the rest of the world.

But we are getting ahead of ourselves. The ancestors of today's indigenous population, whose language belongs to the Inuit-Aleut family and is closely related to other Inuit languages in Canada, Alaska and Siberia, entered from the north-east in the 13th century CE. They created the so-called Thule culture (named in reference to the Greek geographer Pytheas's reports about a faraway northern island in the 4th century BCE). No genetic evidence has been found to connect today's Greenlanders to such earlier immigrants from North America, although their cultures are labelled 'Proto-Inuit'.

In the 10th century CE, when Norwegian and Icelandic seafarers first became aware of it, South Greenland may have been uninhabited. The Norse settlement there, which is said to have begun in the 980s after Erik the Red was banished from Iceland for manslaughter, marks the beginning of a two-faced orientation towards both North America and Europe that still determines Greenlandic reality. Erik is also said to have coined the name Greenland, overselling the patches of brushy vegetation he found to encourage further settlement from Iceland and Norway. His son, Leif Erikson, sailed even further west and is said to have founded the colony of Vinland in today's Newfoundland around the turn of the 11th century.

For more then four centuries these settlements (there were three of them, with a combined population of no more than 10,000) continued to work the land and gather skins, hides and ivory from polar bears,

walruses and narwhals. Voyages to Iceland and Norway were slow and few, but the Catholic church established a diocese at Garðar in 1126 and the population accepted the King of Norway as their overlord in 1261. In 1380, after the Black Death (a pandemic originating in Asia) had hit Norway harder than any other European country, Norway and Denmark entered into personal union, and after Sweden's exit from the subsequent Kalmar Union its remaining parts – Denmark, continental Norway and Norway's North Atlantic empire – were reorganised as the Kingdom of Denmark-Norway in 1536.

Already in the first half of the 15th century, however, the Norse settlement in Greenland had become defunct, but this was not known by their kin in Iceland or Norway. Among the factors historians have listed as contributing to this 'Norse failure' are climate change (the beginning of the Little Ice Age in the 14th century), conflicts with *skrælinger* (the Inuits, who were better adapted to the environment and had superior skills and tools for hunting and fishing), lack of support from Scandinavia and, interestingly, the declining value of ivory in Europe. Walrus ivory had been the Norse Greenlanders' prime export, but now new supplies of this luxury commodity had become available as England opened up direct maritime trade routes to Russia. Moreover, access to elephant ivory opened up again (after being blocked by the Islamic world) when the Portuguese started raiding the coast of West Africa.

So the end of the first European settlement in Greenland was intimately connected with the beginning of European overseas colonisation elsewhere. The Inuit 'reconquest' of Greenland was, as it were, completed half a century before the Catholic reconquest of Islamic Spain and the Spanish conquest of the New World. In the late 15th and early 16th centuries there was only sporadic European interest in Greenland, as different European monarchs sent expeditions to look for the Northwest Passage from Europe to Asia (Christian I of Denmark in 1472, Henry VII of England in 1477, Manuel I of Portugal in 1500) and as English and Dutch whalers landed there.

Danish-Norwegian recolonisation of West Greenland happened only in the 1720s, when the priest Hans Egede from Bergen persuaded King Frederick IV to allow him to re-establish contact with settlers who, he worried, would have remained Catholic or even relapsed into paganism during 300 years of detachment from Europe. (We should remember that this was also the time when the Sami populations of northern Scandinavia were forcibly christened.) Once Egede and his missionaries discovered that the Norse colony was long gone, they proceeded to convert the Inuits and translate the Bible into their language. Other tangible results of their mission was the funding of Godthåb ('Good Hope', today's Nuuk) in 1728 and the establishment of a royal trade monopoly over Greenland.

Norway broke away from Denmark in 1814 but was immediately handed over to Sweden by the victors of the Napoleonic wars. Denmark held on to the North Atlantic colonies that were traditionally considered Norwegian. The Greenlandic 19th century was colonial in the explicit and classical sense of the word, marked by the trade monopoly, Danish-language administration and 'explorations' by the likes of the American Robert Peary or the Norwegian Fridtjof Nansen, who performed the first land crossing of Greenland in 1888. (We have already mentioned Nordenskiöld's failed attempt five years earlier.) In 1911, the population of colonial Greenland was estimated at 14,000.

In its quest for hegemony over North America, as demanded by the Monroe Doctrine of 1823, the United States has entertained the idea of buying Greenland from Denmark four times. In 1867, when the US Senate purchased Alaska from the Russian Empire for seven million dollars, there was also discussion in Washington about Iceland and Greenland, but no proposal was made. In 1910, in the run-up to the purchase of the Danish West Indies in 1917, a proposal was floated to also acquire Greenland from Denmark in exchange for the island of Mindanao in the Philippines (an American colony after the Spanish-American War of 1898), which the Danes could then exchange with the Germans for

North Schlesvig. This was too far-fetched, and Denmark got North Schlesvig after the First World War anyway… Besides, after the sale of its Carribean colony Denmark was able to declare sovereignty over all of Greenland in 1919, with US acquiescence.

The balance of power in the North Atlantic changed inexorably on 9 April 1940, when Denmark was occupied by Nazi Germany and the Danish Minster in Washington signed a treaty allowing the US to establish military bases in Greenland. There was formal occupation from 1941, during which cryolite mined in Greenland paid for American mail-order supplies. In 1946 the Americans made their third and most serious proposal to buy Greenland, of immense strategic importance in the beginning Cold War, for 100 million dollars. The offer was rejected, but it led to Danish membership in NATO and US military bases in Greenland. The largest of these, still existing, was Thule in the north, which used to have 10,000 servicemen. 'Project Iceworm', kept secret from the Danish government, would have deployed 600 intercontinental ballistic missiles under the ice but was cancelled for technical reasons in the mid-1960s.

