



6. sept 2025—25. jan 2026

STORIS

Isle Hessner

**FORBINDELSER /
ATTAVEQATIGINNERIT**

Udstillinger / Exhibitions
6/9 2025 — 25/1 2026
Nordatlantens Brygge / The North Atlantic House
Strandgade 91, 1401 Copenhagen
Kurator / Curator
Stine Lundberg Hansen
Udstillingsteam / Exhibition Team
Ásta Stefánsdóttir, Birgir Thor Møller, Silke Calmer Dinesen,
Thomas Darling, Arnfinnur Amazeen, Hjalti Johannesen
Direktør / Director
Karin Elsbudóttir
Tak til / Thanks to
Statens Kunstfond, Ny Carlsberg Fondet, Augustinus Fonden,
Beckett-Fonden

KATALOG / CATALOGUE
Forside / Cover
Isle Hessner, uden titel/untitled, 2023
Bagside / Back page
Bolatta Silis-Høegh, 2010, Det Grønlandske Hus i Københav
Oversættelse / Translation
René Lauritsen
Design
Rasmus Brøndsted
Redaktion / Editorial team
Stine Lundberg Hansen, Ásta Stefánsdóttir, Birgir Thor Møller
ISBN: 978-87-93411-22-7
© 2025 Nordatlantens Brygge

4	Velkommen / Welcome
6	STORIS – Isle Hessner / SEA ICE – Isle Hessner
8	INTRODUKTION / INTRODUCTION
10	KAMPEN OM SKULPTUREN / THE STRUGGLE OVER SCULPTURE <i>Af / by Isle Hessner</i>
13	SAMTALE MED ISLE HESSNER / A CONVERSATION WITH ISLE HESSNER <i>Af / by Stine Lundberg Hansen</i>
36	RUM, JERN, KONCEPT: ISLE HESSNERS SKULPTURER OG SITUATIONSBILLEDER, 1989–2000 <i>/ SPACE, IRON, CONCEPT: SITUATING ISLE HESSNER’S SCULPTURAL PRACTICE, 1989–2000</i> <i>Af / by David W. Norman</i>
48	FORBINDELSER / ATTAVEQATIGIINNERIT CONNECTIONS / ATTAVEQATIGIINNERIT
72	KULTURPROGRAM

VELKOMMEN

DK Vi præsenterer to udstillinger med relation til den grønlandske kunsts scene. Udstillingen STORIS er en soloudstilling af kunstner Isle Hessner. En kunstner med en lang praksis – og samtidig en kunstner, som har befundet sig i marginen på både den danske og grønlandske kunsts scene.

Med ti værker fra udstillingen *Aallaaseqarneq* på Nuuk Kunstmuseum i 2023-24 har Isle Hessner arbejdet videre med våbenkulturer og med *det at have skydevåben*, som den grønlandske titel direkte oversat betyder. Til Nordatlantens Brygge har Hessner skabt en stor stedsspecifik installation, som går i dialog med disse ti værker. Hvad vil det sige at bære skydevåben? I fangst og i krig? I Hessners værker træder noget frem – rifler, isen, et barneansigt – men de giver ikke entydige og endegyldige svar på spørgsmålet.

Med kataloget har vi samtidig forsøgt samle op på, indkredse og uddybe Isle Hessners mangeårige praksis og præsentere hendes dybe og refleksive tanker om kunsten og særligt om skulpturen.

De seneste år har der været fokus på museernes og den danske kunsts scenes manglende repræsentation af kunst fra, i og omkring Grønland og i det hele taget fra Rigsfællesskabet. Tæt på Nordatlantens Brygge findes tre samlinger af grønlandsk kunst. I udstillingen *Forbindelser/Attaveqatigiinnerit* præsenteres udvalgte værker med udgangspunkt i samlingen på Grønlands Repræsentation her i huset og med lån fra Arktisk Institut og Det Grønlandske Hus i København.

At sætte ordet 'grønlandsk' foran 'kunst' indebærer adskillige problematikker, fordi kunsten let bliver oversat til fordel for det grønlandske eller idéen om, hvad det grønlandske er. Alle værkerne i udstillingen er forbundet til Grønlands kunsthistorie, men, som der står i introduktionen til udstillingen, er der ikke tale om, at vi viser en Grønlands kunsthistorie.

De to udstillinger præsenteres hver for sig, men de hænger også sammen og rummer adskillige forbindelser imellem kunstnere, værker og praksisser på den grønlandske kunsts scene.

En stor tak til Isle Hessner og ligeledes til Grønlands Repræsentation, Arktisk Institut og Det Grønlandske Hus i København for lån af værker og samarbejde. Også tak til Nuuk Kunstmuseum for samarbejdet, til Inge Lynge og Hans Lynge Fonden samt til de private udlångivere.

Tak til Statens Kunstfond, Beckett-Fonden og Augustinus Fonden for støtte til udstillingerne og til Ny Carlsbergfondet for at muliggøre dette katalog.

Karin Elsbudóttir
Direktør, Nordatlantens Brygge

WELCOME

EN It gives us great pleasure to present two exhibitions related to the Greenlandic art scene. The exhibition *SEA /ICE* is a solo show by artist Isle Hessner — an artist with a long-standing practice, yet one who has remained on the margins of both the Danish and Greenlandic art scenes.

Taking her starting point in ten works from the exhibition *Aallaaseqarneq* presented at Nuuk Art Museum in 2023–24, Isle Hessner has continued her exploration of weapon cultures and 'the act of carrying firearms', which is the literal meaning of the Greenlandic title. For her show here at North Atlantic House, Hessner has created a large, site-specific installation that engages these ten works in a wider conversation. What does it mean to bear arms? In hunting, in warfare? Various elements emerge in Hessner's works — rifles, the ice, a child's face — but they offer no definitive or unambiguous answers to the question.

With this catalogue, we have also sought to recount, reflect and expand on Isle Hessner's long artistic practice, and to present her deep and considered thoughts on art — especially sculpture.

In recent years, there has been growing awareness of the lack of representation of art from, in and around Greenland — and indeed from the wider Kingdom of Denmark — in Danish museums and on the Danish art scene. Close to North Atlantic House you will find three collections of Greenlandic art. The exhibition *Connections/Attaveqatigiinnerit* presents a range of selected works from these, taking its point of departure in the collection held by the Greenland Representation (housed in this building) supplemented by loans from the Danish Arctic Institute and the Greenlandic House in Copenhagen.

Attaching the word 'Greenlandic' to 'art' raises several issues: when doing so, the actual art can easily be overshadowed by the label 'Greenlandic', or by assumptions about what that term implies. All the works in the exhibition are connected to Greenland's art history, but — as the exhibition's introduction states — this is not a presentation of a Greenlandic art history as such.

The two exhibitions are shown separately, but they are also closely interconnected, reflecting a multitude of ties between artists, artworks and practices within the Greenlandic art scene.

A warm thank you goes out to Isle Hessner and likewise to the Greenland Representation, the Danish Arctic Institute, and the Greenlandic House in Copenhagen for the loan of works and for their collaboration. Our thanks are also extended to Nuuk Art Museum for the partnership, to Inge Lynge and Hans Lynge Foundation, and to the private lenders for their generosity.

We are grateful to Danish Arts Foundation, the Beckett Foundation and the Augustinus Foundation for supporting the exhibitions, and to the New Carlsberg Foundation for making this catalogue possible.

Karin Elsbudóttir
Director, North Atlantic House

STORIS

SEA ICE

ISLE
HESSNER

Isle Hessner, uden titel/untitled, 2023
/ Foto Sebastian Rosing/Nuuk Kunst-
museum



INTRODUKTION

INTRODUCTION

DK Hvad vil det sige at bære våben? STORIS er en refleksion over våbenbrug i fangst og i krig. Våben kan dræbe, men våben er ikke ensidigt gode eller dårlige.

”Jeg inviterer publikum ind i en personlig oplevelse af våbenkulturen materialiseret ved stori, som i min barndom forhindrede åben fangst, men samtidig indbød fangere til at nedlægge fangst dyr direkte på isflagerne. Imens fangerne sneg sig ind på fangst dyrene længere ude på isen, hoppede vi (børn) legende rundt på isflagerne blandt skydevåben og fik på den måde tilegnet os et afslappet og realistisk syn på det at bruge våben; vi fik bogstaveligt talt serveret resultaterne direkte for vores fødder ude på isen.”

Udstillingen er en viderebearbejdelse af *Aallaaseqarneq* ("det at bære skydevåben") vist på Nuuk Kunstmuseum i 2023-24. I *STORIS* præsenteres 10 værker skabt til *Allaaseqarneq* sammen med en stedsspecifik installation skabt specielt til denne udstilling.

Kunstner Isle Hessner er opvokset i Sydgrønland, hvor hun bor den dag i dag. Følgende tekst er et uddrag fra Nuuk Kunstmuseums formidling af *Aallaaseqarneq*:

Siden 1980'erne har Hessner skabt situationsbilleder, der kommenterer og reflekterer over samfundet, lokalt såvel som internationalt. Hessner har både en dybdegående teoretisk tilgang og stor håndværksmæssig kunnen. Værkerne er ofte meget store og uden et specifikt formål ved udførslen. Materialerne er med til at bestemme værkernes udtryk. Hun arbejder blandt andet i støbe- og smedejern, sten, beton og diverse organiske materialer som skind og træ. Hessner udfordrer materialiteten i almindelige og oversete hverdagsmaterialer. Hun blander det bløde og sarte med det hårde og industrielle.

EN What does it mean to carry weapons? *SEA ICE* reflects on the use of weapons in hunting and in war. Weapons can kill, but they are not inherently good or bad.

‘I invite audiences to share a personal experience of weapon culture as materialised via “stori” — the sea ice or pack ice which, in my childhood, prevented open-water hunting, but at the same time invited hunters to bring down game directly on the ice floes. While the hunters crept up on the animals further out on the ice, we (children) played and leapt on the floes among the firearms. In the process, we acquired a relaxed and realistic view of the use of weapons; we were, quite literally, served the results directly at our feet out on the ice.’

The exhibition is a further development of *Aallaaseqarneq* ('the act of carrying firearms'), which was shown at Nuuk Art Museum in 2023–24. In *SEA ICE*, ten works originally created for *Aallaaseqarneq* are presented alongside a site-specific installation made especially for this exhibition.

Artist Isle Hessner grew up in South Greenland, where she continues to live to this day. The following text is an excerpt from Nuuk Art Museum’s presentation of *Aallaaseqarneq*:

Since the 1980s, Hessner has created situation-images that comment and reflect upon society, both locally and internationally. Hessner combines a thorough theoretical approach with a very high level of craftsmanship. The works are often very large and created with no specific purpose in mind at their inception. The materials help define their form and expression. She works in a range of media, including cast and wrought iron, stone, concrete,

Da der sjældent er noget egentligt mål med Hessners værker, har værkerne også ofte et flygtigt liv. Kun meget få værker findes forsat i dag. Hessner lader dem forgå, eller lader materialerne genbruge igen og igen.

Flere af Hessners værker pryder byrummet i Nuuk. Foran Kulturhuset Katuaq kan man finde *Kajakfamilie*, og ved Ilimmarfik (Grønlands Universitet, red.) findes Hessners hyldet til fangerkonerne i form af tre stablede uluer.

Efter sin studietid ved Grønlands Kunstskole (1986-89) supplerede Isle Hessner sin kunstneriske uddannelse med et håndværksfag på Jern- og Metalskolen. Hun fortsatte sin uddannelse på Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) i Canada (1993-95) og på University of Colorado i Colorado Springs (1998-2000).

and various organic materials such as skins and wood. Hessner challenges the materiality of common and generally overlooked everyday materials. She mixes the soft and delicate with the hard and industrial.

As Hessner’s works are rarely created with any specific end goal in mind, their existence is often fleeting. Very few of the works still exist today. Hessner allows them to perish, or lets the materials employed in their creation be reused again and again.

Even so, several of Hessner’s works adorn public spaces in Nuuk. In front of the Katuaq Cultural Centre you will find her *Kayak Family*, and at Ilimmarfik (the University of Greenland, ed.) stands Hessner’s tribute to the wives of hunters in the form of three stacked *ulu* knives.

After studying at the Greenland School of Art (1986–89), Isle Hessner supplemented her artistic education with a craft-based course at the School of Iron and Metal. She continued her studies at the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) in Canada (1993–95) and at the University of Colorado in Colorado Springs (1998–2000).

KAMPEN OM SKULPTUREN

THE STRUGGLE OVER SCULPTURE

AF ISLE HESSNER

DK Dette er et spørgsmål om øjne. Tilsyneladende en håbløs kamp i dette land med ufattelige vidder og dybtliggende styrke i enhver sten, ethvert højdedrag og havet. Det er svært at fatte, hvorfor der ikke eksisterer en tradition for bearbejdelse udover det almindelige gængse af den billedverden, øjnene dagligt bliver bombarderet med.

Kig på den ældre kvinde i sin rus ved vejkannten, brillerne generer mere end at opfylde deres praktiske funktion, benene let spredte og en mørk nuance spreder sig langsomt omkring den nedre del. Hun tisser i bukserne. Udover hjertets smerte ligger der et ocean af skulpturelle muligheder i situationen, der i deres udformning vil kunne fortælle om medfølelse, afmagt, trodsighed og et skrig om aktiv revolution.

Kig på Store Malene; ned langs hendes vægrygge udspilles enorme dramaer indenfor dyreriget specielt, men også i menneskenes verden.

Kig på træet, papiret, metalrester og andet brugbart, der tankeløst er smidt ud til venstre eller sågar på den blå hylde. Jeg kan nævne eksempler i det uendelige på ufattelig rigdom, der ligger lige for vores øjne; den grønlandske dagligdag og mest af alt igennem mentaliteten og RUMMET omkring denne.

På intet tidspunkt undervurderer jeg værdien af andres øjne; ethvert billede, enhver form har sin effekt på hvem som helst; får sin egenværdi i hjertet på øjnenes ejer, men derefter opstår en manglende formuleringstradition, der tør at sprænge grænser. Ordene er ikke store nok til at beskrive oplevelsen; konsekvensen bliver et stort hjerte på et absolut privat plan.

BY ISLE HESSNER

EN This is a question of eyes. Of a struggle that may seem hopeless in this land of unfathomably vast expanses and deeply rooted strength in every stone, every hill, and the sea. It is hard to grasp why there is no tradition for any processing, beyond the usual commonplace one, of the visual world the eyes are bombarded with every day here.

Just look at the elderly woman sprawling in a state of intoxication by the roadside, her glasses now bothersome rather than serving any practical purpose, her legs slightly spread as a darker shade slowly spreads around her lower parts. She is wetting herself. Beyond the heartache of the scene, an ocean of sculptural possibilities lies embedded in this situation, which, if expressed, could speak of compassion, helplessness, defiance, and a scream for active revolution.

Look at Ukkusissat; down along her rocky ridge enormous dramas are played out. Particularly in the animal kingdom, but also in the world of humans.

Look at the tree, the paper, scraps of metal and other usable things thoughtlessly tossed aside or even onto the blue shelf. I could list endless examples of incredible wealth lying right before our eyes; in Greenlandic everyday life and most of all in the mentality and the SPACE around it.

At no point do I underestimate the value of other people's eyes: every image, every shape has its effect on everyone and anyone; it finds its value in the heart of the eye's owner, but then we face a lack of articulation, a lack of a tradition for descriptions that dares to break

Isle Hessner, uden titel/
untitled, 2023, 160x90cm
/ Foto Sebastian Rosing/
Nuuk Kunstmuseum



Hvis ikke der i ethvert samfund kræves frontkæmpere, ville skulptøren helt og holdent være passiv tilhænger af denne kutyme. Bare kigge, opleve privat og ikke handle. Men på et tidspunkt er dette ikke længere nok. Kampen om skulpturen opstår i den manglende forståelse og respekt i præsentationen af skulpturen, der formulerer den tissende kvinde, den galoperende bjørn i fjeldryggen ell. andet på en facon, der ikke umiddelbart holder sig indenfor de almindeligvisse forståelser og accepter.

Den tilsyneladende håbløshed opstår utallige gange under kampen, fordi der ikke udvises en umiddelbar åbenhed overfor det nye sprog, den nye form og visionerne, selve arbejdet indeholder.

Som konsekvens føles alting yderst ensomt langt inde i den sårbare nerve. Hvorfor skal der kæmpes for en tradition, når modstanden afskærer sig selv fra den salighed, der ligger i at nedbryde fastlagte normer og forudsigeligheder? Men netop kampen er pointen i skulpturen og for enhver anden tænkelig aktiv situation. Det er nøglen til forandringen: KÆMP. Og der vil ikke være plads til lukkethed.

“Kampen om skulpturen” er skrevet af Isle (dengang Lise) Hessner og blev trykt i Atuagagdliutit tilbage i 1991 som et læserbrev.

boundaries. The words are not big enough to describe the experience; and the outcome of this is a big heart on the purely private level.

If it weren't the case that every society requires front-line fighters, the sculptor would wholly and entirely be a passive follower of this custom. Just look, perceive things privately, and take no action. But at some point this is no longer enough. The struggle over sculpture arises from the lack of understanding and respect in the presentation and reception of sculpture that embodies the urinating woman, the galloping bear in the mountain ridge, and all sorts of other things in a manner that does not immediately appear to stay within commonly accepted understandings and norms.

An apparent hopelessness arises countless times during the struggle, because no immediate openness is shown towards the new language, the new form and the visions contained within the work itself. As a consequence, everything feels so very lonely, a feeling deeply lodged within the vulnerable nerve. Why is it necessary to fight for a new tradition when resistance against it only cuts us off from the bliss that lies in breaking down established norms and predictabilities? Struggle is the very point of sculpture and of any other active situation imaginable. It is the key to change: FIGHT. Then there will be no room for being closed off.

‘The Struggle Over Sculpture’ was written by Isle (then Lise) Hessner in 1991 and printed in the newspaper Atuagagdliutit back in 1991 as a letter to the editor.

SAMTALE MED ISLE HESSNER

A CONVERSATION WITH ISLE HESSNER

AF STINE LUNDBERG HANSEN

DK *Kan du prøve at sætte ord på, hvad der har tiltrukket dig ved skulpturen som udtryksform?*

Jeg valgte og vælger stadig skulpturen, fordi jeg kan mærke materialerne. Jeg kan lide at røre ved og undersøge tingene. Jeg har desuden altid været praktisk og pragmatisk i min tilgang til alle mulige ting og kan lide håndværksarbejde. Tilbage på Eqqumiitsuliornermik Ilinniarfik (Grønlands Kunstscole, red.) blev vi introduceret til udsækering i tand. Jeg blev fuldstændigt tiltrukket af at have materialet i hånden; jeg kunne røre ved det, imens forandringen skete.

At jeg skulle skære i og modellere tænderne for at frembringe en figur, som i større format bliver kaldt en skulptur, var en naturlig udvikling og en forlængelse af min interesse i at være tredimensionelt skabende.

Jeg ville gerne kun arbejde i tredimensionelle former, men grundet min begrænsede adgang til værksteder har mit udtryk måtte tilpasse sig. Jeg ommøblerede min stue til et atelier, imens jeg udskar og malede de forskellige værker til Aallaaseqarneq, som nu er med i STORIS.

Kan du sige lidt mere om de materialer, du arbejder med; metal og sten for eksempel, som er nogle hårde materialer?

I begyndelsen var det jo de her tænder, hvor man var nødt til at bruge en maskine for at kunne forandre udtrykket. På kunstkolen blev vi tilbudt et lille kursus på et metalværksted. Jeg blev så grebet af svejsningen og metallet; jeg kunne se uanede muligheder. Selvom metallet fremstår hårdt og ubearbejdeligt, så får man et føjeligt materiale ved at tilsætte andre elementer såsom

BY STINE LUNDBERG HANSEN

EN *First of all, could you say something about what attracted you to sculpture as a form of expression?*

I chose, and still choose, sculpture because there I can feel the materials. I like touching and exploring things. I've also always been practical and pragmatic in my approach to all sorts of things, and I enjoy different crafts, working with my hands. Back at Eqqumiitsuliornermik Ilinniarfik (The Greenland School of Art, ed.), we were introduced to carving in tooth. I was utterly drawn in by having the material in my hand; I could touch it while the transformation was happening.

The act of carving and shaping the teeth in order to produce a figure, which in a larger format would be called a sculpture, was a natural development and extension of my interest in creating things in three dimensions.

I would love to work exclusively with three-dimensional forms, but due to my limited access to workshops, my modes of expression have had to adapt to the circumstances. I rearranged my living room into a studio while I carved and painted the various works for Aallaaseqarneq, which are now part of SEA ICE.

Could you say a bit more about the materials you work with; metal and stone, for example, which are quite hard and difficult to process?

Well, it all began with those teeth, where you needed to use a machine to change their appearance and expression. At art school, we were offered a short course in a metal workshop. I was instantly captivated by welding and metal; I saw endless possibilities in it. Even though metal appears hard and unworkable, you can turn it into



Isle Hessner, uden titel/
untitled, 2023, 160x90cm
/ Foto Isle Hessner



Isle Hessner, uden titel/
untitled, 2023, 160x90cm
/ Foto Isle Hessner

varme. Sten, som jeg senere har arbejdet med, er jo også hårdt. Det er, som om selve den grundlæggende natur ved det at være skulptør er at arbejde med nogle hårde materialer, som signalerer en holdbarhed udover ens egen levetid. Hvis man kigger tilbage på de klassiske billedhuggere og fx marmor, så holder det stadig i dag.

I læserbrevet "Kampen om skulpturen", som er gengivet i dette katalog, skriver du om, hvordan der i princippet ligger tilgængelige materialer overalt.

Jeg har et blødt hjerte for materialer. Værkerne på væggene i udstillingen er lavet af træ, jeg har fundet i containere ved byggepladser. Jeg kan ikke holde ud at se en hel plade eller 37 lister i mahogni blive smidt ud. Som en refleks tager jeg de her materialer med hjem, og materialerne styrer mere eller mindre, hvilken idé der kommer, og hvordan de skal bruges senere. Mit første møde med et materiale er afgørende for, hvordan det kommer til at fungere. Jeg samler det op, hvis jeg reagerer på det. Reagerer jeg ikke, går jeg videre.

Jeg skal røre og have det i hånden for at få en fuld forståelse af det; før betydningen er sådan fuldendt.

Det er både immaterielle og materielle ting, jeg samler op. I *Kampen om skulpturen* skriver jeg om de fysiske materialer, men også de mentale materialer. Som for eksempel synet af den gamle kvinde, som stod i grøftekanten og var ved at falde død om af druk og havde tisset i bukserne; det var de mørke tissemærker på hendes bukser, der gav mig en skulpturel idé.

Dine skulpturer har også et forhold til og interagerer med rum, og blandt andet i STORIS arbejder du installatorisk. Du har også lavet situationsbaserede værker, hvor du har placeret værkerne et sted og så at sige efterladt dem; det skriver David W. Norman om i sin artikel til dette katalog.

The Drying Rack, som David nævner, er hentet direkte fra min barndom. Som børn kravlede vi rundt i de her tørrestativer, hvor der hang tonsvis af torsk til tørring, som vi spiste direkte af.

a pliable material by adding other elements such as heat. Stone, which I went on to work with later on, is also hard, of course. It's as if the fundamental nature of being a sculptor is about working with hard materials that hint at great durability, something that will last long past your own lifetime. If you look back at the classical sculptors and their work in materials such as marble, it still endures today.

In your letter to the editor headlined 'The Struggle Over Sculpture', which is reproduced in this catalogue, you write about how materials for art can be found everywhere.

I have a soft spot for materials. The works on the walls in this exhibition are made of wood I found in skips at building sites. I can't bear to see a whole sheet of something or 37 strips of mahogany being thrown away. I respond by instinct and bring those materials home, and the materials more or less determine what ideas come up and how they will be used later. My first encounter with a material is crucial for what happens later. I pick it up if I respond to it. If I don't respond, I move on.

I need to touch it and hold it in my hands to arrive at a full understanding of it; it's necessary for its meaning to come full circle, you know.

I collect both immaterial and material things. In 'The Struggle Over Sculpture', I write about physical materials, but also mental ones. Take, for example, the sight of the old woman standing at the roadside, about to drop dead from drink and having wet herself; it was the dark urine stains on her trousers that gave me an idea for a sculpture.

Your sculptures also respond to and interact with spaces, and SEA ICE is an example of you working in an installation-based way. You've also created situationist works where you place the works in a given location and then leave them behind, as it were; David W. Norman writes about this in his article for this catalogue.

The Drying Rack, which David mentions, came straight out of my own childhood. As children, we would climb

The Drying Rack er en miniudgave af de her enorme tørrestativer. Når jeg komponerer sådan et værk, har jeg fornemmelsen af den oplevelse. Hukommelsen og mindet om alle de sanseoplevelser fra at kravle rundt på tørrestativer fyldt med torsk sidder i mit system, når jeg står og svejser eller klipper ”torskene” af stof. Jeg skaber så at sige den idé, jeg har om tørrestativerne.

Samtidig stod tørrestativet i det fri, så skulpturen skulle også ud i det fri. Så jeg havde en form for uartikuleret diskussion i mit hoved i forhold til, hvor den ville passe ind. *Portræt af min mor* er et udsendt dobbeltsidet sælskind i jern, hvor der er hamret sætninger om forholdet til min mor direkte ind på den ene side, og på den anden side er den uden ord, som en slags tavshed. Den står i Eastern Passage i Canada i en venindes have nede ved en bæk, hvor den passer perfekt.

Det er ikke, fordi jeg efterlader dem. Jeg giver skulpturerne lov til at leve videre der, hvor jeg stiller dem. Jeg var nødt til at tænke mere konkret med de to skulpturer, jeg har lavet i Nuuk – *Kajakfamilie* foran Katuaq og *En hyldet til fangerkonerne* ved Ilmmarfik – i forhold til materialevalg, holdbarhed, samt hvem der skal interagere med dem. Folk kravler for eksempel rundt på kajakkerne, og så nytter det ikke, at det er træ, som rådner på grund af sne, og at det bliver vådt.

Der var faktisk ikke meningen, at de skulle stå på betonklodserne. De skulle komme direkte op af jorden med et spørgsmål til, om kajakkulturen var ved at forsvinde eller komme frem igen. Den idé forvandt lidt med betonklodserne, som jeg desværre blev lokket til at sige ja til. Men det fungerer også, og jeg skal ikke bestemme, hvordan de skal leve videre.

Du taler om at lade skulpturen leve videre det sted, de hører til. Der er en konstant interaktion i dine værker.

Ja, det er der. Når jeg er færdig med et kunstværk, så overlader jeg det til sig selv, og så er jeg ikke længere herre over, hvordan det interagerer med andre. Selvfølgelig vil jeg ikke gå så langt som til vandalisme, men hvordan andre behandler det, kan jeg ikke blande mig i. Den er ikke længere min. Den er dens egen. Det

and swarm around these drying racks, where huge amounts of cod was hung to dry, and we ate straight from them. *The Drying Rack* is a miniature version of those enormous drying racks. When I compose a work like that, I recall the feeling of that experience. The memory and recollection of all those sensory experiences from crawling around on drying racks full of cod are in my system as I’m welding the piece or cutting out the ‘cod’ from fabric. In a sense, I am recreating my idea of those drying racks.

The drying racks stood out in the open air, so the sculpture also had to go out into the open. I had a kind of unarticulated discussion in my head about where it would belong. *Portrait of My Mother* is an outstretched double-sided seal hide made of iron, with sentences about my relationship with my mother hammered directly into one side, while the other side bears no words, offering a kind of silence. It stands in Eastern Passage in Canada, in a friend’s garden by a brook, where it fits perfectly.

It’s not that I leave them behind. Rather, I allow the sculptures to continue living where I place them. I had to think in more specific, concrete terms about the two sculptures I made in Nuuk – *Kayak Family* in front of Katuaq and *Homage to the Hunters’ Wives* at Ilmmarfik – in terms of choice of materials, durability, and who will interact with them. For example, a lot of people climb up on the kayaks, so it would be no good if they were made of wood, which would rot from the snow and getting wet.

In fact, they weren’t originally supposed to stand on those concrete blocks. They were meant to rise directly out of the ground, asking the question of whether kayak culture was disappearing or re-emerging. That idea fell away somewhat with the concrete blocks, which I was unfortunately persuaded to agree to. But it works too, and I really shouldn’t get to decide how they should live on.

You speak about allowing the sculpture to live on in the place it belongs. There’s a constant interaction in your works ...

Yes, there is. When I’ve finished a work of art, I leave it to itself, and I no longer have any control over how it interacts with others. Of course, I wouldn’t go so far as

lyder, som om jeg giver liv til mine skulpturer, men det handler mere om, at jeg ikke længere er herre over skulpturen, når jeg har givet den fra mig.

Mit arbejde kommer fra en idé, som går igennem utallige vridninger i min hjerne, inden det resulterer i det færdige produkt. Idéen er kun en inspiration og er ikke færdig før den er materialiseret i det, som ligger på gulvet, det, som hænger på væggen eller det, som står i fjeldet. Når kunstværket er færdigt, hviler det i sig selv, fordi tanken går videre, eller jeg går videre. Det er der for sig selv. Det skaber sin egen interaktion med beskuerne. Jeg undgår også oftest at give titler til mine værker, fordi jeg ikke vil styre folks reaktion eller tankerækker i en bestemt retning.

Er det samtidig også en måde at omtænke den vestlige idé om kunstneren som eneren, den formgivende, den geniale, der efterlader sin evige signatur på værket, og i stedet tænke kunsten som noget mere kollektivt imellem os?

John Dewey skriver i *Art as Experience* om, at man gør kunsten – i stedet for at skabe den og så præsentere den. I en afhandling baseret på Deweys tænkning kaldet *Is Art Good for Us – Beliefs about High Culture in American Life*, skriver Joli Jensen om, at der ikke er forskel mellem høj og lav kunst eller kultur, men at det handler om at gøre kunsten, at støtte den og ikke at holde fast i den.

Min måde at gøre tingene på er, at jeg laver et værk færdigt, og derefter går jeg videre med det næste. Jeg tager dem ikke op igen og igen. Derfor kan jeg heller ikke udstille ting to gange; når jeg har lavet et værk, er det væk og fysisk et andet sted. Jeg skulle tænke mig om flere gange, da Nordatlantens Brygge spurgte om at vise udstillingen fra Nuuk Kunstmuseum. Bortset fra de rejsende udstillinger, jeg har været en del af, så har jeg aldrig gjort det før.

Jeg har heller ikke for vane at artikulere mine arbejder. Det var først efter at David (W. Norman, red.) havde fat i mig, at jeg begyndte at tænke over, hvad jeg egentlig går og laver, og hvordan det kan blive opfattet udefra. Den måde, hvorpå han både analyserede og satte

to accept vandalism, but I can’t and won’t interfere in how others treat it. It’s no longer mine. It is its own. That sounds rather as if I give life to my sculptures, but it’s more a question of me no longer having authority over the sculpture once I’ve let it go.

My work comes from an idea that undergoes countless twists and turns in my brain before the final result arrives. The idea is only an inspiration and doesn’t come to fruition until it is materialised in what lies on the floor, what hangs on the wall, or what stands out in the mountains.

When the artwork is finished, it is at rest with itself and entirely its own because my thoughts move on, or I move on. It is there in itself, for its own sake. It creates its own interaction with the viewers. I also usually avoid giving titles to my works, because I don’t want to steer people’s reactions or trains of thought in any particular direction.

Is that also a way of rethinking the Western idea of the artist as the singular genius, the form-giver, the brilliant individual who leaves their eternal signature on the work? A way of instead thinking of art as something more collective, something that happens between us?

In his *Art as Experience*, John Dewey writes about art as an experience rather than as something that is created and then presented. In a dissertation based on Dewey’s thinking called *Is Art Good for Us?: Beliefs about High Culture in American Life*, Joli Jensen states that there is no difference between high and low art or culture, but that it’s about *doing* art, supporting it, and not holding on to it.