It is not unfair to say that Danish sovereignty over Greenland has been largely fictional during the whole postwar era. In geopolitical terms it is, at best, shared with the US. Decolonisation began in 1953, but like in other colonised countries all over the world it was mostly cosmetic. The idea that implementing a Nordic welfare state in Greenland or separating Inuit Greenlandic children from their parents to educate them in faraway Denmark was 'well-meaning' is a persistent feature in accounts of Greenland's recent history. Most of these adopt a colonial perspective (perhaps unwittingly or by default) not unlike that encountered in the displays of the Museum of Central Africa in Tervuren outside Brussels, inaugurated as the Museum of the Belgian Congo in 1910.

Some things started to change, at least *de jure*, in the aftermath of Denmark's accession to the European Economic Community in 1973. Because the Greenlanders (some 90% of whom are Inuit)

feared overfishing and bans on sealskin trade, a slim majority voted to leave the EEC in a referendum in 1982. Until Brexit in 2020, this was the only such case. Another result was devolution of some political power from Copenhagen and home rule, instituted in 1979 and upgraded to self-governance after another referendum in 2008.

Denmark is still in charge of Greenland's foreign and monetary policy and transfers about half of the Greenlandic annual budget every year. The overall economy is heavily dependent on fishing, while resource extraction looms on the horizon as the climate gets warmer. In addition to the US military presence (which includes installations belonging to the new US Space Force) there are also Danish bases on Greenland.

The fourth US attempt to purchase Greenland, in August 2019, may have looked like another example of President Trump's volatility and incompetence but was not entirely without strategic logic, partly because the US would have been able to subsidise Greenland more generously than Denmark, partly because even public talk about a possible purchase sent strong signals to China and Russia that the US does not intend to ever leave Greenland. This, indeed, has been true since 1941.

Pia Arke

Posthumously, after succumbing to a cancer at the age of 48 in 2007, Pia Arke has become a strong presence on the international scene. This process has gained momentum since the art world discovered the concept of 'indigeneity' in the run-up to Documenta 14 in 2017. Arke's photographic work, videos and installations are now exhibited and collected by museums in the Nordic region and beyond. Her published writing – especially the essay *Ethno-Aesthetics*[1] and the book *Stories from Scoresbysund: Photographs, Colonisation and Mapping*[2] – has become a point of reference for artists, curators, scholars and journalists.

Although interrupted much too early, Arke's oeuvre forms an organic whole characterised by serious lightness, enduring belief in the visual and the consistent but nonetheless surprising evolution of her artistic agenda. She also has an 'eye' for significant (or just interesting) detail, which keeps winking to the viewer or reader: 'This is the real thing.'

We who take an interest in Arke's work today, when it is already in the mainstream, owe a debt of gratitude to the Danish curators Frederikke Hansen and Tone Olaf Nielsen, who under the banner *Kuratorisk Aktion* (Curatorial Action) and as members of *Pia Arke Selskabet* (The Pia Arke Society, founded by the artist's friends after her death) have done more than anyone else to document, publicise and promote her legacy. In 2010, Kuratorisk Aktion organised the travelling retrospective 'Tupilakosaurus: Pia Arke's Issue with Art, Ethnicity, and Colonisation', which was shown in Copenhagen, Nuuk and Umeå, Sweden. Two years later the comprehensive catalogue *Tupilakosaurus: An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's*

Artistic Work and Research appeared. With its extensive documentation of the exhibition and its *catalogue raisonné* it remains an essential reference tool.

Arke was born in Ittoqqortoormiit (Scorsebysund) in East Greenland to a Greenlandic Inuit mother, who worked as a seamstress, and a Danish father, who worked as a telegraphist on various weather stations in Greenland. Brought up in Thule in the north and Qaqortoq in the south before moving to Denmark with her family at the age of 13, she never acquired fluent Greenlandic. She studied painting and art theory at the Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen and emerged as an exhibiting artist in Denmark in the late 1980s, working with Greenlandic 'motifs' and 'topics' (and reviving the debate about what these scare-quoted terms might mean).

At this time she took up photography, a medium she called 'a wise woman' and 'the great shaman'[3] but also 'mongrel'.[4] Throughout her career she sought to keep photography impure, nudging it into the painterly and pictorial on the one hand, and into the writerly and scholarly on the other. In the words of Arke's brother, the critic Erik Gant, 'her images, as far as I know, were never really intended to speak for themselves.'[5]

We have secured loans of some 20 important works by Arke for 'Worst-Case Scenario', and they illuminate different aspects of her activities in the 15 years between 1988 and 2003. The earliest of them is *Untitled (Blue Square Land Art Project)* (1988, collaboration with Michael Petersen). The two artists painted two 100 m^2 ultramarine squares, one on a granite slope outside of Nuuk and one on the ground of an empty urban lot in Copenhagen. In its formal simplicity, the work points out, and tries to bridge, the distance between action and documentation, between painting and photography (although the author of the slides that remain of the project can no longer be identified) and, crucially in the light of Arke's later preoccupations, between the two countries and cultures that defined her biography and became her artistic material: Greenland and Denmark.

In that same year, 1988, she built her own transportable pinhole *camera obscura*, large enough

for herself to fit into, so that she could influence the photographic process with the presence of her own body. The large wooden box was shipped to Greenland, to be set it up in all the places where she had lived as a child. She would even be able to sleep in it, if necessary.

Three black-and-white photographs from the series *Nuugaarsuk* (1990, named after a location near the southern tip of Greenland) allow us a glimpse into her travelling creative laboratory. The landscape of mountains and rocks, ocean and ice is the visual constant, remembered from childhood, and it is all the more majestic and forbidding for being captured on film in this 'primitive' way (without lens and with long exposures). Yet Arke chooses to sully her sublime vistas with outlines of objects denoting 'civilisation' (a teapot, a heavy-duty car) or with her own footprints, as if she had walked over the sky with blood-soaked feet.