My way of doing things means that I finish a work, and then I move on to the next one. I don’t go back to them again and again. That’s also why I can’t exhibit things twice; when I’ve made a work, it’s gone; it’s physically in another place. I had to think carefully and mull things over several times when North Atlantic House asked if they could show the exhibition from Nuuk Art Museum. Apart from the various touring exhibitions I’ve been part of, I’ve never done that before.

I’m also not in the habit of articulating the ideas behind my works. It was only after David (W. Norman, ed.) got



Isle Hessner, uden titel,
fra *Aallaaseqarneq* på
Nuuk Kunstmuseum, 2023,
160x90cm/ Foto Isle Hessner

mine værker i perspektiv i forhold til andre ting, var ret tankevækkende for mig.

I et interview i Sermitsiaq fra 1993, siger du, at du ikke vil gentage dig selv; du vil gerne være i bevægelse og er bange for stilstanden. Udtalelsen var også en kritik af kunstlivet i Nuuk på det tidspunkt.

Jeg har to kunstnere her fra Grønland, som jeg har stor beundring for: Jessie Kleemann og Julie Edel Hardenberg. De prøver konstant at sprænge nogle grænser med deres kunst. De har forskellige udtryk og budskaber, men de flytter begge grænser.

Jeg kan ikke lide at gentage mig selv. Grundinspirationskilden er selvfølgelig den samme. Det er mig selv og kombinationen af at være både dansk og grønlandsk; det er herfra, det hele kommer. Jeg er et menneske af to kulturer, som er meget modsatrettede.

Der er et sammenstød i at være begge dele, både dansk og grønlandsk. På mange måder er det to måder at være i verden på.

Ja, det er det. Det er tvedelt, både fysisk og psykisk, mentalt og emotionelt. Man har jo den opfattelse, at grønlændere ikke har den samme intellektuelle tradition som i Vesten; den retorisk og oratorisk intellektuelle tradition, der kommer fra den græske tradition. De to kulturer bliver set som hjernen og hjertet. Det er ikke, fordi jeg nedgør det ene eller andet.

Der er en anden videnstradition i Grønland; for eksempel fra angakoq-traditionen ...

Ja, shamanismen mod kristendommen; de her tilsyneladende modsætninger. Men i kraft af at det er iboende i mig, så skal jeg få dem til at fungere sammen. Det er en livslang kamp; specielt i de her tider. Jeg føler mig som en lus mellem to negle. Jeg ved ikke, hvordan jeg skal forholde mig til, at Grønland og Danmark har det her meget spændte forhold lige nu; jeg prøver at agere, så godt jeg kan i det, men det er svært.

Jeg er vokset op med en dansk far, som havde et enormt nedsættende sprogbrug overfor min mor;

hold of me' that I began to reflect on what I'm actually doing and how it might be perceived from the outside. The way in which he both analysed and put my works into perspective in relation to other things was quite thought-provoking for me.

In an interview in Sermitsiaq from 1993, you said that you don't want to repeat yourself; you want to keep moving and fear stagnation. The statement was also a critique of the art scene in Nuuk at the time.

There are two artists from Greenland whom I greatly admire: Jessie Kleemann and Julie Edel Hardenberg. They constantly strive to push back boundaries with their art. They have different modes of expression and different messages, but they both break down barriers and boundaries.

I don't like to repeat myself. Of course, my basic source of inspiration is always the same: myself and the combination of being both Danish and Greenlandic. That's where it all comes from. I am a person born out of two cultures which are very contradictory.

There is an inherent clash in being both Danish and Greenlandic. In many ways, the two things represent two different ways of being in the world.

Yes. There's a duality there – both physically and mentally, intellectually and emotionally.

There is this perception that Greenlanders don't have the same intellectual tradition as in the West; the rhetorical and oratorical intellectual tradition that dates all the way back to ancient Greece. The two cultures are seen as being about brain and heart, respectively. I don't mean this to belittle either one.

There's a different kind of tradition of knowledge in Greenland, such as the angakoq tradition ...

Yes, shamanism versus Christianity; these seemingly opposing forces. But because both are inherently part of me, I have to make them work together. It's a lifelong struggle, especially in times like these. I feel caught between a rock and a hard place. I don't know how to

sådan ”skævbenede eskimo, kan du ikke lige gå ud og vaske op” eller ”hvad fanden snakker du om, din krakkemut – kan du ikke snakke ordentlig dansk”. Min mor var hurtig og klog og kunne stå op imod sin mand, men når han følte sig trængt op i en krog, tæskede han hende. Jeg forsøger at bearbejde de her negative ting og på en positiv måde få dem ud igen. Jeg vil fokusere på de gode ting; jeg vil ikke fokusere på arrogancen og hensynsløsheden.

De ting forsøger jeg at arbejde mig ud af og væk fra. Grønlandere er også arrogante i den måde, de rangordner hinanden på; jo længere nordpå, man kommer fra, jo bedre eller renere inuit er man i forhold til dem, som kommer nede sydfra. Og hvad man heller ikke vil snakke om her i landet er den omvendte racisme, som også er her. Jeg er fanget i det ene og i det andet. I Canada og i USA forholdt de sig ikke til min grønlandske fremtræden eller til min danske fremtræden; der forholdt de sig til mig. Jeg ændrede mit navn (fra Lise til Isle, red.), fordi jeg var træt af hele tiden at blive opfattet som lort både fra danskernes og grønlændernes side. Hele processen med Isle handlede om, hvordan jeg får det til at hænge sammen.

Hvordan kommer denne transkulturelle baggrund med både sammenstød og traumer til syne i din kunst?

Jeg er en syntese af, hvad mine forældres kulturer og gener har givet og giver mig. Heri ligger en masse gaver og en styrke, som jeg gradvist har opdaget og har mod til at værdsætte; intuitiv empati, spontanitet, generøsitet, altruisme, kreativitet og æstetisk pragmatisme og meget andet. Hvis jeg skal sætte det på spidsen i forhold til kunsten, så er det danske materialerne, og det grønlandske er, hvordan jeg bearbejder materialerne.

På Nova Scotia College of Art and Design blev vi introduceret til de her klassiske, traditionelle måder at skabe skulpturer på, og til disse materialer, metal og at hugge i sten, som jeg synes er repræsentative for Vesten. Den anden del er tilgangen til, hvordan jeg vil bruge materialerne. Jeg gentager for eksempel ulu-formen igen og igen. I Canada lavede jeg en serie af

respond to things being so tense between Greenland and Denmark right now; I try to navigate it the best I can, but it's difficult.

I grew up with a Danish father who had an extremely derogatory way of speaking to my mother; things like ‘hey, you, bow-legged Eskimo, can't you just go do the dishes,’ or ‘what the hell are you talking about, you krakkemut² – can't you speak proper Danish?’ My mother was quick-witted and smart and could stand up to her husband, but when he felt cornered, he would beat her.

I try to process these negative things and channel them in a positive way. I want to focus on the good things; I don't want to focus on the arrogance and the ruthlessness. I try to work my way out of and away from those things. Greenlanders can also be arrogant in how they rank each other: the further north you come from, the better you are, the purer an Inuit you are compared to those who come from the south. Another thing people don't want to talk about in this country is the reverse racism found here. I'm caught in and between both worlds. In Canada and the US, they didn't relate to my Greenlandic appearance or to my Danish appearance – they related to *me*. I changed my name (from Lise to Isle, ed.) because I was tired of constantly being regarded as worthless shit by both Danes and Greenlanders. The whole process of becoming Isle was about how I could reconcile it all.

How is this dual cultural background, with its various clashes and traumas, reflected in your art?

I am a synthesis of what my parents' cultures and genes have given me and continue to give me. In that resides a wealth of gifts and a strength I have gradually discovered and found the courage to value: intuitive empathy, spontaneity, generosity, altruism, creativity, aesthetic pragmatism and much more. If I were to define it in very simplified terms as far as my art is concerned, then the Danish aspect is about the materials, and the Greenlandic aspect is about how I process the materials.

At the Nova Scotia College of Art and Design, we were introduced to classical, traditional ways of creating sculpture, and to materials – metal and stone carving – which I think are representative of the West. The other

uluer, hvor de var mikroskopiske og samtidig så høje, at man ikke kunne løfte dem.

Figurvalget i dine skulpturer og installationer har oftest afsæt i nogle former, som stammer fra den grønlandsk/inuitiske kultur: kajakken, uluen, sælskindet, masken og nu isen som motiv. Du arbejder samtidig med en form for bevægelse eller genfortolkning af disse former i dine skulpturer?

Formerne peger tilbage på min barndom. Isen sprang jeg rundt på. Tørrestativerne legede vi på og spiste direkte derfra. Uluen har min mor arbejdet med, da jeg var barn; da jeg var ti år, flyttede vi til Danmark, hvor min mor ikke brugte uluen længere. Men det er ikke kun én ting, som styrer de her processer. Det er sammensuriet af alle de her sansninger; alt, hvad der er inde under huden. Jeg plejer ikke artikulere tingene, jeg gør dem bare. Ligesom John Dewey siger, at kunsten eksisterer i, at man gør den, og ikke så meget i, at den ligger, står eller hænger der.

Og noget kommer vel også fra dine uddannelser?

Vi lever i en verden, hvor man skal bevise sit værd konstant. Hvis man ikke har de her uddannelser og ikke fordyber sig i den mere fagspecifikke del, så bliver man heller ikke anerkendt. Så er det jo godt, at jeg har papirer på, at jeg kan det og det, selvom jeg er ret overbevist om, at det rent personligt ikke har været nødvendigt for mig at have de her papirer.

Men selv om jeg siger, at hoveddelen af inspirationen kommer indefra, så skal jeg samtidig stimuleres udefra. For at skærpe, udelukke eller adaptere skal der være en ”dialog” mellem det, som sker inde i mig, og det, der påvirker mig udefra. Man kan ikke lave kunst, hvis man ikke interagerer med sin omverden. Vi er flokdyr, og vi har brug for både at modtage og give.

I ”Kampen om skulpturen” skriver du om skulpturens forandrende eller revolutionære potentiale; at kunsten gør noget. Hvad tænker du om dette i dag?

Det er meget mere aktuelt i dag end dengang. Dengang

aspect concerns my approach to how I want to use the materials. For example, I repeat the ulu knife shape again and again. In Canada, I made a series of ulus where some were microscopic and others so large they couldn't be lifted.

Your choice of figures and motifs in your sculptures and installations often stems from shapes originating in Greenlandic/Inuit culture: the kayak, the ulu, sealskin, the mask, and now ice as subject matter. At the same time, you seem to introduce a kind of shift or reinterpretation of these forms in your sculptures?

Those forms and figures point back to my childhood. I used to jump around on the ice. We played on the drying racks and ate directly from them. And the ulu: my mother used ulu knives when I was a child; when I was ten, we moved to Denmark, and there my mother no longer used the ulu. But these processes are not just driven by one thing. There is a fusion of all these sensory experiences, of everything that has lodged under the skin. I don't usually articulate things, I just *do* them. As John Dewey says, art is an experience, it exists in the doing, not so much in the thing that just lies, stands, or hangs there.

Some of it presumably comes from your education, too?

We live in a world where you constantly have to prove your worth. If you don't have these formal qualifications and you don't delve into the more specialised, professional aspects, then you won't be recognised. So it's a good thing I've got the papers to prove that I can do this and that – even though I'm quite convinced that, on a purely personal level, it hasn't really been necessary for me to have those papers.

But even if I say that most of my inspiration comes from within, I still need to be stimulated from the outside. In order to hone, to leave out, or to adapt something, there must be a conversation between what's happening inside me and what affects me from the outside. You can't make art if you don't interact with the world around you. We are pack animals, and we need to receive and to give.

så jeg det igennem en lille tunnel i forhold til en enkelt lille situation og det samfund, jeg boede i. Men hvad kunsten kan gøre i dag er at få folk til at lette røven; at man kan skubbe. Jeg hørte forleden en amerikaner sige, at han synes, at mange kunstnere var blevet for bange og laver kunst, der stryger os med hårene i stedet for at stå imod det tyranni, som er i gang med at opstå; han nævnte selvfølgelig at stå op imod Trump, Musk, Putin og så videre. De her verdensledere, som kun vil sig selv og ikke naturen, ikke kloden, ikke mennesket. Kunstnernes opgave, mente han, var at udbrede kendskabet til altruisme, fordi det ord er ved at forsvinde, og hvis ordet forsvinder, er alle associationer med det ord også forsvundet. Det er jeg enig med ham i. Jeg har ikke set noget kunst i lang tid, der har fået mig til at skrike, græde eller har slået fødderne væk under mig. Jeg savner det. Det behøver ikke at være en fysisk forandring, men det kan være mentale forandringer i forhold til, hvordan man bruger sproget eller i det hele taget hvordan man tænker eller agerer i et fællesrum. Det er meget mere aktuelt i dag end dengang.

Samtalen fandt sted i marts/april 2025

Noter

1 I forbindelse med ph.d. projektet og afhandlingen "Land, Technology and the Rise of Experimental Art in Post-Home Rule Greenland", 2021

In 'The Struggle Over Sculpture,' you wrote about the transformative or revolutionary potential of sculpture, about how art does something. What are your thoughts on that issue today?

It's even more relevant today than it was back then. Back then, I looked at the issue through a narrow tunnel in relation to a single, tiny situation and the society I lived in. But what art can do today is get people off their arses; you can prod, poke and push back. I recently heard an American person say he thought many artists had become too afraid and were now making art that just soothes us instead of taking a stand against the emerging tyrannies; he was, of course, talking about standing up to Trump, Musk, Putin, and so on. These world leaders who only care about themselves – not about nature, not the planet, not humanity. He believed that artists have a responsibility for spreading awareness of altruism, because that word is disappearing, and if the word disappears, all the associations connected to that word vanish too. I agree with him on that. It's been a long time since I've seen any art that's made me scream, cry, or knocked me off my feet. I miss that. It doesn't have to be about physical change; it can also be about mental shifts in how we use language or, more broadly, how we think or act in shared spaces. That issue far more relevant today than it was back then.

The conversation took place in March/April 2025.

Notes

1 In connection with the PhD project and dissertation Land, Technology and the Rise of Experimental Art in Post-Home Rule Greenland, 2021

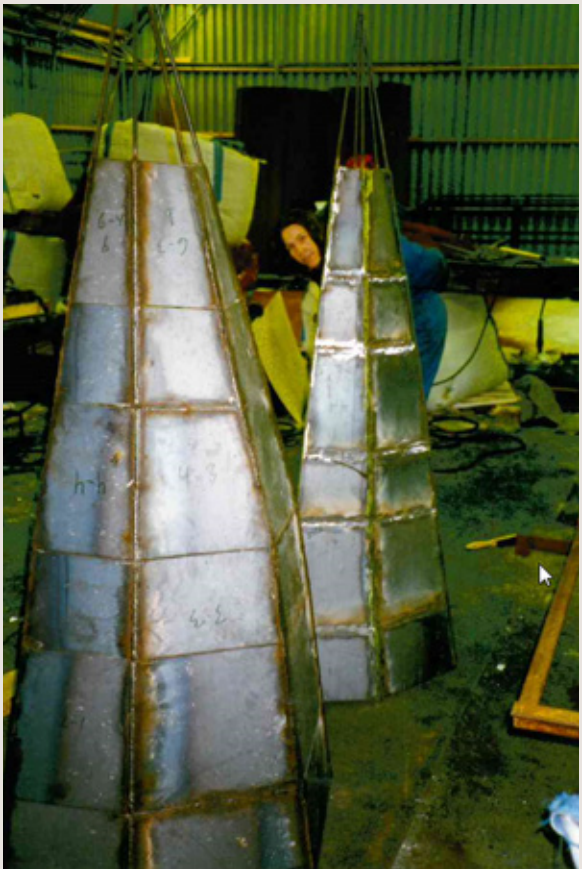
2 A word coming from the Greenlandic sounding word qaqqamut originally used by the Danes in Greenland meaning to go into the mountains, but later and today used as a racist and condescending word about Greenlanders/inuit, but also of people with brown or black skin.



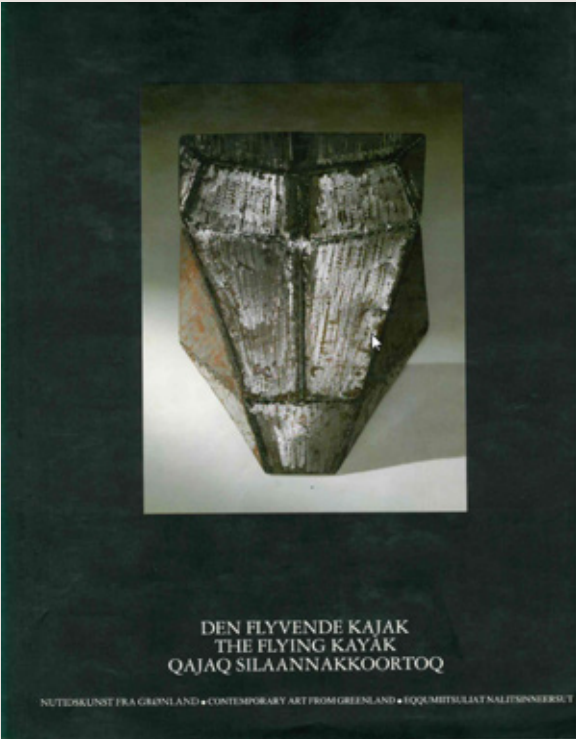
Isle Hessner, uden titel/untitled, 2023, 130x90cm & 130x90cm / Foto Isle Hessner



Nuuk, 1986



Kajakfamilie, *Kayak Family*, 1997 / Foto Isle Hessner



Maskeserie / *Mask series*, 1999, Helsinki



Kajakfamilie, *Kayak Family*, 1997 / Foto Sebastian Rosing/Nuuk Kunstmuseum



Portræt af min mor,
Portrait of my Mother,
1994 / Foto Isle
Hessner



1984, Nuuk / Foto Isle Hessner



Ulu, 1994 /Foto Isle Hessner



Ulu, 1995 /Foto Isle Hessner



The Drying Rack, 1994 / Foto Isle Hessner



Father & Daughter, 1993, Halifax / Foto Isle Hessner



1994, Halifax / Foto Isle Hessner



The Past
Past, Present and Future, 2000 /
Foto Isle Hessner

Detalje/Detail: *The Past*
Past, Present and Future,
2000 / Foto Isle Hessner



The Present Past, Present and Future, 2000 / Foto Isle Hessner



Familieportrætter, *Family Portraits*, 1992
/ Foto Isle Hessner

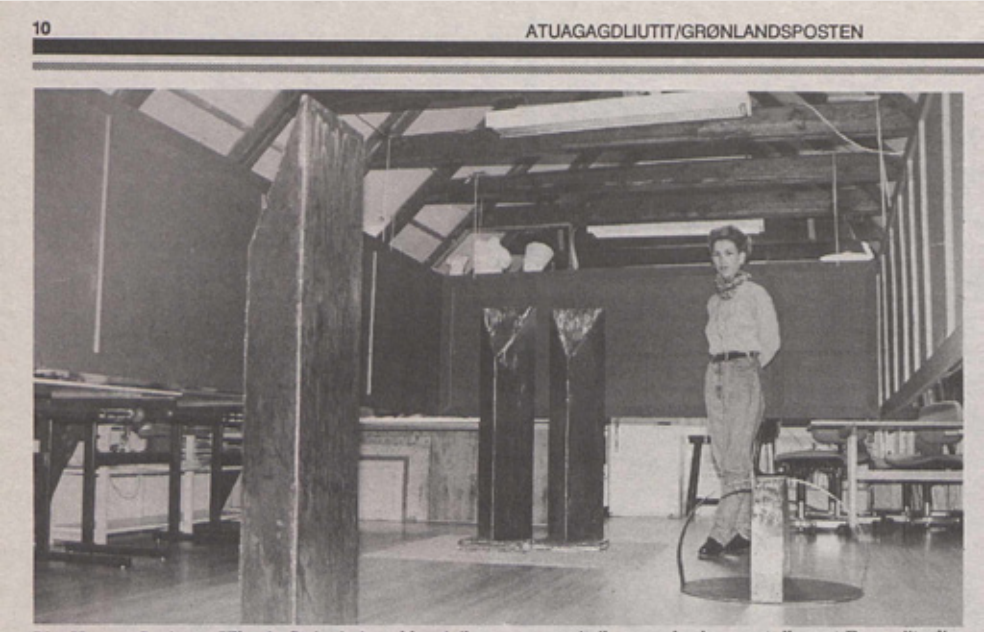


En hyldest til fangerkonerne,
Hommage to the Hunters' Wives,
2015 / Foto Isle Hessner



En hyldest til fisker i åben jolle,
Hommage to the Open Boat Fisherman, 1989
/ Foto Isle Hessner

Detalje/Detail: En hyldest til fisker i
åben jolle, *Hommage to the Open Boat Fisherman*, 1989
/ Foto Isle Hessner



Udstilling på Kunstsolen 1991, *Exhibition at Art School 1991*, Atuagagdluitit

RUM, JERN, KONCEPT: ISLE HESSNERS SKULPTURER OG SITUATIONSBILLEDER, 1989–2000

SPACE, IRON, CONCEPT: SITUATING ISLE HESSNER'S
SCULPTURAL PRACTICE, 1989–2000

How we struggle is how we remember, how we live, how we dream. It is how we relate.

– Melanie Yazzie (Diné/Navajo) and Cutcha Risling Baldy (Hupa, Yurok, Karuk),
'Introduction: Indigenous Peoples and the Politics of Water' (2018)

AF DAVID W. NORMAN

DK I september 1989 indtog en mærkelig samling genstande foyeren i Nuna-Tek-bygningen i det centrale Nuuk.¹ Rå sten dækkede forhallens vinylgulv, og plexiglaspyramider og små figurer skåret i tand og ben stod på sokler af forskellig højde, der tilsammen dannede en ruderformet komposition midt i rummet. Dette gådefulde tableau udgjorde Isle Hessners første store udstilling, og selvom de Nuummiut, der gik forbi det på vej til og fra arbejde, måske nok ikke var klar over det endnu, var det en begivenhed, der for første gang præsenterede byens kunstmiljø for et skulpturelt begreb, der stadig var for flydende til at kunne defineres præcist.

Den omfattende, men samtidigt minimalistiske installation bød kun på de mest subtile antydninger af dens underliggende tema: en hyldest til fangere, fiskere og det hav, de lever af. Projektet destillerede et helt økosystem ned i en skarpt afgrænset gruppe figurative og infrastrukturelle genstande: en gylden figur i midten repræsenterede fangeren, som stod i skyggen af de havpattedyr, der tårnede sig op over den, mens soklerne var arrangeret, så de antydede formen af de bølger, der dannes langs siderne af en motorbåd.² Men om beskueren genkendte disse referencer eller ej, var dog ikke det væsentlige. På et mere grundlæggende plan omkonfigurerede installationen publikums oplevelse af forholdet mellem rum og materiale. Selv hvis de havde

BY DAVID W. NORMAN

EN In September of 1989, a strange assemblage took over the lobby of a prominent office in downtown Nuuk. Raw stones covered the vinyl floors of the Nuna-Tek¹ building's atrium and pedestals of various heights, topped with plexiglas pyramids and small figures carved from ivory and bone, formed a diamond-shaped composition at the centre of the room. This enigmatic tableau was Isle Hessner's first major exhibition, and although Nuummiut passing by on their way to work may not have realised it yet, it was about to introduce the city's art milieu to a sculptural concept that was still too fluid to define.

The expansive yet minimal installation gave only the subtlest hints at its intended subject: an homage to hunters, fishers, and the sea they rely on. The project distilled an entire ecosystem into a limited range of figural and infrastructural objects: a golden figure at its centre stood in for the hunter, shadowed by the sea mammals towering above, while the pedestals were arranged to suggest the shape of waves cresting off the sides of a motorboat.² Whether or not viewers could recognise these references was not particularly important, however. On a more fundamental level, the installation reconfigured how viewers experienced relationships between space and material. Even if they struggled to locate a coherent structure or message in the objects before them, anyone could see how the installation transformed an ordinary,



Isle Hessner, uden titel/untitled, 2023, 130x90cm /
Foto Isle Hessner

svært ved at finde en sammenhængende struktur eller et klart budskab i de genstande, de stod overfor, var det tydeligt for enhver, hvordan installationen forvandlede et ganske almindeligt, bureaukratisk kontormiljø til noget helt andet.

Gennem lang tid har Isle Hessners arbejde været både usynligt og ekstremt synligt i kunsthistorien i Kalaallit Nunaat. Hun har skabt to af landets mest markante offentlige værker (*Kajakfamilie*, 1997 og *En hyldest til fangerkonerne*, 2015), og en anden monumental skulptur af Hessner — en assemblage af sælskind og filt ophængt i en to meter høj stålramme; et værk, der er en del af hendes serie *Familieportrætter* fra 1991 — fylder en hel side i den nyeste udgave af Bodil Kaalunds oversigt over grønlandsk kunsthistorie, *Grønlands kunst*. Men da jeg første gang mødte Hessner i 2019, havde hendes værker ikke været udstillet i hjemlandet i næsten et årti. Hendes banebrydende tidlige udstillinger var stort set ukendte, og de udfordrende projekter, hun skabte i løbet af årene i Canada og USA, var aldrig blevet bredt formidlet.

Kritikerne har ikke altid accepteret eller forstået Hessners tilgang til skulpturen som medium. For eksempel angav en journalist fejlagtigt titlen på hendes Nuna-Tek-udstilling som *Installation*. Den korrekte titel var *En hyldest til fisker i åben jolle / Hommage to the Open Boat Fisherman*.³ Men i betragtning af, at dette muligvis var det allerførste kunstværk udstillet i en grønlandsk sammenhæng, som tog installationsbegrebet og -formatet i brug, viser journalistens fejl netop, hvor nyt værket fremstod i Nuuk i 1980'erne, hvor kun meget få udstillingssteder var åbne over for assemblager af denne art. I lighed med al anden installationskunst udfordrede *En hyldest til fisker i åben jolle* med sin åbne komposition den fremherskende opfattelse, at "skulpturen" som kategori kun omfatter isolerede, selvstændige objekter — en forestilling, der stadig var ganske udbredt på det tidspunkt, især blandt danske kunstsribenter, der fortsat (fejl)oversatte "skulptur" som "qiperuineq", et begreb, der specifikt henviser til udskåret skulptur og ikke til tredimensionel kunst i bredere forstand.⁴

bureaucratic site into another kind of environment entirely.

For a long time Isle Hessner's work has been simultaneously invisible and hypervisible in in the art history of Kalaallit Nunaat. She produced two of the country's most prominent works of public art (*Kayak Family*, 1996–7, and *Homage to the Hunters' Wives*, 2015), and another monumental sculpture of hers – a sealskin and felt assemblage suspended in a two-metre-high steel frame, part of her 1991 *Family Portraits* series – fills a full page in the latest edition of Bodil Kaalund's survey of Kalaallit/Greenlandic art history, *Grønlands kunst*. Yet when I first met Hessner in 2019, her work hadn't been exhibited at home for almost a decade, her groundbreaking early-career exhibitions remained almost entirely unknown, and challenging projects she produced while living in Canada and the US had never been widely disseminated.

Critics have not always accepted or understood Hessner's approach to the sculptural medium. A journalist, for example, incorrectly listed the title of her Nuna-Tek exhibition as 'Installation'. Its actual title was *En hyldest til fisker i åben jolle / Hommage to the Open Boat Fisherman*.³ But considering this may have been the first artwork exhibited in a Greenlandic context to adopt the terminology and format of 'installation', the reporter's mistake makes clear how new this assemblage appeared in 1980s Nuuk, where exhibition venues open to supporting such work were few and far between. Like all installation, *En hyldest til fisker i åben jolle*'s open composition challenged the idea that 'sculpture' as a category was limited to isolated, self-contained objects – an idea that remained fairly common at that time, especially among Danish art writers who were still (mis)translating 'skulptur' as 'qiperuineq', a term for carved sculpture specifically, rather than three-dimensional art generally.⁴

Today we have many more resources available to understand the challenges Hessner's work poses to sculpture's conceptual, spatial, and material limits. We might, for instance, describe *En hyldest til fisker i åben jolle* as *site-specific*, considering that it was specifically designed to echo the dimensions of Nuna-Tek's sun-filled lobby. But in addition to occupying this particular space, the installation gestured toward another "site" beyond the

I dag har vi langt flere redskaber til rådighed til at forstå, hvordan Hessners værker tester skulpturens konceptuelle, rumlige og materielle grænser. Man kunne for eksempel beskrive *En hyldest til fisker i åben jolle* som et *stedsspecifikt* værk, i og med at det i sin udformning netop afspejlede dimensionerne i Nuna-Teks solbeskinnede foyer. Men ud over at indtage dette specifikke rum pegede installationen også mod et andet 'sted', der ligger langt fra bygningens vægge; mod noget, der kan sammenlignes med det, Robert Smithson kalder *nonsites*: kunstværker, der både fysisk og konceptuelt skaber afstand mellem deres materialer og disses oprindelsessted. Denne dobbelthed, der svinger mellem tilknytning og fremmedgørelse, præger mange af Hessners projekter fra de første ti år af hendes karriere, lige fra de tidlige eksperimenter i svejset metal til midlertidige og flygtige skulpturelle situationer skabt i Nuuk, Nova Scotia og Colorado; jeg vil senere vende tilbage til flere af disse. På tværs af de fjerne lokaliteter, forskellige teknikker og betydningsladede sociale indhold, som hendes praksis har omfattet, begynder et dybere underliggende princip at træde frem. På tværs af disse enkeltstående projekter gentænkte Hessner skulpturen som en form for handling: som noget, der rummer potentiale — og måske endda indebærer et ansvar — for at gribe direkte ind i samfundet.

Svejsearbejde på Kunsts skolen

Har tidligere været under lås og slå, drukket 2 flasker whisky på 4 ½ timer, bagt utallige grovboller og elsket den blødeste krop i hele byen.⁵

Sådan præsenterede Isle Hessner sig selv i et katalog, der blev udført af eleverne på Nunatsinni Eqqumiitsuliormermik Ilinniartfik (Grønlands Kunsts skole) ved afslutningen af skoleåret 1986–87. Det er et efter enhver målestok utraditionelt kunstnerportræt, og det besidder en grænseoverskridende energi, der i lige så høj grad afspejler Kunsts skolens identitetsmæssige udvikling i slutningen af 1980'erne som Hessners egen. Jessie Kleemann, der var skolens leder fra 1984 til 1991, var gradvist ved at udvide dens pensum; der var besøg fra internationale gæstelærere som kunstneren Carl Nesjar og enkelte workshops i eksperimentelle teknikker

building's walls, comparable to what Robert Smithson called *nonsites*: artworks that estrange their materials, physically and conceptually, from their places of origin. This duality of connection and estrangement informs many of Hessner's projects from the first decade of her career, from her early experiments in welded metal to ephemeral sculptural situations produced in Nuuk, Nova Scotia, and Colorado, several of which I will introduce here. Across the distant sites, disparate techniques, and weighty social content that her practice has explored, a deeper principle begins to emerge. Between these individual projects, Hessner reconceptualised sculpture as a form of action: as something with the potential—perhaps even the responsibility—to directly intervene in social life.