The prohibitive cost of moving the camera house around Greenland (where there are no roads outside the settlements) meant that the plans for a pinhole photography tour had to be cancelled. Yet Arke continued to superimpose photographs of herself posing nude onto the landscapes from Nuugaarsuk for the *Self-Portrait* series (1992) and she used a torn and reassembled photostat print of another of these landscape photographs for *Untitled* (1993, original lost and replaced with a replica in 2010), over-writing it with lines from traditional East Greenlandic songs (in Danish translation) that had survived only in transcription:

> He broke into song but stopped before he had finished. The people sitting inside tried to sing along. Now you can't sing anymore. Now you can't sing in a singing contest anymore. You don't know the songs.[6]

These laments scribbled onto the blown-up landscape form a sounding-board for Arke's entire oeuvre. Colonial violence causes irreparable loss – of songs and languages to oblivion, of lives to exploitation and suicide, of power and sovereignty to the mighty ones – no matter how it is glossed by its 'well-meaning' perpetrators.

Yet lighter, more humorous notes also find their way through, as in the series *Untitled (Put Your Kamik on Your Head So Everyone Can See Where You Come from)* and *Untitled (Toying with National Costume)* (both 1993) showing Arke seated in front of another photostat enlargement of a Nuugaarsuk landscape. These images are as significant as the darker, more elegiac ones for our overall understanding of Arke's artistic temperament. Even the small, absurd gestures of misusing the elements of the traditional Inuit woman's costume are acts of resistance.

Untitled (The Three Graces Collage) (1994) is yet another example of the same visual tactic: photographing people and rephotographing landscapes. Also here a more optimistic tone is evident. If Arke and her two childhood friends from Ittoqqoortoormiit were just allowed to continue living their lives to their fullest ability, would that not be enough to break the sequence of worst-case scenarios?

It is often just a cliché to speak of 'investigation' or 'exploration' when discussing an artist's practice. So many things that artists do will never respect the protocol of academic knowledge. In Arke's case allusions to scholarship and scientific method make more sense. Her choices of postcolonial geography, of aesthetic meta-critique and of visual and oral history as avenues for artistic articulation were authentic to her own needs as a thinking and writing artist. Besides, she never hesitated to make fun of over-earnest belief in research and its results.

What could possibly be a better illustration of 'postcolonial geography' (given the illusory nature of the 'post') than an English-language school map of colonised territory? *Old School Map* (1992) consists of such a map, of the North Atlantic with Greenland in the leading role, and Arke's pencil annotations on parchment paper.

Four framed black-and-white photographs of her childhood home in Dundas near Thule in the far north, a trading station set up by the Danish 'explorer' Knud Rasmussen in 1910, constitute a work with three alternative titles: *Imaginary Homelands/Ultima Thule/ Dundas 'The Old Thule'* (1992/2003). The later date

marks the the opening of Arke's exhibition 'Stories from Scoresbysund: A Retrospective' in Copenhagen, during which she asked visitors to copy excerpts from a text by Erik Gant onto the white frames. These hand-written annotations speak of the abandonment of the house as 'the most relaxed entropy'.[7]

Arke's approach to photography shifted in the mid-1990s. The pictorial and poetic use of the *camera obscura* gives way to the ironical and subversive mode already elaborated in the works photographed in front of blown-up Nuugaarsuk landscapes. The photographic series *Perlustrations* (alternatively *Nature Morte*, 1994) signals a new focus on critical analysis. They investigate the role of scientific investigation in the colonisation of Greenland, and reference the title of the missionary Hans Egede's book *Det gamle Grønlands nye Perlustration eller Naturel-Historie* (A *New Perlustration or Natural History of Old Greenland*, 1741).[8] We exhibit one of these photographs, shot in the Danish Naval Library in Copenhagen and featuring the spines of books on Greenland with various objects inserted by Arke (in this case a raven's foot).

Two colour photographs borrowed from the Nuuk Art Museum show the different directions in which Arke was taking these two photographic strategies after 1995, when she graduated from the department of art theory and criticism of the art academy and published her essay *Ethno-Aesthetics*. *Kunsthistorikeren* (*The Art Historian*, 1996) offers a blurred likeness of the Danish art historian Helle Due Pedersen standing in front of the *camera obscura*, now set up in North Jutland. *Gone with the Wind* (1997) shows a doll decked out in a dress evoking the pearl-embroidery on Greenlandic Inuit national costumes and arranged in front of a summer landscape in Ittoqqortoormiit. Throughout the history of European colonialism glass pearls have been used as a currency of deception, putting a garishly decorated mask on the brutal face of economic vandalism.

Around this time Arke was also exploring (and here the term is appropriate) 'Arctic Hysteria', or *pibloktoq*, a derangement said to make Inuit women succumb to bouts of social withdrawal,

excitement, convulsions and stupor. It was reported by American and European expeditions to the Arctic and rationalised as caused by harsh conditions during the darkness of winter, although it may also have been a manifestation of shamanist practice, or – an explanation that Arke helped propagate – simply a response to intrusion by well-heeled foreigners and their sexual assaults. She had chanced upon an old photograph of a distressed naked Inuit woman in the archive of the Explorers' Club in New York in 1995. In the photographic montage *Arctic Hysteria IV* (1997), she juxtaposes similar pictures of 'explorers' in full winter gear and Inuit women in the nude. In the video *Arctic Hysteria* (1996, 5'55") she herself has been stripped naked. We see her crawl, in stylised enragement, over yet another large paper enlargement of Nuugaarsuk and eventually tear it to pieces. Stefan Jonson writes:

> What Pia's work actually reveals is that at the periphery of world history is neither wilderness nor insanity, but a mirror image of Western power. What were once perceived to be representations of natives in a state of mad savagery turn out to be projections of the coloniser's own irrational violence.[9]

In 1954, Dr. Eigil Nielsen of Denmark's Geological Museum encountered an interestingly hybrid prehistoric amphibian in fossils collected from East Greenland and named it *Tupilakosaurus Heilmanni*, after the *tupilak* monster of Inuit tradition and the Danish paleontologist Gerhard Heilmann. The video performance *Tupilakosaurus: An Interesting Study about the Triassic Myth of Cape Stosch* (1999, 9'18", collaboration with Anders Jørgensen) is based on a filmed interview with Nielsen's former student Sven Erik Bendix-Almgreen, head of the museum's section for vertebrate paleontology and one of countless well-meaning Danish specialists on all things Greenlandic. The 'fabulatory' format of the video allows Arke to hone her critique of scientific method, with its pedantic descriptive language and extreme specialisation, but also to subject the institution of

'artistic research' (which was just beginning to set itself up at the time) to just a tiny bit of ridicule.

We also witness Arke performing the seemingly endless task of stacking papers carrying scientific illustrations, while listening to her reading an account of how to create a tupilak. The bones used in the process may only be touched with the thumb and little finger, otherwise the monster will become powerless. These papers were 8,000 image proof sheets from the scientific monograph series *Meddelelser om Grønland* (*Reports on Greenland*), and they also double as the installation *Må kun berøres med tommelfingeren og lillefingeren* (*May Only Be Touched with Thumb and Little Finger*, 1999, the lost original reconstructed in 2010).

The last major project that Arke could realise, and the most ambitious in terms of trans-disciplinary research and presentation, required five years of engagement with the photographs and stories of former and current inhabitants of Scoresbysund, or Ittoqqortoormiit. This artistic experiment with oral history and visual anthropology resulted in the Danish-language book *Scoresbusundshistorier. Fotografier, kolonisering og kortlægning* (2003), which was republished in a trilingual (English/Greenlandic/Danish) version in 2010. Arke's own annotated dummy for the original Danish edition (49 framed spreads with handwritten post-it notes) is exhibited under the title *Dummy* (1997–2003).

We also exhibit the photographic series *Untitled (Scoresbysund Panorama)* (1997). Scorsebysund was founded in 1924, after Denmark allowed Norway to establish hunting and scientific settlements in North East Greenland, and Inuit families south (among them Arke's maternal grandparents) were moved there from Ammassalik (now Tasiilaq) 1,000 km further south. In 1931, Norway proclaimed sovereignty over North East Greenland, or 'Erik the Red's Land', and the ensuing conflict was settled to Denmark's advantage by the Permanent Court of International Justice in the Hague in 1933. Scoresbysund with its 345 inhabitants, named after the early-19th century English whaler and Arctic seafarer William Scoresby, is a textbook example of colonial reality. Pia Arke writes:

The private, the aesthetic and the geopolitical are to some extent intermingled here, somewhere in the middle of it all, *in the middle of nowhere*. […] I make the history of colonialism part of *my* history in the only way I know, namely by taking it personally.[10]

Notes

1. Pia Arke, *Ethno-Aesthetics/Etnoæstetik*. Aarhus/Copenhagen: Kunsttidskriftet ARK, Pia Arke Selskabet, Kuratorisk Aktion, 2010 (trilingual reprint of Arke's essay 'Etnoæstetik', in *Kunsttidskriftet ARK*, Aarhus, 1995).

2. Pia Arke, *Stories from Scoresbysund: Photographs, Colonisation and Mapping*. Copenhagen: Pia Arke Selskabet and Kuratorisk Aktion, 2010 (trilingual reprint of Pia Arke, *Scoresbysundhistorier. Fotografier, kolonisering og kortlægning*. Copenhagen: Borgen, 2003).

3. Frederikke Hansen and Tone Olaf Nielsen (eds.), *Tupilakosaurus: An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research*. Copenhagen: Kuratorisk Aktion, 2010, p.216.

4. Ibid., p.28.

5. Erik Gant, 'The "Arke"typical/Pia Arke', in *Katalog. Quartely Magazine for Photography*, vol.8, no.3, spring 1996, p.15.

6. Hansen/Nielsen, op. cit., p.164.

7. Ibid., p.144.

8. Ibid., p.383.

9. Stefan Jonsson, 'On Pia Arke', in *Afterall* #44, autumn–winter 2017, p.16.

10. Pia Arke, *Stories from Scoresbysund: Photographs, Colonisation and Mapping*. Copenhagen: Pia Arke Selskabet and Kuratorisk Aktion, 2010, pp.11–13.

Julie Edel Hardenberg

Julie Edel Hardenberg lives and works in Nuuk, the capital and largest city of Greenland with its 18,000 inhabitants, where she was born in 1971 to a Greenlandic Inuit mother and a Danish father. She gained an MA in Art Theory and Communication from the Royal Danish Academy of Art in Copenhagen in 2005. In the 1990s she had studied at the Trondheim Art Academy and at the Nordic Art School in Kokkola, Finland.[1]

Her practice is grounded in postcolonial theory and informed by a realistic understanding of the lived postcolonial reality where she herself grew up and where she has brought up her own children. We exhibit a selection of photographs, objects, installations and language-based work, analysing and critiquing social norms and power structures in *Kalaallit Nunaat* after home rule under Denmark was upgraded to self-governance (still under Denmark) in 2008–09.

Hardenberg emerged internationally through her participation in 'Rethinking Nordic Colonialism', a series of exhibitions and discursive events organised by Kuratorisk Aktion (Frederikke Hansen and Tone Olaf Nielsen) in Iceland, Greenland, the Faeroe Islands and the Finnish part of Sápmi throughout 2006. This was the art world's first reckoning with the colonial legacy of the larger Nordic region. It was also the last project sponsored by NIFCA, the Nordic Institute for Contemporary Art in Helsinki, before it was controversially decommissioned that same year.[2]

Hardenberg's contribution to the first of its five 'acts', at the Living Art Museum in Reykjavik, included 127 photographs from the book *Den stille mangfoldighed* (*The Quiet Diversity*, 2005, nominated

for the Nordic Council's Literature Price in 2006). We exhibit two photographs from this period, *Snow* and *View* (both 2006), on which nature (a snowed-over hill) and the city (a housing estate) are glimpsed trough a hand-held mirror. Another work at the Living Art Museum was a walk-in installation with the flags of all the sovereign and self-governing members of the Nordic Council. The eight sheets of artificial silk were hung closely together, as if the entities they symbolise were on equal footing also in real life. Hardenberg had also placed blood bags form a Reykjavik hospital in the installation.