Welding in the Art School

Har tidligere været under lås og slå, drukket 2 flasker whisky på 4 ½ timer, bagt utallige grovboller og elsket den blødeste krop i hele byen.⁵

This was how Isle Hessner introduced herself in a catalogue produced by the students at Nunatsinni Eqqumiitsuliormermik Ilinniartfik (Greenland's Art School) at the end of the 1986–87 school year. An unconventional artist bio by any measure, the statement has an irreverent energy that reflects the Art School's evolving identity in the late 1980s as much as Hessner's. Jessie Kleemann, the programme's director from 1984 to 1991, was gradually expanding the curriculum, seeking out international guest instructors like the artist Carl Nesjar, and occasionally leading workshops in experimental techniques like photocollage and video. With the school's tight budget and space limitations, however, sculpture remained underrepresented in Kalaallit Nunaat's only formal art education programme. Consequently, as Hessner began to develop an interest in three-dimensional formats during the 1988–89 school year, as one of only a handful of students invited to continue for a second term, she sought training in material fabrication from unconventional sources, including the Iron and Metal School in Nuuk and a municipal programme in ship welding.⁶

Hessner presented her first experiments in welded metal at a solo exhibition in the Art School's loft in 1991.

som fotocollage og videokunst. Men på grund af skolens begrænsede budget og pladsmæssige forhold forblev skulpturen et underrepræsenteret område i det, der var den eneste formelle kunstuddannelse i Kalaallit Nunaat. Da Hessner – som én af de ganske få studerende, der blev inviteret til at fortsætte på andet år – i løbet af skoleåret 1988–89 begyndte at udvikle interesse for tredimensionelle formater, opsøgte hun derfor oplæring i materialeforarbejdning i utraditionelle sammenhænge, nemlig Jern- og Metalskolen i Nuuk og et kommunalt kursus i skibssvejsning.⁶

Hessner viste sine første eksperimenter i svejset metal på en soloudstilling på Kunsts skolens loft i 1991. Udstillingen bestod af tre én meter høje, tresidede jernsøjler placeret oven på sand lagt i lag samt et fjerde, halvkugleformet objekt dannet af sammenflettede jernstrimler på en rund metalplade.⁷ Skulpturernes kanter bar spor af svejseflammen, og overfladerne var slebet, så metallets struktur trådte frem, men ellers var de totalt uden udsmykning. Ivan Burkal beskrev værkerne som “konkrete og analytiske”,⁸ og de individuelle skulpturer unddrager sig da også nem fortolkning. Et pressefoto viser Hessner midt i opstillingen med jernværkerne stående ved siden af sig som sfinks-agtige skikkelser.

Den stærkt formelle udstilling afspejlede Hessners forkærlighed for en æstetik, der er samtidig konkret og tvetydig — og desto mere tvetydig, fordi hun som regel nægter at fortolke eller forklare sine værker i nævneværdig grad. Som hun formulerede det i kataloget til sin udstilling *Under Månens Segl* i 2004 i forbindelse med en anden gruppe værker: “[...] skulpturenes interaktion med beskuerne indbyder til tankeudvekslinger. En kommunikativ indblanding fra min side ville sikkert virke hæmmende for netop denne dialog.”⁹ At skulpturens materialer i sig selv rummer et kommunikativt potentiale, uafhængigt af kunstnerens intention, er et gennemgående princip i hendes praksis; Hessner har udtalt, at ideen med hendes arbejde “er at formidle – ikke en færdig mening – men en forståelse for de anvendte materialers ånd og deres evige evne til at forandre sig.”¹⁰ Hun afstår fra at vejlede publikum, og dermed må beskueren selv forholde sig til disse fysiske genstande

The exhibition consisted of three one-metre-high, three-sided iron columns placed atop layers of sand and a fourth, half spherical object formed from interlocking iron strips attached to a circular base.⁷ The sculptures were unembellished. Their edges had been slightly burnt by the flame of the welding torch, and their surfaces burnished, exposing the metal's grain. Ivan Burkal described the exhibition as ‘concrete and analytical’,⁸ and indeed, the individual sculptures resist interpretation. In a press photo, Hessner poses in the centre of the installation, the iron structures standing beside her like a sphinx.

This highly formal exhibition reflected Hessner's commitment to an aesthetic that is simultaneously concrete and ambiguous – all the more ambiguous for the fact that she has typically refused to interpret or explain her work in much detail. As she stated in the catalogue to her 2004 exhibition *Under Månens Segl* while discussing a different body of work, ‘the interaction of the sculptures and viewers is an invitation to exchange thoughts. A communicative involvement on my part would certainly tend to suppress just such a dialogue.’⁹ That sculpture's materials possess their own capacity for communication, irrespective of an artist's intentions, is a consistent principle in her practice; Hessner has stated that her aim is to convey ‘not a finished meaning, but an understanding of the materials' spirit and their eternal ability to transform themselves.’¹⁰ Viewers, without the artist to guide them, are forced to grapple with these material objects on the object's own terms.

If we accepted Hessner's invitation for such an encounter in 1991, we might have noticed how the alloyed metal sculptures testified to certain interactions between their material and acts of human labour that reveal this material's latent volatility. The methods used to construct them – flame-cutting, welding, and polishing – all exploit iron's status as a solid that acts like a liquid when exposed to the moulding forces of fire and friction. The reality of welding undermines common perceptions of metal as a dense, fixed element, and in the context of art, it represents a radical break from traditional sculptural techniques like carving (centred on material removal) and assemblage (the juxtaposition of separate objects).



Isle Hessner, uden titel/untitled, 2023, 130x90cm /
Foto Isle Hessner

på genstandenes egne præmisser.

Hvis man i 1991 tog imod Hessners invitation til sådan et møde, ville man måske have bemærket, hvordan metalskulpturerne vidnede om bestemte interaktioner mellem materialet og menneskehåndens arbejde, der afslørede materialets latente flygtighed. De teknikker, der blev brugt til at fremstille værkerne — flammeskæring, svejsning og polering — udnytter allesammen jernets egenart som et fast stof, der opfører sig som en væske, når det udsættes for ildens og friktionens formende kræfter. Selve det at svejse underminerer i sig selv den udbredte opfattelse af, at metal er et solidt og uforanderligt element, og i kunstens sammenhæng udgør det et radikalt brud med traditionelle billedhuggerteknikker som udskæring (hvor dele af materialet fjernes for at skabe værket) og assemblage (hvor separate genstande sammenstilles). Hvor de sidstnævnte metoder lader materialets iboende egenskaber forblive stort set uændrede, udvirker svejsning — en proces, der involverer både smeltning og sammensmeltning — en re-konfiguration af metallets kemiske sammensætning, hvor hidtil adskilte objekter forenes til én samlet helhed.

Hessner har sammenlignet disse aspekter ved svejseprocessen med selve det at tænke. I en artikel fra 2001 forklarer hun, hvordan hun i sin studietid ved Nova Scotia College of Art and Design (1993–95) og University of Colorado i Colorado Springs (1998–2000) begyndte ”at betragte hjernen som et fagspecifikt værktøj på linje med et svejseværk, hvor kendskabet til volt, ampere, røg og deslige var en nødvendighed for at kunne skabe en skulptur i metal.”¹¹ Svejsningen lærte hende således at analysere, hvordan forskellige fysiske variable interagerer for at danne en kompleks helhed — en proces, som i lige så høj grad gør sig gældende, når man arbejder med intellektuelt stof.

Men selvom Hessners arbejde rammesætter materialets egenskaber på ny, forbliver hendes svejsede skulpturer forankret i det folkelige og hverdagslige: en verden af bærende bjælker, knivblade, motorbåde og tørrestativer. Få måneder efter udstillingen på Kunstsolen udgav Hessner en artikel i *Atuagagdliutit*, Kalaallit Nunaats

While the latter leave a material’s intrinsic properties more or less unchanged, welding – a process of melting and bonding – reconfigures metal’s chemical composition, fusing entirely separate objects into a unified whole.

Hessner has compared these aspects of welding to the process of thought. In an article published in 2001, she explained how during her studies at the Nova Scotia College of Art and Design (1993–95) and the University of Colorado at Colorado Springs (1998–2000), she began ‘to see the mind as a professional tool similar to a welding instrument, where an understanding of voltage, amps, smoke, and the like were necessary to be able to create a sculpture from metal.’¹¹ Welding, in other words, taught her to analyse how diverse physical variables interact simultaneously to form a complex whole – a process equally relevant to shaping intellectual matter.

But as much as Hessner’s work reframes material properties conceptually, her welded sculptures remain grounded in the vernacular world: a world of support beams, knife blades, motorboats, and drying frames. A few months after her Art School exhibition, Hessner published an essay in *Atuagagdliutit*, Kalaallit Nunaat’s largest national newspaper, that called on artists to become more committed interpreters of this ‘Greenlandic daily life and most of all [...] the mentality and SPACE surrounding it.’¹² In this light, the untitled iron sculptures from 1991 represent more than just a formal exercise. As in the work of Piero Manzoni, which Hessner was exposed to during her studies, their matter has a social reality of its own within its local context, one shaped by a history of labour on land and sea.¹³ ‘Iron is matter,’ Jannis Kounellis stated, and ‘matter is giving form ... For an artist a hundredweight of coal is the moral history of an aesthetic.’¹⁴ The material weight of matter, in other words, is indistinguishable from the social history it has witnessed, in Kalaallit Nunaat and around the globe. Yet despite the literal weight of Hessner’s 1991 iron sculptures, they, like many of her largescale projects, have vanished into thin air.

Disappearing Acts

In 1994, during her years in Halifax, Hessner produced an iron sculpture modelled on the drying racks that can be seen up and down the west coast of Kalaallit Nunaat

største landsdækkende avis, hvori hun opfordrede kunstnere til at være mere engagerede fortolkere af ”den grønlandske dagligdag og mest af alt [...] mentaliteten og RUMMET omkring denne.”¹² Set i det lys er de unavngivne jernskulpturer fra 1991 mere end blot en formøvelse. Ligesom i værker af Piero Manzoni, som Hessner stiftede bekendtskab med under sine studier, afspejler deres materiale en særlig social virkelighed i sin lokale kontekst, en sammenhæng, der er formet af håndens arbejde til lands og til vands.¹³ ”Jern er materie,” har kunstneren Jannis Kounellis udtalt, ”og materie er at give noget form ... For en kunstner udgør hundrede kilo kul den moralske historie om en æstetik.”¹⁴ Materialets fysiske vægt kan med andre ord ikke adskilles fra den sociale historie, det har været vidne til, både i Kalaallit Nunaat og globalt. Men på trods af den bogstavelige tyngde, som Hessners jernskulpturer fra 1991 besad, er de, i lighed med mange af hendes storskala-projekter, forsvundet i den blå luft.

Forsvindingsnumre

I 1994, altså i løbet af årene i Halifax, skabte Hessner en jernskulptur, der var formgivet efter de tørrestativer, man ser langs hele vestkysten i Kalaallit Nunaat – et monument over den arkitektur, der understøtter de grønlandske samfunds relationer til deres vandveje. Efter at have smedet monumentet, stillede hun det ud i en skov i Nova Scotia, fotograferede det og efterlod det der. Det er muligt, at det stadig står der den dag i dag; at det langsomt rustet og bliver uløseligt sammenflettet med sine ny omgivelser – og at det, som David Hammons sagde om sin egen socialt engagerede kunst, således bliver til ”blot endnu én af de ting, du støder på i hverdagen.”¹⁵

Hessners skulpturer har en tendens til at dematerialisere sig. Efter at have udstillet *En hyldest til fisker i åben jolle* solgte hun de udskårne figurer i tand og ben, efterlod soklerne og plexiglasset og gav stenene væk til en bekendt, der brugte dem til at omlægge sin indkørsel.¹⁶ Og hvad angår hendes monumentale *Familieportrætter*-skulpturer, donerede Hessner deres stålrammer til et fritidsordningsforløb, hvor eleverne smeltede dem om for at øve sig i

– a monument to the architecture that supports Kalaallit communities’ relationships to their waterways. After forging this monument, she brought it into a Nova Scotia forest, photographed it, and left it behind. It’s possible it’s still there today, slowly rusting and becoming enmeshed in its new environment – becoming, as David Hammons said of his own socially-engaged art, ‘just one of the objects that’s in the path of your everyday existence.’¹⁵

Hessner’s sculptures have a tendency to dematerialise. After exhibiting *En hyldest til fisker i åben jolle / Hommage to Open Boat Fisherman i åben jolle*, she sold the installation’s ivory and bone carvings, abandoned the pedestals and plexiglas, and gave away the stones to an acquaintance who used them to repave a driveway.¹⁶ Her monumental *Family Portrait* sculptures Hessner donated their steel frames to an afterschool programme, where students melted them down to practice metalworking techniques.

It might seem counterintuitive for an artist working in such spatially expansive formats and physically taxing techniques to be unconcerned with an artwork’s material permanence, especially considering that Hessner has used these same techniques and materials to construct monumental works of public art. But when we consider that she has theorised sculpture as a partner in dialogue, an ‘active situation’ forged in ‘struggle’, and an entity with an ‘infinite ability for transformation’, it’s not too much of a leap to understand sculpture as a body, or perhaps a life force. And like all living things, it has an expiration date.

Hessner’s temporary, site-specific project *Past, Present, and Future* (2000) sought to evoke, phenomenologically, the experience of an entire lifespan. It consisted of three sculptural situations that were installed along the slope of a hillside bordering the college campus in Colorado Springs. Viewers were to proceed from one station to the next, climbing and then descending the slope to ‘feel the physical burdens of lived life.’¹⁷ Suspended from a crumbling wall at the base of the hill was *The Past*: a yellow cabinet equipped with a small door viewers could open, revealing a red and green interior. *The Past*’s classic house-shape and primary-colour exterior, set against a concrete expanse, recalled the architectural

metalsløjde.

Det kan synes besynderligt, at en kunstner, der arbejder i så omfangsrige formater og med så fysisk krævende teknikker, ikke bekymrer sig om værkets blivende materielle tilstedeværelse — især med tanke på, at Hessner har anvendt de selvsamme teknikker og materialer til at skabe blivende offentlige værker af monumentalt tilsnit. Men når man tager med i betragtning, at hun har beskrevet skulpturen som en dialogpartner, en "aktiv situation" smedet i "kamp", og som en størrelse, der besidder en "uendelig evne til transformation", synes det ikke at være for stort et spring at forstå skulpturen som en krop – eller måske som en livskraft. Og ligesom alle levende væsener har den en udløbsdato.

Hessners midlertidige, stedsspecifikke projekt *Past, Present, and Future* (2000) søgte at fremkalde oplevelsen af et helt livsforløb gennem et fænomenologisk greb. Værket bestod af tre skulpturelle situationer, der var installeret langs en skråning, der stødte op til universitetets campus i Colorado Springs. Beskueren skulle bevæge sig fra trin til trin på vejen, både op ad og derefter ned ad bakken, for at "føle det fysiske slid, som det levede liv indebærer."¹⁷ Værket *The Past* var ophængt fra en forfalden mur ved skråningens fod og bestod af et gult skab med en lille låge, som beskueren kunne åbne og derved afsløre et rødgrønt indre. Værkets klassiske husform og primærfarvede ydre, der stod i stærk kontrast til den omgivende beton, bragte minder om G60-æraens grønlandske arkitektur. På fotografier udstråler *The Past* en tryk genkendelighed; men alligevel antyder det klaustrofobisk trange interiør en følelse af, at noget ligger indespærret eller skjult bag facaden. Fra *The Past* bevægede beskuerne sig op ad en sti til bakkens top, hvor *The Present* var placeret. Værket bestod af en gruppe forskelligartede træfigurer: en sort konstruktion, hvor flere brædder var fastgjort omkring midten, så de dannede en kraftig, geometrisk kerne; en rød pæl med syv tværgående trin foroven; et par blå pæle i ens højde; og to gule pæle i forskellig højde. Disse genstande modsvarede hver især specifikke personer, der var af stor betydning i Hessners

landscape of the G60 era. In photographs, it exudes comforting familiarity; still, the claustrophobically small interior suggests a sense of something constrained or hidden behind this façade. From *The Past* viewers climbed a trail to the hill's summit where they arrived at *The Present*, which consisted of several irregular wooden figures: a black structure with multiple planks attached to its middle, forming a thick geometric core; a red post with seven rungs along its top; a pair of blue poles of equal height; and two yellow poles of unequal height. These objects corresponded to specific, important individuals in Hessner's life at the time. Like the sealskin and steel *Family Portrait* sculptures, these portraits derived from a private symbolism known only to her. From *The Present* viewers would descend the cliff to *The Future*. This final sculpture, also assembled from wood, was constructed to resemble 'the deck of a ship' and 'painted green to symbolise the future which would reveal its content only by living it.' Fittingly, *The Future* was never photographed.

That Hessner occasionally refers to such works as 'situation-images' already indicates that we are in unusual territory. Like the architectonic installations of Mary Miss or the structures that Ed Kienholz referred to as 'tableaux', this situation-image folded its viewers into the artwork's own life-world – its own 'burden of lived life'. Like any life lived, Hessner's situation-images withhold something of themselves. They share the same space as us, but address us in a language we can't speak, and before we know it, they're gone. We must work to know them, and even then, understanding is never guaranteed. Maybe, then, we should understand them as something more than themselves: as an exercise that pushes us beyond the objecthood of sculpture, and toward a state of relation that is always incomplete, always in a process of formation.