The national flag is a recurrent semiotic and visual presence in her work, especially the Danish and Greenlandic flags with their identical colours but far from identical pedigree. The *Dannebrog* is the world's oldest continuously used national flag. Legend has it that it fell from the sky onto King Valdemar II's troops during a campaign in today's Estonia in 1219 (certifying its impeccable colonial origin). The *Erfalasorput* was designed by the Greenlandic teacher, artist and politician Thue Christiansen, who meant it to represent the sun setting over the ocean and the ice. It was narrowly adopted in 1989, over a rivalling white Nordic cross on green.

Among the exhibited works, Hardenberg's earliest juxtaposition of these two iconic signs is to be found in *Rigsfællesskabspause* (*Commonwealth Pause*, 2005), a straightjacket sewn from cotton and featuring the design of the Greenlandic flag on one side and the Danish flag on the other. It inaugurated a string of works casting these flags in different roles and exploiting them for what they were always meant to be: easy-to-read illustrations of ideology, easy-to-use tools of indoctrination. *Ingutsigaq/Unravelling (Trauma)* (2017) is a knitted Danish flag that has started to unravel at the bottom, where the yarns are collected into a ball. *Ineriartorneq/Progress* (2017) shows a knitted Danish flag in the process of being unravelled and reconstituted as a Greenlandic flag, each in its own black wooden frame.

Nipangersitassaanngitsut/Hidden (Suppressed) Stories (2017) is a Danish flag, from whose white cross tufts of black hair seem to be growing. Hardenberg

frequently mines the black hair/blond hair binary for her visual activism, as a convenient shorthand for Danish and Greenlandic bodies and subjects.

Her largest and most iconic adaptation of the Greenlandic flag, stitched together from donated pieces of red and white clothing with the help of young volunteers to mark the transition to self-governance in 2009, can no longer be seen in its original location: the gable of the infamous 'Blok P' in Nuuk. The five-storey housing estate with 320 standardised units was built in 1965 for families resettled from smaller coastal settlements. Once home to 1% of Greenland's population, it became a symbol of destructive colonial centralisation and was demolished in 2013.

The flag motif keeps appearing in new reworkings for new contexts. *Ainu* (2017) was made for an exhibition on Hokkaido, Japan's northern island and home to the indigenous Ainu people, who may also be encountered in the Russian Far East. The Ainu speak a language unrelated to Japanese and are famous for their long hair and beards. Hardenberg decided to reuse her visual metaphor of the hirsute flag on the red circle that symbolises the rising sun on the Japanese flag. This provoked the sensation that the sun has burned itself out and its rays have become carbonised. The host institution refused to exhibit the work, afraid of how Japanese nationalists might have responded to it.

To an analytic mind like Hardenberg's it makes more sense to think about social and cultural realities as systemic collective phenomena, reflecting the unequal distribution of power surpluses and deficits, than as manifestations of the ineffable inner workings of powerless (or all-powerful) individuals. She seeks to understand problems such as the high Greenlandic suicide rate or the lingering privilege and disproportional influence of colonial elites in structural terms first and foremost. Yet her investigations and actions concern both networks and individuals.

We exhibit a few more recent examples of works that enlist hair for getting coded messages across. *Untitled* (2019) lets black and blond hair hang inside four wooden frames or cases, as fringes or curtains, protective or revealing. Another *Untitled* series

(2020) exploits the telling contrast between white bed linen and black hair, whereas *Structural Racism* (2020) and *Whitewashed* (2021) attach flowing black and blond hair to various paint-brushes and dish-brushes, firmly aligning the politically charged titles with the visual realm of the everyday.

Such image-objects, both didactic and uncanny, are an important aspect of Hardenberg's oeuvre, but so are her intangible information- and language-based works. In 2008, when self-governance was being introduced in Greenland, she launched *Ikioqatigiilluta/Lad os hjælpes ad/Let's Help Each Other*, a six-month behavioural investigation into the real-life status of her native *kalaallisut* that would become the country's only official language the following year. 'The project was a linguistic, psychological and cultural experiment, where I wished to test the strength of postcolonial effects starting from the thought: What happens if I decide to exclusively get by in my native language? […] It is a democratic problem when the linguistic and cultural majority, who are *kalaallit* (Greenlandic), are not adequately represented at the top administrative level in the different parts of society.'[3] In her trilingual textual documentation of this durational performance she describes several socially challenging situations, such as the following:

> During my language project my husband and I were invited to a birthday reception for the Director of TelePost Greenland. Upon our arrival, the host greets us welcome in Danish. I answer and thank him in Greenlandic, which makes the situation awkward for him, because he doesn't understand me. Moreover, the norm in Nuuk is for Danish-speakers to set the linguistic premises rather than me as a Greenlandic-speaker. While I try to explain the background for my language project to him, in a friendly way and in simplified Greenlandic, his wife comes to the rescue, exclaiming with an awkward smile: 'What on earth are you doing, silly woman?' I explain myself once again in Greenlandic, as I feel everyone around me stiffening over the embarrassing situation that I have created. People are clearly distancing themselves from me, especially my fellow Greenlandic-speakers who become eager to speak Danish, thereby compensating for my 'lacking' discipline and re-establishing status quo.[4]

For her most recent and as yet unpublished language-based work *Anamnese* (*Anamnesis*, 2020) Julie Edel Hardenberg has devised a more meditative form and a more subjective mode of articulation. She deviates ever so slightly from the explicit use of postcolonial theory that she, for her own good reasons, has insisted on for more than 15 years. The work is organised as a sequence of statements by disembodied voices, written in *kalaallisut* and Danish and superimposed on black-and-white photographs and colour blocks. Yet these anonymised (and possibly fictionalised) individual accounts and reflections must not be mistaken for poetic musings. They lead by the power of example, to borrow a recently revived political trope. Under the ice pictured in the vignettes the rage of the colonised melts everything in its way, clearing the path for both worst-case and best-case scenarios.

> We should really show gratitude for the fact that Denmark didn't sell us to the US. Prove ourselves exemplary, to reconfirm how lucky we Greenlanders are that Denmark, and no one else, colonised Greenland. If you're not compliant, collaborative and willing to give the Danes the last word, the final say, then you'll be persecuted as rebellious, racist, nationalist. You'll be blacklisted from Danish networks in Greenland, among companies with Danish directors or media outfits with Danish editors, among demagogues, charlatans and collaborationists, promoted by Danish recruitment agencies, hired by the successors of colonial power.[5]

> My identity is not in my ethnicity. It is in my language, and you can meet me there.'[6]

Notes

1. A more elaborated biography can be found on her personal website: www.julie.hardenberg.gl.

2. Luckily the project website, devised as the fifth act, is still accessible: www.rethinking-nordic-colonialism.org.

3. PDF of project presentation prepared for event organised by the Social Pedagogical Seminar and the Greenlandic Reconciliation Commission, 2017, p.6 (English translation by the author).

4. Ibid., p.11 (English translation by the author).

5. PDF of *Anamnese*, 2020, p.79 (English translation by the author).

6. Ibid., p.80 (English translation by the author).

Elisabeth Heilmann Blind

In an exhibition context, it is not uncommon for the concept of visual art to be extended in directions that lead away from the visual. There may be good reasons for this. Sometimes they are to do with a desire to show a material that precedes or enables visual expression, for instance an artist's diaries, notes or sketches whose contextual explanatory value is greater than their autonomous power of attraction. More and more often the reason is that a field of interest or research is understood as an important part of an individual practice even if it has not been artistically transformed in the classical sense, or that dialogue between art and 'non-art' is deemed necessary to illuminate an exhibition concept. Many artists also refrain from visual expression of their own accord (or work against it, or just ignore it) to serve other, stronger convictions, yet the result will still be regarded as visual art.

The opposite move, when an exhibition-maker chooses to engage practitioners from other arts or disciplines because their ways of working are visually interesting and convincing, is also not uncommon but may be more difficult to justify to the interested public. Why should a museum or kunsthalle be used for showing a writer, a composer or – as here – a dancer and choreographer, when so many visual artists are waiting in line to be exhibited? The answers to such questions vary, but in the case of Elisabeth Heilmann Blind is is to do with the fact that her own scenic expression and the art form she strives to propagate and renew, Greenlandic mask dance or *uaajeerneq*, are so visually powerful and meaningful.

Heilman Blind was born in Sisimiut on the west coast of Greenland, its second-largest city, in

1958. Both her parents were Inuits, but like so many Greenlanders of her generation she nevertheless went to Denmark to get an education, first as a crafts teacher and later, in 1983–88, as an actor and dancer at Tuukaq Teateret, a Greenlandic-Danish theatre school at Fjaltring, Jutland. Two of those years were spent in Japan, where she studied with legendary masters of dance such as Kazuo Ohno (1906–2010), a founder of the expressive Butoh genre that characterises postwar Japanese dance, or Kanze Hideo (1927–2007), specialised within Noh, a traditional form of musical drama.

In 2003–12, Heilmann Blind was steadily employed by *Giron Sámi Teather*, the Sami theatre company in Kiruna, Sweden, where she took part in multiple productions (several of them with costumes and sets designed by Britta Marakatt-Labba, who exhibited at Lunds konsthall in 2018) and was entrusted with many practical and organisational tasks. She has also actively helped shape Sami cultural policy, not least as a member of the Cultural Affairs Committee of *Sámiráđđi*, The Sami Council. Before and after her employment in Kiruna she has, like most modern dancers, worked as a freelancer, and also as a dance and theatre producer.

In recent years Greenlandic mask dance has been her core artistic interest and activity. She has often given solo performances lasting about half an hour, of which the first 15 minutes are dedicated to the transformation of the face into a mask in front of the audience. While she speaks about the historical significance and continued meaning of the mask dance, she deforms her face by inserting a wooden stick (shaped like a bone) in her mouth and tying up her nose with a leather strap. In contemporary *uaajeerneq* the makeup, originally just soot, has become the symbolic triad black (the Polar night, magic, the unknown), red (blood, life, love) and white (ice, purity, the ancestors and their bones).

The remaining time is dedicated to the performance itself, whether accompanied by drumming and singing or not. The Greenlandic mask dance is considered to be several thousand years old. Like the drum dance it was a significant part of

the shamanic world view and everyday rituals that 18th- and 19th-century Protestant missionaries from Norway, Denmark and Moravia (in today's Czech Republic) sought to forcefully eradicate. It has also been associated with fertility rites, but there is no real contradiction in this because inherited shamanic knowledge encompasses life in all its aspects. Today's mask dance is, just like Hollywood films, centred on three universal human constants: horror, humour and sexuality. It is above all a form of artistic entertainment but may sometimes also include educational or edifying elements.

It has not been possible to date the mask dance tradition with the help of archaeological finds. In its earlier stages dancers may well have worn masks rather than manipulating their own faces. Yet this becoming-mask is is a particularly telling example of what anthropologists call immaterial culture: phenomena that are crucial to the self-image of a society and leave deep traces without becoming visible in any physical strata. Older forms of *uaajeerneq* survived longest in sparsely populated East Greenland, where the intrusion of colonial reality happened much later than on the West Coast.