David W. Norman is an independent art writer. He holds a PhD in art history from the University of Copenhagen with a focus on experimental art and Indigenous politics. His research has appeared in publications such as October, Peripeti, Kunst og Kultur, and American Art.



Isle Hessner, uden titel/untitled, 2023, 130x90cm /
Foto Isle Hessner

liv på det tidspunkt. Ligesom *Familieportrætterne* i sælskind og stål byggede disse portrætter på en privat symbolik, som kun hun kendte. Fra *The Present* førtes beskuerne ned ad klippen til *The Future*. Denne sidste skulptur, der også var opbygget i træ, var konstrueret, så den lignede “dækket på et skib” og var “malet grøn for at symbolisere en fremtid, som kun vil afsløre sit sande væsen, når vi lever den.” Passende nok blev *The Future* aldrig fotograferet.

At Hessner indimellem omtaler sådanne værker som “situationsbilleder” peger allerede på, at vi her bevæger os ind i uvant territorium. Ligesom de arkitektoniske installationer af Mary Miss eller de konstruktioner, Ed Kienholz kaldte for “tableauer”, foldede dette situationsbillede sine beskuere ind i værkets egen livsverden – dets eget “levede liv” med alle dets byrder. Ligesom ethvert levet liv holder Hessners situationsbilleder noget tilbage; de gemmer en del af sig selv. De deler samme rum som os, men henvender sig til os i et sprog, vi ikke taler, og før vi ved af det, er de væk. Man må arbejde for at lære dem at kende, og selv da er der ingen garanti for, at vi kommer til at forstå dem. Måske skal vi i stedet forstå dem som noget mere end blot sig selv: som en øvelse, der skubber os hinsides skulpturen som genstand og hen imod en form og relation, der altid er ufuldstændig, altid under tilblivelse.

David W. Norman er uafhængig kunstsribent. Han har en ph.d. i kunsthistorie fra Københavns Universitet med fokus på eksperimenterende kunst og 'Indigenous politics'. Hans forskning har været bragt i publikationer som October, Peripeti, Kunst og Kultur og American Art.

Notes	Notes
1 Nuna-Tek is an abbreviation of Nunatsinni Teknikkikkut Ingerlatsivik (in Danish: Grønlands Tekniske Organisation), a public agency responsible for managing energy, water, construction, and tele resources. In 1990, Nuna-Tek's responsibilities were transferred to new agencies established by the Home Rule government.	1 Nuna-Tek er en forkortelse for Nunatsinni Teknikkikkut Ingerlatsivik (Grønlands Tekniske Organisation), en offentlig instans, der havde ansvaret for at forvalte energi-, vand-, byggeri- og teleområdet. I 1990 blev Nuna-Teks ansvarsområder overgivet til nye styrelser, der blev oprettet af Hjemmestyret.
2 Conversation with Isle Hessner, 30 September 2019, Qaqortoq.	2 Samtale med Isle Hessner, 30. september 2019, Qaqortoq.
3 Bodil Kaalund also incorrectly referred to the work as 'Hyldest til fiskeri fra åben jolle' in <i>Grønlands kunst</i> .	3 Bodil Kaalund gav også værket en forkert titel, da hun fejlagtigt omtalte det som "Hyldest til fiskeri fra åben jolle" i <i>Grønlands kunst</i> .
4 See, for example, the original, 1979 title of Kaalund's book, <i>Grønlands kunst. Skulptur, brugskunst, maleri</i> , and its 1981 Kalaallisut translation, Kalaallit eqqumiitsuliaat. Qliperuineq, atortunik kusanarsaarisaseq, qalipakkanik assilialiorneq.	4 Se f.eks. den oprindelige titel på Kaalund's bog, <i>Grønlands kunst. Skulptur, brugskunst, maleri</i> fra 1979, og dens oversættelse til Kalaallisut i 1981, Kalaallit eqqumiitsuliaat. Qliperuineq, atortunik kusanarsaarisaseq, qalipakkanik assilialiorneq.
5 Eqqumiitsuliornermut ilinniarfik 1986–87 (Nuuk: Kunstsolen, 1987), 11.	5 Eqqumiitsuliornermut ilinniarfik 1986–87 (Nuuk: Kunstsolen, 1987), 11.
6 Conversation with Isle Hessner, 30 September 2019, Qaqortoq.	6 Samtale med Isle Hessner, 30. september 2019, Qaqortoq.
7 The sand was added to elevate the sculptures from the workshop's floor.	7 Sandet blev tilføjet for at hæve skulpturerne op fra gulvet.
8 Ivan Burkal, 'Friske udtryk på trang plads', Atuagagdliutit 1 July 1991.	8 Ivan Burkal, "Friske udtryk på trang plads", Atuagagdliutit, 1. juli 1991.
9 Hessner, <i>Under Månens Segl</i> , 13–14.	9 Hessner, <i>Under Månens Segl</i> , 13–14.
10 Isle Hessner quoted in Bodil Kaalund, <i>Grønlands kunst</i> , 3rd revised edition (Copenhagen: Gyldendal, 2011), 321.	10 Isle Hessner citeret i Bodil Kaalund, <i>Grønlands kunst</i> , 3. reviderede udgave (København: Gyldendal, 2011), 321.
11 Isle Hessner, 'Enklaver i sjælen. Ansvarlighed i kunsten', Neriusaaq 1 (2000–2001): 32.	11 Isle Hessner, "Enklaver i sjælen. Ansvarlighed i kunsten", Neriusaaq 1 (2000–2001): 32.
12 Lise Hessner, 'Kampen om skulpturen', Atuagagdliutit 11 September 1991.	12 Lise Hessner, "Kampen om skulpturen", Atuagagdliutit, 11. september 1991.
13 Hessner referred to Manzoni in a conversation with me in 2019.	13 Hessner omtalte Manzoni i en samtale med nærværende forfatter i 2019.
14 Quoted in Gloria Moure, Jannis Kounellis: <i>Works, Writings, 1958–2000</i> (New York: Distributed Art Publishers 2001), 314.	14 Citeret i Gloria Moure, Jannis Kounellis: <i>Works, Writings, 1958–2000</i> (New York: Distributed Art Publishers 2001), 314.
15 Kellie Jones, 'Interview: David Hammons', ART PAPERS (July/August 1988), https://www.artpapers.org/interview-david-hammons/ . Hessner referred to Hammons in 'Enklaver i sjælen' when describing artists she studied at UCCS.	15 Kellie Jones, "Interview: David Hammons", ART PAPERS (July/August 1988), https://www.artpapers.org/interview-david-hammons/ . Hessner har i "Enklaver i sjælen" nævnt Hammons blandt de kunstnere, hun studerede i sin tid på UCCS.
16 Conversation with Isle Hessner, 30 September 2019, Qaqortoq.	16 Samtale med Isle Hessner, 30. september 2019, Qaqortoq.
17 Email, 27 January 2025.	17 Email, 27. januar 2025.

FORBINDELSER / ATTAVEQATIGIINNERIT

CONNECTIONS / ATTAVEQATIGIINNERIT

DK Dette er ikke en Grønlands kunsthistorie. Dette er heller ikke kunst, som handler om Grønland. Det er ikke grønlandsk kunst. Det er kunst. Kunst lavet af kunstnere, som forbinder sig med hinanden.

Værkerne og kunstnerne forbinder sig med hinanden gennem motiver, materiale og processer. Og de har utallige forbindelser ud af dette udstillingsrum, ud til forskellige kunstscener og til forskellige steder.

Og de er forbundet, fordi de alle har forbindelser til Grønland/Kalaallit Nunaat.

De er alle værker udlånt fra tre kunstsamlinger i København: Grønlands Repræsentation, Arktisk Institut og Det Grønlandske Hus i København.

Følgende tekst er en guide gennem værkernes forbindelser, sådan som de præsenteres her.

Værkerne kunne også have forbundet sig anderledes. Og denne tekst kunne have knyttet utallige andre forbindelser mellem kunstnere, værker og verden derude.

EN This is not a history of Greenlandic art. Nor is this art about Greenland. It is not Greenlandic art. It is art. Art made by artists who are connected to one another.

The works and artists interconnect in terms of subject matter, materials and processes. And they have countless connections reaching beyond this exhibition space to various art scenes and different places.

And they are connected because they all have ties to Greenland/Kalaallit Nunaat.

All the works on display are on loan from three art collections in Copenhagen: the Greenland Representation, the Danish Arctic Institute, and the Greenlandic House in Copenhagen.

The following text guides you through the ties that connect the works as they are presented here.

The works could also have been connected differently. And this text could have made countless other connections between the artists, the artworks and the wider world.



Anne-Birthe Hove, *Homage til Aron I*, 1997, Arktisk Institut, Danish Arctic Institute / Foto Torben Eskerod

Anne-Birthe Hove, *Homage til Aron X*, 1997, Arktisk Institut, Danish Arctic Institute / Foto Torben Eskerod



Herover / above Anne-Birthe Hove, "20:15 : Aqissiaq" - Hommage til Aron XI, 1997, Arktisk Institut, Danish Arctic Institute / Foto Torben Eskerod

Modsat højre / opposit right Anne-Birthe Hove, Hommage til Aron VIII, 1997, Arktisk Institut, Danish Arctic Institute/Foto Torben Eskerod

Grafik er som at læse en bog, du skal tæt på og nærlæse

Anne-Birthe Hove
Fra monografien "Anne-Birthe Hove", Milik Publishing, 2016

ANNE-BIRTHE HOVE (1951-2012) udforskede grafikken gennem hele sin kunstneriske praksis. Oftest arbejdede hun i serier, hvor hun bearbejdede et motiv eller et tematisk begreb. Serien *Hommage til Aron* tager afsæt i kunstneren Aron fra Kangeq (1822-1869), hans motiver samt grafikken som medie. Værkerne både bruger, parafraserer samt laver tilføjelser til Arons værker. Der er altid mange lag af betydninger i Hoves værker, ligesom grafikken også arbejder med forskellige lag og dybder i trykket.

Viewing graphic arts is like reading a book – you need to move in close and read carefully.

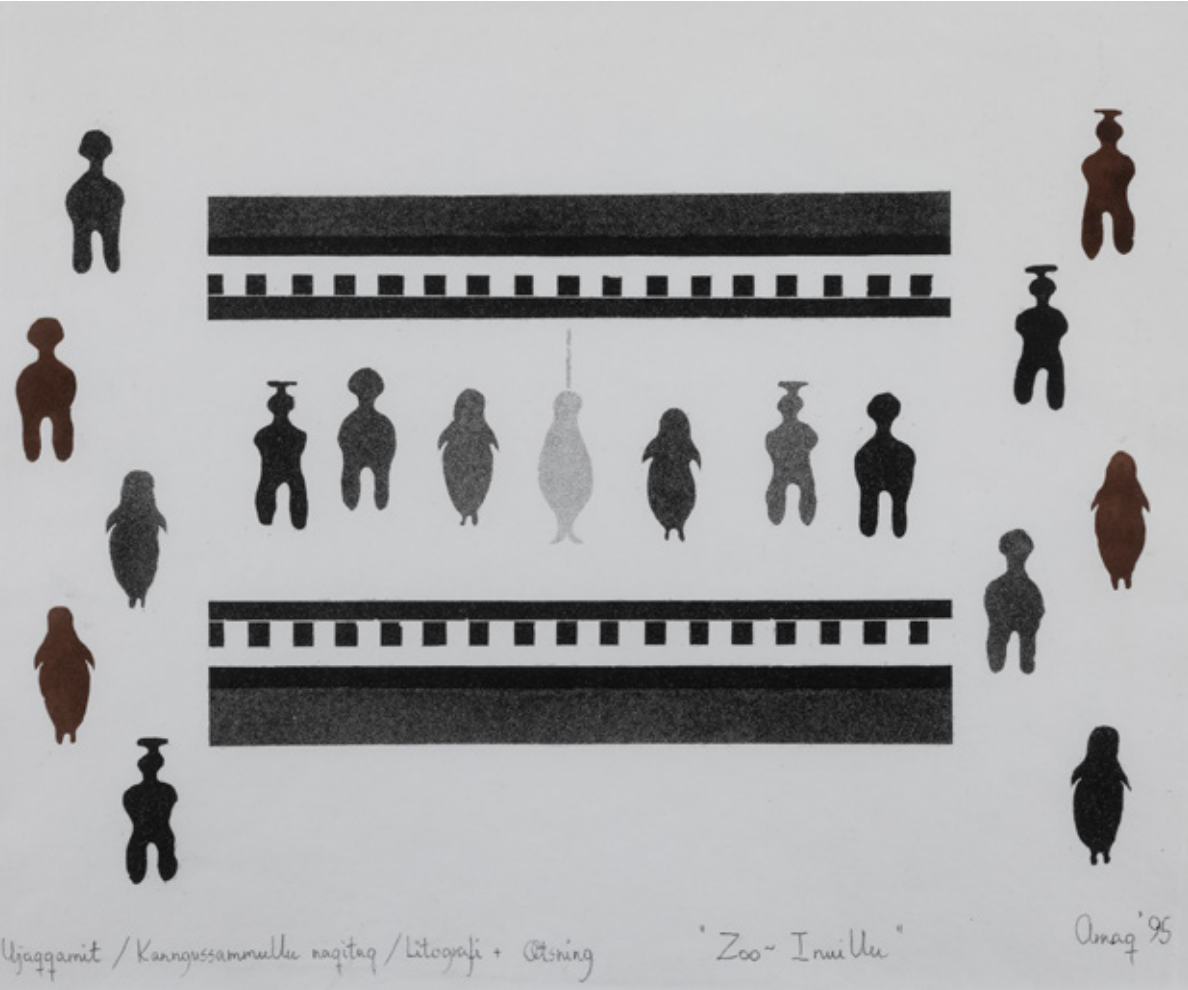
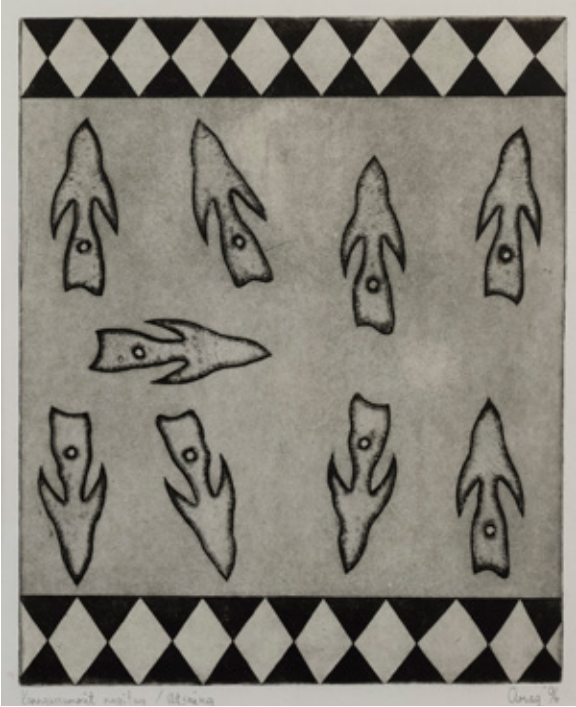
Anne-Birthe Hove
From the monograph "Anne-Birthe Hove", Milik Publishing, 2016

ANNE-BIRTHE HOVE (1951-2012) explored printmaking throughout her entire artistic practice. She most often worked with series focusing on a specific subject or thematic concept. The series *Hommage to Aron* takes its starting point in the artist Aron from Kangeq (1822–1869) and his subject matter as well as in graphic art as a medium. The works use, paraphrase and add to Aron's pieces. Hove's works always incorporate many layers of meaning, just as the printmaking process in itself employs different layers and depths.