The kind of mask dance that Heilmann Blind is now remodelling is based on a partly reconstructed version of the East Greenlandic tradition, developed at Tuukaq Teateret in the 1970s. (She has sometimes performed together with Jessie Kleemann, who followed the same education.) It is a free and expressive form of dance, usually performed by women. Male mask dancers used to be more common. During seances they would often enter a 'feminine' state, which is hardly surprising given the freer and less regulated concept of identity that characterises most shamanic cultures.

For the exhibition Heilmann Blind has created, in close collaboration with the photographer Hans-Olof Utsi, *Meqqu – Angalasoq* (*Meqqu – The Wanderer*, 2021), a series of 24 images and six text posters showing her in different costume and makeup, captured in the middle of movements and expressions belonging to her reinterpretation of the mask dance and communicating her view of it as contemporary hybrid art form with global ambitions, open to

influences from and reflections on the whole world. There are some close-ups of her face, but usually she appears in full figure, in poses that are alternatively provocative and grotesque, and stylised in ways that bring to mind both Japanese *anime* and German *Tanztheater*. Apart from the Greenlandic base note of this dance, of course. The text posters feature short sentences in *kalaallisut*, Swedish and English, such as these:

> Accept *my* beauty, *my* sensuality, *my* smells, *my* vital power – or disappear from my life.
>
> Sugar, coffee/tea, cereals, dairy products, manipulated vegetables, processed food, alcohol, drugs – both legal and illegal – and everything that breaks down my Arctic body and soul. Let the carousel turn.

Whether *Meqqu – Angalasoq* is an autonomous work or part of an ongoing development is perhaps neither possible nor necessary to establish. The main thing is that the images and the texts all convey the intensity and seriousness of Heilmann Blind's mask dance project. Thus it becomes a functional, contextual contribution to the exhibition, a reminder of the twofold agenda behind 'Worst-Case Scenario': to give space for individual artists and to help raise awareness of Greenland among Swedish audiences.

Heilmann Blind's second contribution to the exhibition is the dance performance *Angerlarsimaffeqanngitsoq/Homeless* (2019). We hope to be able to show it towards the end of the exhibition period, but to guarantee its presence it is also included in the exhibition as a slide show with photographic documentation taken by the Akvafjell company at Granö, Sweden. The production was created in collaboration with the Southern Sami choreographer Ada Einmo Jürgensen, and the Finnish musician Tuomas Rounakari contributed the music. It was supported by Urfolksspår/Indigenous Traces, a new international interdisciplinary residence programme for indigeous artists at Granö by the Ume River,

initiated by the Southern Sami artist Tomas Colbengtsson. *Angerlarsimaffeqanngitsoq/Homeless* was preimered at Granö in May 2019, in connection with the inauguration of the programme. In its brochure, the production is introduced with his synposis:

> Meqqu, a woman shaman, from a small community in western Greenland, is assigned to the journey of her life into the wide world. Her task is to bring back the lost soul of a young man. The journey goes wrong and suddenly it is 1978 and she finds herself in a Danish prison cell. In the same cell, a young man awakens. This artwork is a deeply personal story about failure in life, repeatedly becoming the victim of one's own self and of circumstances. And still rising, moving on and leading the life one is supposed to lead. The work is fiction, inspired by Elisabeth's real-life experiences and generational encounters of Greenland in past times and today.[1]

As is obvious already from the photographic documentation, Elisabeth Heilmann Blind's choreographic art is dramatically constructed, emotionally charged and visually rich. That we are allowed to use one of the images from *Meqqu – Angalasoq* on the poster for the entire exhibition feels both logical and satisfying. A separate announcement for *Angerlarsimaffeqanngitsoq/Homeless* will eventually follow, if the public health situation in Lund allows us to offer the two performances currently planned.

Notes

1. The brochure, in Southern Sami, Swedish and English, is available through the website of the tourist facility Granö Beckasin: https://granobeckasin.com/wpcontent/uploads/2019/05/urfolksspar_2019.pdf.

Jessie Kleemann

A versatile performance artist and actress and the author of the first Greenlandic art video in 1988; a painter and printmaker who used to run the art school in Nuuk and has worked actively to internationalise the Greenlandic art scene; an accomplished poet in her native *kalaallisut*, Danish and English; a notable presence also in Denmark, where she has been based since 2002, and internationally. Jessie Kleemann, born in Upernavik in North West Greenland in 1959, is all of this and more. As with the other three artists in our exhibition, her postcolonial motifs and topics are anchored in a personal poetics.

In the introduction to a book about her performance art, Kleemann defines the Greenlandic term *qivittoq* as 'a person who has left their settlement or village and the community of the family'. Such people were traditionally feared, and supernatural powers were attributed to them. Kleemann pinpoints a dilemma that haunts indigenous people all over the world. The entity that needs protection from outside threats (encroaching settlers, intrusive colonial language, aggressive globalised culture) is precisely the community. Yet the members of a community most likely to become its advocates and protectors (artists, intellectuals and activists who move in wider outside circles to become agents of change) are often most at risk to be rejected by it.

> For the expelled person this can feel like being exiled, mentally. Such people become isolated creatures, *qivittoqs*. As opposed to those who

> have found their place in the community. It is the community that defines the system, that is, who enters into a *qivittoq* existence. […] The community prefers the good things, the amusing and perhaps also the respectable. I don't say that I have gone *qivittoq* but I recognise that I might well do so.[1]

In this exhibition we have agreed to represent some of Kleemann's performances as a wall installation combining photographs (mostly taken by the Dutch photographer Allard Willemse, who has been following her closely for years) and short project descriptions based on those included in the *Qivittoq* book. Although the works are durational and incorporate both movement and sound, we have chosen this mode of presentation over video. We know how challenging it is for exhibition visitors to engage with archival video, especially in a case like this. Like Elisabeth Heilmann Blind, Kleemann trained as an actor with the Tuukaq Theatre. Her performances are characterised by intense bodily presence, mastery of facial expression and refined use of costume and props (and nudity). It is very difficult to credibly capture such lived experiences on video. A skillful photographer can achieve more in the same situation.