ARNANNGUAQ HØEGH (1956-2020) udforskede også grafikken gennem hele sin kunstneriske praksis. ”Omhyggelige og pertentlige” samt ”foruroligende og uventede”; sådan har kunstneren Bodil Kaalund (1930-2016) beskrevet Høeghs værker (Udstillingskataloget *Nordenvind*, Museet for Religiøs Kunst, 2005). Høegh gentager figurer som sælen, ulu'en, harpunspidsen, masken og hvalfinnen, og de bliver næsten ornamentale. De peger på sin vis tilbage til en ældre inuitisk udskærings- og udsmykningskultur af redskaber og brugsgenstande. Samtidig rummer Høeghs værker både poesi, humor og samfundskommentarer. Titlen *Zoo-inuillu* ("Zoo og mennesker") er også titlen på en sang af én af Grønlands helt store sangskrivere og musikere Ole Kristiansen (f. 1965). Disse fire værker blev skabt som illustrationer til menukort hos flyselskabet SAS.

ARNANNGUAQ HØEGH (1956-2020) likewise engaged in a long and exploratory practice focusing on graphics as a medium. 'Meticulous and fastidious as well as disturbing and unexpected': this is how the artist Bodil Kaalund (1930-2016) described Høegh's works (*Nordenvind*, exhibition catalogue, Museet for Religiøs Kunst, 2005). Høegh repeats figures such as the seal, the ulu knife, the harpoon tip, the mask, and the whale fin, making these elements almost ornamental. In a way, the imagery points back to an ancient Inuit culture of carving and decorative art associated with tools and utilitarian objects. At the same time, Høegh's works also contain aspects of poetry, humour and social commentary. The title *Zoo-inuillu* ('Zoo and people') is also the title of a song by one of Greenland's greatest songwriters and musicians, Ole Kristiansen (b. 1965). The four works shown here were originally created for the airline SAS as illustrations for menus.



Herover / above Arnannguaq Høegh, *Zoo-Inuillu*, 1996, Grønlands Repræsentation, Greenland Representation / Foto Torben Eskerod

Modsat venstre / opposit left Arnannguaq Høegh, 1996, Grønlands Repræsentation, Greenland Representation / Foto Torben Eskerod

Modsat højre / opposit right Arnannguaq Høegh, *Ulo-Polka*, 1996, Grønlands Repræsentation, Greenland Representation / Foto Torben Eskerod



Aka Høegh, 2011
Grønlands Repræsentation, Greenland Representation /
Foto Torben Eskerod

AKA HØEGH (F. 1947) har ligeledes en lang kunstnerisk praksis med grafikken, hvor hun særligt har udforsket motiver som natur, menneske og dyr. I Høeghs værker er dyr, mennesker og ansigter oftest integreret i landskaber. Mennesket er hverken udenfor eller over naturen, men en del af det levende. Høegh har gennem hele sit virke brugt sig selv og sit eget selvportræt i en fortsat udforskning af egne rødder og spørgsmålet om, hvad vil det sige at være menneske.

Anne-Birthe Hove, Arnannguaq Høegh og Aka Høegh fulgtes ad både personligt og kollegialt livet igennem. Alle tre blev de tidligt støttet af kunstner Bodil Kaalund, som også var medinitiativtager til Puilanerit / Grafisk Værksted (i dag Grønlands Kunstscole). Anne-Birthe Hove og Aka Høegh var blandt de første elever på Grafisk Værksted, imens Arnannguaq Høegh var leder af Grønlands Kunstscole fra 1991 frem til sin død i 2020.

Kunstner Bodil Kaalund dukker løbende op i teksterne til denne udstilling. Kaalund er især i de senere år blevet set gennem Pia Arkes tekst og afhandling *Ethnoestetik* fra 1995, hvor Arke problematiserer den vinkel Kaalund anlægger på kunsten i bogen *Grønlands kunst* (første gang udgivet i 1979 og derefter genudgivet i 1990 og 2011). En vinkel Arke kalder etnoestetisk, hvor det etnografiske og det såkaldt grønlandske sættes før og bliver bestemmende for forventningen til og fortolkningen af kunsten. Kaalund havde dog udover denne bog et langt liv med samarbejder, initiativer og venskaber med og på den grønlandske kunsts scene.

AKA HØEGH (B. 1947) has engaged in a similarly long artistic practice within the field of printmaking and graphic arts, exploring a range of subjects that often focus on nature, humans and animals. In Høegh's works, animals, people and faces are often integrated into landscapes. Here, humankind stands neither outside nor above nature, but is part of the living world. Throughout her career, Høegh has used herself and the medium of self-portraiture in an ongoing exploration of her own roots and the question of what it means to be human.

Anne-Birthe Hove, Arnannguaq Høegh and Aka Høegh followed similar paths throughout their lives – in their art and in their private lives. At the early stages of their careers, all three received support from artist Bodil Kaalund, who was also a co-founder of Puilanerit / Grafisk Værksted (The Print Workshop), which is now Nunatsinni Eqqumiitsulionermik Ilinniarfik/Grønlands Kunstscole (The Greenland School of Art). Anne-Birthe Hove and Aka Høegh were among the first students at Grafisk Værksted, while Arnannguaq Høegh was head of the Greenland School of Art from 1991 until her death in 2020.

Bodil Kaalund appears repeatedly in the texts about the various artists presented here. In recent years, Kaalund has been predominantly viewed and assessed through the lens of Pia Arke's essay and thesis *Ethno-Aesthetics* from 1995, in which Arke critiques the perspective Kaalund adopts in her book *Grønlands kunst* (first published in Danish 1979 and later reissued in 1990 and 2011; published in English as *The Art of Greenland* in 1983 by University of California Press). Arke describes Kaalund's approach as 'ethno-aesthetic': the ethnographic and so-called Greenlandic aspects are foregrounded and become the defining lens that shapes the viewer's expectations and interpretations of the art. However, beyond this book, Kaalund had a long life of collaborations, initiatives and friendships within and across the Greenlandic art scene.

Jeg synes, at jeg har et skidegodt portrætansigt. Mine øjne, min næse, min høje pande og også mit hår. Jeg kan se ung og smuk ud, men hvis jeg kigger ned og slår øjnene op, så ligner jeg en gammel kone. Jeg bruger kvindeligheden i det; der er enorm styrke i det.

Bolatta Silis-Høegh
Fra et interview med Bolatta Silis-Høegh i hendes atelier i januar 2024.

BOLATTA SILIS-HØEGH (F. 1981) bruger ofte sig selv og sit eget selvportræt i sine værker. Gennemgående i hendes praksis med både maleri og installation er et arbejde med kroppen. Disse værker tog afsæt i et spørgsmål om identitet; i dét at føle sig usynlig, blive talt hen over og ikke være en del af historien (som kalaaleq og som kvinde). Silis-Høegh har arbejdet med akrylmaling, med fotografier fra samlingen på Arktisk Institut, og i det ene maleri har hun malet sig selv ind. De blev skabt tilbage i 2010 til en duoudstilling med Anne-Birthe Hove på Galleri Rasch på Bornholm. Bolatta Silis-Høegh er desuden datter af Aka Høegh og således opvokset blandt kunsten og samtalerne mellem Anne-Birthe Hove, Arnannguaq Høegh og Aka Høegh samt Bodil Kaalund.

I think I have a bloody good portrait face. My eyes, my nose, my high forehead and also my hair. I can look young and beautiful, but if I look down and glance up, then I look like an old woman. I use the femininity inherent in it; there's immense strength in that.'

Bolatta Silis-Høegh
From an interview with Bolatta Silis-Høegh in her studio, January 2024.

BOLATTA SILIS-HØEGH (B. 1981) often uses herself and self-portraiture in her works. The human body is a recurring feature of her practice, appearing in her painting and installation art alike. The works presented here take their starting point in questions of identity; in the feeling of being invisible, being ignored, being spoken about rather than spoken to, and not being part of history (as a Kalaaleq and as a woman). Silis-Høegh has worked with acrylic paint, with photographs from the collection at the Danish Arctic Institute, and in one of the paintings she has painted herself into it. They were created in 2010 for a duo exhibition with Anne-Birthe Hove at Galleri Rasch on the Danish island of Bornholm. Bolatta Silis-Høegh is the daughter of Aka Høegh and thus grew up surrounded by art and the ongoing conversations between Anne-Birthe Hove, Arnannguaq Høegh, Aka Høegh and Bodil Kaalund.

Bolatta Silis-Høegh, 2010
Grønlandske Hus i København,
The Greenlandic House in
Copenhagen
Foto Torben Eskerod



Jeg havde selv illustreret noget, og jeg havde lavet grafik, men jeg ville henimod noget med kroppen. Jeg havde stået model for Rikke (Diemer, red.) nogle gange, så jeg foreslog, at vi skulle lave billederne sammen. Hun fotograferede mig, og jeg fik dem blandingsteknikket – fotogravure, akvatinte, koldnål – sammen med litografen Niels Borch Jensen. Det var et sjovt samarbejde vi havde, og jeg er stadig meget glad for den bog.

Jessie Kleemann
Fra bogen "Samtaler med Jessie Kleemann", Antipyrine, 2023

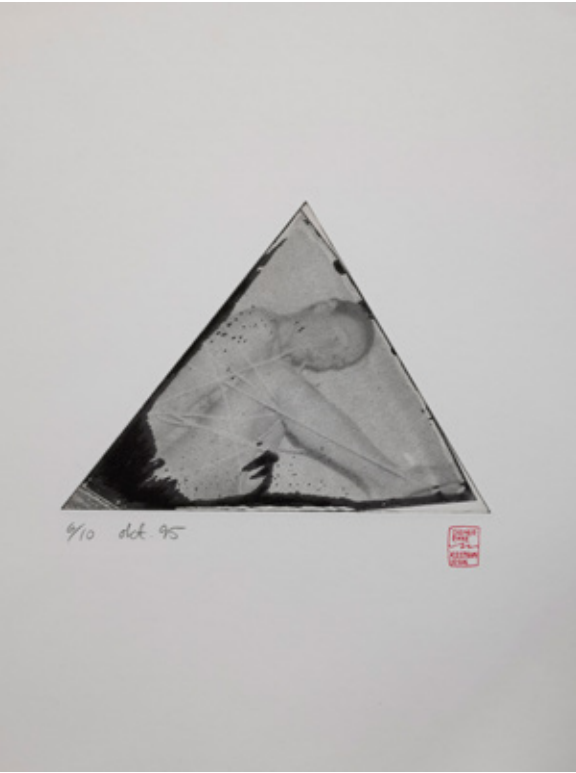
JESSIE KLEEMANN (F. 1959) arbejder i sin kunstneriske praksis med kroppen, særligt i form af performance. Men Kleemann har også arbejdet med grafik. Denne serie blev skabt i et samarbejde med kunstner Rikke Diemer (f. 1943), som i en årrække boede i Nuuk. Disse grafiske værker blev skabt som illustrationer til Kleemanns digtsamling *Taallat – Digte – Poems* udgivet i 1997. Jessie Kleemann var leder af Grønlands Kunsthøjskole fra 1984-1991, hvor Rikke Diemer også har været gæsteunderviser, og hvor én af Kleemanns elever var Isle Hessner. I 2016 var Diemer desuden kurator på en stor retrospektiv udstilling med Anne-Birthe Hove.

I had done some illustrations myself before, and I had worked with prints, but I wanted to move towards something involving the body. I had modelled for Rikke (Diemer, ed.) a few times, so I suggested we make the images together. She photographed me, and I then went on to have those images reworked in an array of techniques – fotogravure, aquatint, drypoint – together with the lithographer Niels Borch Jensen. It was a fun collaboration, and I'm still very fond of that book.

Jessie Kleemann
From the book *Samtaler med Jessie Kleemann*, Antipyrine, 2023

JESSIE KLEEMANN (B. 1959) works with the body, too, particularly in the form of performance art. But Kleemann's artistic practice also incorporates printmaking. This series was created in collaboration with fellow artist Rikke Diemer (b. 1943), who lived in Nuuk for a number of years. The works shown here were created as illustrations for Kleemann's poetry collection *Taallat – Digte – Poems* published in 1997. Jessie Kleemann was head of the Greenland School of Art from 1984 to 1991, during which time Rikke Diemer also taught as a guest lecturer, and where one of Kleemann's students was Isle Hessner. As a further connection between these artists, Diemer curated a major retrospective exhibition of Anne-Birthe Hove in 2016.

Jessie Kleemann & Rikke Diemer, 1995,
Arktisk Institut, Danish Arctic Institute
Foto Torben Eskerod



Der er noget magisk i, at man ikke kan skille de to skåle ad. Jeg er ikke inderskålen, jeg er ikke yderskålen, men jeg er luften imellem. Luft er for mig positivt, fordi luft ikke er massivt; det er lidt det samme med den runde form, som jeg i min keramik arbejder med.

Gukki Nuka
Fra upubliceret interview, 2021

GUKKI NUKA MØLLER (F. 1969) er kunstner og uddannet keramikker. Hans dobbeltskåle findes både i samlingen i Det Grønlandske Hus i København og i Grønlands Repræsentation, hvor den udstillede *Umiaq* ("skib") er fra. Dobbeltskålene er dels formgivet med tanke på sejladsens betydning i Grønland; skibene, qajaq/kajak og umiaq/konebåd har forbundet landet på kryds og tværs og med resten af verden. Men skålene peger også på Gukki Nukas transkulturelle baggrund. Inderskålen kan bevæge sig, men skålene kan ikke skilles ad. Med en dansk mor og en grønlandsk far står Gukki Nuka som mange andre imellem og i to kulturer. To kunstnere, som har haft stor betydning for Gukki Nuka, er Anne-Birthe Hove og Arnannguaq Høegh, som han havde som undervisere på Grønlands Kunstscole.

There's something magical about the fact that you can't separate the two bowls. I am not the inner bowl, I am not the outer bowl: I am the air in between. Air is something positive to me, because air is not solid. Something similar holds true of the round form I work with in my ceramics.

Gukki Nuka
From an unpublished interview, 2021

GUKKI NUKA MØLLER (B. 1969) is an artist and trained ceramicist. His double bowls are part of the collection of the Greenlandic House in Copenhagen and at the Greenland Representation, where the exhibited *Umiaq* ("boat") is from. The double bowls are partly inspired by the significance of seafaring in Greenland: boats – qajaq/kayak and umiaq/women's boat – have tied the country together across different regions and also connected it to the rest of the world. At the same time, the bowls also point to Gukki Nuka's transcultural background. The inner bowl can move, but the two bowls cannot be separated. Born to a Danish mother and a Greenlandic father, Gukki Nuka, like many others, is poised between and within two cultures. The artists Anne-Birthe Hove and Arnannguaq Høegh both had a significant impact on Gukki Nuka: they were his teachers at the Greenland School of Art.



Gukki Nuka, *Umiaq*, årstal ukendt / unknown year
Grønlands Repræsentation / Greenland Representation
Foto Torben Eskerod

SIMON KRISTOFFERSEN (1933-1990) kom ud af en kunstnerfamilie, som alle arbejdede med figurudskæringer i fedtsten. Han var som den eneste i familien uddannet på kunstakademiet i København. Simon Kristoffersen arbejdede ofte med figurgrupper, og i hans skulpturer er en bevægelse eller en rytme mellem kroppene. Ansigterne er uden individuelle kendetegn, næsten monumentale, runde og lettere opadvendte.

SIMON KRISTOFFERSEN (1933-1990) was born into a family of artists, all of whom worked with figure carvings in soapstone. He was the only one in the family to be formally trained at the art academy in Copenhagen. Simon Kristoffersen often worked with figure groups, and a sense of movement or rhythm between the bodies is clearly evident in his sculptures. The faces are stripped of individual features, almost monumental, round and slightly upturned.



Simon Kristoffersen, 1988,
Grønlands Repræsentation,
Greenland Representation
Foto Torben Eskerod

KRISTIAN FLY (F. 1976) kommer også ud af en figurativ udskæringstradition i ben, sten og tand, men han blander sten fundet i Grønland med importerede sten. Hans motiver er hverdagsscener, men hvor figurtraditionen oftest fokuserer på ældre og traditionelle hverdagsscener af for eksempel fangst, så bruger Fly samtidens hverdagsliv – her en kvinde på et kontor.

KRISTIAN FLY (B. 1976) also has roots in the long-standing tradition for carving figures out of bone, stone and ivory, but he combines stones found in Greenland with imported ones. His motifs are scenes from everyday life, but whereas works in this genre usually focuses on traditional imagery such as hunting scenes, Fly finds his subjects in contemporary life – in this case, a woman in an office.