Kleemann's performance art stages the contradictory sensations of shock and expectations that present themselves when an elegant, sophisticated woman – in white, black or red, in high-heel shoes or boots – turns into the image of the 'savage' before the eyes of the right-minded bourgeoisie in Copenhagen or Stuttgart: Covering her forehead with strips of seal blubber; binding up her face as in preparation for the traditional Inuit mask dance and penetrating the skin of the drum with drumstick rather than beating it, prostrating her naked body on a bed of coffee grinds (in reference to an installation by Pia Arke). Kleemann exposes herself to extreme cold in locations without an audience and to extreme social awkwardness in the salons frequented by the *Bildungsbürger*, the polite West European society that Denmark always fancied itself a part of. She writes:

> In my performance art practice I utilise whatever my body needs to express itself both as a directed emotion coming from its own memories, but also from mythology. I explore through layers of different movements, substances, poetry or themes such as the *Sassuma Arnaa* [the Mother or Mistress of the Sea in Inuit mythology], seal blubber or sea weeds. I can then appear in the work through several repetitions until it shows something 'new' or loses its inherent 'meaning'. I let my body take over and I ask of it what it should do to me and to the space.[2]

This is quoted from her statement accompanying the video performance *Arkhticós Doloros* (2019, 12'). It was realised at Ilulissat in West Greenland within the framework of the interdisciplinary research project 'At the Moraine: Envisioning the Concerns of Ice', led by the art historian Amanda Boetzkes (University of Guelph, Canada) and the environmental theoretician Jeff Diamanti (University of Amsterdam). On a sunny summer day. global warming is visible to the naked eye. Meltwater streams menacingly. Yet the Arctic keeps interacting with the microphone and with Kleemann's props, and her attempt at walking barefoot on the ice soon had to be interrupted and a foot massage administered by a member of the camera crew.

Her performances are not scripted or choreographed in the customary sense. Their detailed progress instead depends on the situation constituting itself around her body. The body may find itself indoors or outdoors, observed by a society of human eyes or a single camera eye. It may interpret a poetic text, a sound or vision or, as in this case, the unfolding of a plot of sorts, about the immediate and wider environment, in what Kleemann calls 'dreaming time'.

The video documentation of this 'glacial' action allows us to break it down, after the fact, into sequences: The unfolding of a 'pathway' or 'stage' of black fabric, bordered with electric light bulbs, and

of a sheet of clear plastic; a barefoot walk ahead on the fabric, and its becoming-sail and becoming-veil (like an extravagant opera cape) on the way back; the binding of the face with white rope, which blinds it but at the same time brings about an all-seeing Cassandra (whose visions of the future are doomed to be ignored) raging against the wind: the removal of the ropes and the caressing of the decomposing ice with bare hands and free-flowing hair; the bundling up of all the props, which are then balanced on the head, African-style, before the eventual climb into a waiting Air Greenland helicopter.

The deliberately exotic spelling of *Arkhticós Doloros* hybridises the Greek words *Arktikos* ('Great Bear') and *khronos* ('time') and conflates them with Biblical suffering. The palpable difficulty of carrying out the action on-site speaks to the viewer emotionally and helps illuminate the work in a wider context.

> As the ice sheet melts and the planet faces human migrations fleeing war and famine from the subarctic regions, we still don't know how to let it speak to us. *Arkhticós Doloros* means that we are all in it: it is my pain, it is the Arctic in pain, I am the pain, the Great Polar Bear is in pain right now.[3]

In the exhibition, the documentation of Jessie Kleemann's performances in still and moving images is flanked by examples of her practice as a painter and printmaker. Indeed, her recent and rather large paintings in acrylic on unstretched canvas belong to the same stream of bodily consciousness and 'dreaming time'. They have titles such as *My Shipwreck* (2018), *Is, dybet, Sassuma* ('Ice, the Depth, Sassuma', 2020) or *Blåt grønt land* ('Blue Green Land', 2020) and come across as annotations for poems or premonitions for performances, with the same free references to mythology or the current or future state of the world. The images centre around medium-specific body-movement: gestures that are probably only meaningful within painting, as painting, but nevertheless help us establish contact with and understand Jessie Kleemann and her other modes of artistic articulation.

Notes

1. Jessie Kleemann, 'Qivittoq: A Phenomenon and a State', in Iben Mondrup (ed.), *Jessie Kleemann: Qivittoq*. Vejby: Hurricane Publishing, 2012, pp.11–12.

2. Jessie Kleemann, artist statement for *Arkhticós Doloros*, 2019 (unpublished).

3. Ibid.

Värstascenario
Fyra konstnärer från Grönland

Worst-Case Scenario
Four Artists from Greenland

6 mars
– 30 maj 2021

Kuratorer/Curators
Anders Kreuger
Paula Luduşan Gibe
Åsa Nacking

Press
Madeleine Malmsten

Förmedling/Mediation
Elin Aspeklev
Paula Luduşan Gibe

Tekniker/Technician
Olof Broström

Text
Anders Kreuger

Fotografi/Photography
Akvafjell
Hans-Olof Utsi
Allard Willemse

Formgivning/Design
Margarita Bukšnaitytė
Povilas Utovka

Tryck/Print
Trydells, Laholm

ISBN
978-91-88353-20-7

Cover image:

Pia Arke
Imaginary Homelands/Ultima Thule/
Dundas, 'The Old Thule'
1992/2003
Collection of Louisiana,
Museum of Modern Art, Humlebæk