Kristian Fly, ukendt årstal/year unknown,
Grønlands Repræsentation,
Greenland Representation
Foto Torben Eskerod

HANS LYNGE (1906-1988) oprettede sammen med Bodil Kaalund Puilanerit / Grafisk Værksted i 1972, og han var den første leder af stedet. Han havde en lang praksis som kunstner, forfatter og skribent, hvor et af hans vigtigste fokusområder var Grønlands selvstændighed. Desuden var han præstesøn og uddannet kateket. Han er blevet kaldt lysets maler, og der er noget vibrerende og levende over hans brug af farver. Oftest kredsede hans motiver om genfortolkninger af en inuitisk fortælletradition; Lynge var optaget af at arbejde med sine rødder og at sætte dem ind i en nutidig kontekst. Det udstillede værk er et grafisk tryk af et maleri tilhørende Inge Lyng/Hans Lyng Fonden. Maleriet malede Hans Lyng efter en rejse i Østgrønland.

HANS LYNGE (1906–1988) co-founded Puilanerit / Grafisk Værksted with Bodil Kaalund in 1972 and was the first head of the school. He had a long-standing practice as an artist and writer, with Greenlandic independence being a particular focus of his endeavours. He was also the son of a priest and a trained catechist. He has been called ‘the painter of light’, reflecting his vivid and vibrant use of colours. His subject matter most often revolved around reinterpretations of an Inuit storytelling tradition; Lyng was interested in actively engaging with his own roots and placing them in a contemporary context. The exhibited art work is a graphic print of a painting belonging to Inge Lyng/Hans Lyng Foundation. Lyng did the painting after travelling to East Greenland.



Hans Lyng, Østgrønlændere, 1969,
Hans Lyng Fonden
Foto Torben Eskerod

KÎSTAT LUND (1944-2017) arbejdede med naturen gennem hele sin kunstneriske praksis. Men det er ikke naturen eller landskaberne som eksakt kortlægning eller detaljeret gengivelse, Lund arbejdede med. Selvom den sydgrønlandske natur og det landskab, som Lund havde boet i fra barnsben, var afsættet i mange af hendes værker, så er motiverne snarere en form for kontemplation, en opsamling af sanseindtryk eller en viden, som ikke bare er kommet af at se ud over et landskab, men af at være, bo og leve i det.

KÎSTAT LUND (1944–2017) worked with nature throughout her artistic practice. However, her representations of nature or landscapes do not take the form of exact mappings or detailed depictions. Although the South Greenlandic landscape, where Lund had lived since childhood, formed the point of departure in many of her works, the imagery can more accurately be described as a form of contemplation, as meditations on sensory impressions and a kind of knowledge that comes from not only looking out across a landscape, but from being in it, living in it.



Kîstat Lund, 2004,
Grønlands Repræsentation, Greenland Representation
Foto Torben Eskerod



Buuti Pedersen, *Isškálen*, 2009, Grønlands Repræsentation, Greenland Representation Foto Torben Eskerod

BUUTI PEDERSEN (F. 1955) har igennem en lang praksis arbejdet med glaskunsten og er uddannet ved Skolen for Brugskunst (senere Danmarks Designskole, i dag Det Kongelige Akademi – Arkitektur, Design, Konservering). Mange af hendes værker befinder sig i et flydende grænsefelt mellem billedkunst og kunsthåndværk. At trække en grænse imellem billedkunst og kunsthåndværk er på mange måder en kunstig opdeling, og i Buutis værker smelter de sammen. Naturen som motiv går igennem Buutis praksis med maleri og glaskunst, ikke som præcis gengivelse, men som sansning, materialitet, farve og form. Ligesom der i hendes glaskunst også er et spil af farver, et motiv eller en titel som peger ud over selve brugsfunktionen og ofte ud i naturen, som for eksempel *Isškálen*. Buuti Pedersen var sammen med Anne-Birthe Hove og Jessie Kleemann med til at oprette kunstnersammenslutningen KIMI, som i 2025 har 30-års jubilæum.

BUUTI PEDERSEN (B. 1955) has worked with glass art throughout her long practice. She was trained at The School of Decorative Art (later Danmarks Designskole, now part of The Royal Academy – Architecture, Design, Conservation in Copenhagen). Many of her pieces occupy the field where fine and decorative art intersect: in Buuti’s work, such artificial distinctions become blurred as art and craft merge. Nature is a recurring motif in Buuti’s painting and glass art – appearing not as accurate representations but rather as sensations, materiality, colour and form. Her glass art also incorporates playful approaches to colours, subject matter or titles that point beyond their functional aspect and often out towards nature – as in the case of *Isškálen* (The Ice Bowl). Buuti Pedersen joined Anne-Birthe Hove and Jessie Kleemann in founding the artists’ association KIMI, which celebrates its 30th anniversary in 2025.

PIA ARKE (1958-2007) er primært kendt for sin praksis med fotografi, arkiv og kolonihistorie. Maleriet af isbjørn, sæler og landskab er et lån fra Arktisk Institut. Det blev skabt til Det Arktiske Hus, da det åbnede i 1993. Dyremotiver tages oftest ikke seriøst på den danske/ europæiske kunstscene; i værste fald ses det ned på. Isbjørnen og sælen er i Arkes maleri er næsten flade og stiliserede som udskårne ornamenter eller amuletter. De har hver deres felt ovenpå et is- eller fjeldlandskab. Ligesom Arnannguaq Høegh synes Pia Arkes maleri at pege tilbage på og genfortolke en ældre inuitisk udskæringstradition og -kultur.

PIA ARKE (1958–2007) is perhaps best known for her work with photography, archives and colonial history. The painting of a polar bear, seals and a landscape is on loan from the Danish Arctic Institute. The work was created for the Arctic House (Det Arktiske Hus) back when it opened in 1993. Animal motifs are often not taken seriously on the Danish/European art scene; at worst, they are looked down upon. Here, the polar bear and seal are stylised and almost flat, like carved ornaments or amulets. Each has its own field atop an ice or mountain landscape. Like Arnannguaq Høegh, Pia Arke’s painting seems to point back to and reinterpret an older Inuit carving tradition and culture.



Pia Arke, 1993, Arktisk Institut, Danish Arctic Institute / Foto Torben Eskerod



Jens Rosing, 1980, Grønlands Repræsentation, Greenland Representation / Foto Torben Eskerod

Jeg stiller mig en gang imellem op foran spejlet og laver grimasser og forestiller mig, at jeg er dyret selv. Og det bruger jeg til at tegne efter. Eller jeg bliver helt ubevidst et dyr. Jeg er rensdyret, når det traver afsted. Jeg kan mærke bevægelserne og følelsen af at ramme jorden. Jeg er meget optaget af dyrets anatomi. Men jeg er ikke spor interesseret i landskabet omkring fuglene. Nej, fuglen skal stå alene. Så er den først interessant.

Jens Rosing
I et interview med Marianne Krogh Andersen, Weekendavisen, 2004

JENS ROSING (1925-2008) arbejdede gennem et helt liv med blandt andet dyremotivet; med minutøse studier og med gengivelse, form og farve. Hans værker handlede ikke kun om en nøgtern gengivelse; de detaljerede motiver var kunstneriske processer og bearbejdelser. For Bodil Kaalund blev mødet med Jens Rosing tilbage på kunstakademiet, hvor de begge studerede, begyndelsen på et langt liv med samarbejde og initiativer på og mellem den grønlandske og danske kunstscene. Jens Rosing kom i øvrigt ud af en familie, hvor både faren, Otto Rosing (1896-1965), og farbroren, Peter Rosing (1892-1965), var kunstnere.

Now and then, I stand in front of the mirror and make faces and imagine I'm the animal. I use that when I draw. Or I actually become an animal, quite unconsciously. I am the reindeer trotting along. I can feel the movement and the sensation of hitting the ground. I'm very preoccupied with the animal's anatomy. But I have no interest at all in the landscape around the birds. No, the bird must stand alone. That's when it becomes interesting.

Jens Rosing
In an interview with Marianne Krogh Andersen, Weekendavisen, 2004

JENS ROSING (1925–2008) worked with animal motifs throughout his life, engaging in meticulous studies and careful portrayals, working intently with form and colour. His works were not just about objective representation; the detailed motifs were artistic processes and elaborations. For Bodil Kaalund, meeting Jens Rosing at the art academy while they were both students marked the beginning of a lifelong collaboration on and between the Greenlandic and Danish art scenes. Incidentally, Jens Rosing came from an artistic family: his father, Otto Rosing (1896–1965), and his uncle, Peter Rosing (1892–1965), were also artists.

Lige siden jeg var ung, har firkantens begrænsende egenskab slået mig. Det er simpelthen svært at ændre en firkant. Det er ikke længere nok for mig at lave streger for at minimere firkantens dominans; jeg tager farver til hjælp – ikke bare for at bruge farver, men for at skabe sammenhæng, hvor farverne spiller sammen og virker indenfor billedets rammer; herved skabes billedets helhed og retfærdiggør dets berettigelse.

Frederik "Kunngi" Kristensen
Fra udstillingen "Kunngi – Realiseringer"
på Nordatlantens Brygge i 2011

FREDERIK "KUNNGI" KRISTENSEN (1952-2021) kaldte ikke sine værker for abstrakte, men nonfigurative. Sammen med Aka Høegh og Anne-Birthe Hove var han blandt de første elever på Grafisk Værksted i 1970erne, hvor han begyndte at arbejde med det nonfigurative maleri. Et arbejde han fortsatte frem til sin død i 2021. Bag hans malerier lå oftest mange skitser og et vedvarende arbejde med firkanten som firkant.

Ever since I was young, I have been struck by the limiting qualities of the square. Quite simply, changing a square is hard. Using lines to minimise the dominance of the square is no longer enough for me; I use colour – not just for the sake of colour, but to create a sense of cohesion where the colours interact and work within the framework of the image. In doing so, the image takes on a sense of unity and justifies its existence.

Frederik 'Kunngi' Kristensen
From the exhibition 'Kunngi – Realiseringer'
at Nordatlantens Brygge in 2011

FREDERIK 'KUNNGI' KRISTENSEN (1952–2021) did not call his works abstract, but non-figurative. Alongside Aka Høegh and Anne-Birthe Hove, he was among the first students at Grafisk Værksted in Greenland in the 1970s. While there, he began working with non-figurative painting – a practice he continued until his death in 2021. His paintings were often preceded by numerous sketches and informed by a continuous engagement with the square as a form and concept.

Frederik ""Kunngi" Kristensen, 2011, Grønlands Repræsentation, Greenland Representation
Foto Torben Eskerod





KRISTIAN OLSEN AAJU (1942-2015) bevægede sig mellem det figurative og abstrakte. Gennem hans praksis gentog han dette motiv af ansigter side om side. Inspirationen til dette samt flere andre værker var en collage af inspektør H.J. Rink (1819-1893), hvor Rink i sin tid havde klippet grønlandske ansigter ud og sat dem side om side, og heriblandt var billeder af aajus oldefar og tipoldefar. Kultur, arv og identitet var blandt de tematikker, aaju udforskede og bearbejdede. Både Kunngi og aaju var udover billedkunstnere også digtere. Begge har udgivet flere digtsamlinger, og aaju har oversat flere af Kunngis digte til dansk.

Inspektør H.J. Rink indsamlede folkeminder i midten af 1800tallet og fik adskillige grønlændere til at tegne, male, skildre og nedskrive gamle sagn, myter og scener fra et ældre inuitisk hverdagsliv; Aron fra Kangeq var én af de kunstnere.

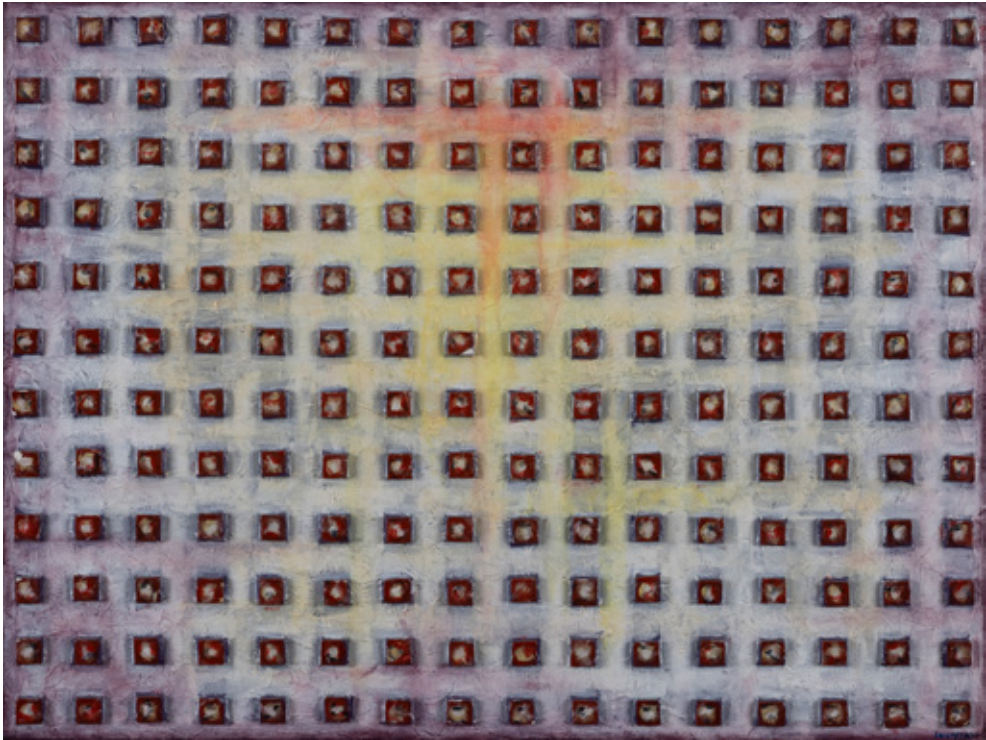
KRISTIAN OLSEN 'AAJU' (1942-2015) oscillated between the figurative and the abstract. Faces placed side by side was a recurring motif throughout his artistic practice. The inspiration for this and several other works came from a collage by Denmark's Royal Inspector in Greenland, H.J. Rink (1819-1893), in which Rink had cut out Greenlandic faces and placed them side by side – including images of aaju's great-grandfather and great-great-grandfather. Culture, heritage and identity were among the themes aaju explored and processed in his art. Both Kunngi and aaju were poets in addition to being visual artists. Both published several collections of poetry, and aaju translated many of Kunngi's poems into Danish.

H.J. Rink collected folklore and, in the mid-nineteenth century, enlisted several Greenlanders to draw, paint, depict and record old legends, myths and scenes from everyday life; Aron from Kangeq was one of these artists.

Kristian Olsen aaju, 1986,
Grønlands Repræsentation, Greenland Representation
Foto Torben Eskerod

LARS MØLLER (F. 1967) arbejder på én gang figurativt og abstrakt og er i en række værker optaget af mønstre eller repetitioner af en given form. *Min farbror spiser sæløjne* hedder værket. En titel som egentlig fremhæver noget portrættligt, men selve motivet fortøner sig snarere i et mønster. Gentagelsen af de små udstående kvadrater fremhæver på den ene side sæløje efter sæløje efter sæløje og så videre. På den anden side ophæver samme gentagelse selve motivet, fjerner sig fra det og bliver et mønster, et ornament eller slet og ret abstrakt.

LARS MØLLER (B. 1967) combines the figurative and abstract in his practice. Several of his works reflect his fascination with patterns or repetitions of a given form. The title of this work translates as *My Uncle Eats Seal Eyes*: it suggests something portrait-like, yet the image can be more accurately described as dissolving into a pattern. The repetition of the small, protruding squares emphasises seal eye after seal eye after seal eye, going on indefinitely. On the other hand, this repetition negates the figurative motif, distances itself from it to instead become a pattern, an ornament or simply abstract.



Lars Møller, *Min farbror spiser sæløjne*, 2007, Grønlands Repræsentation, Greenland Representation / Foto Torben Eskerod



Persida Lund, årstal ukendt/year unknown, Grønlands Repræsentation, Greenland Representation Foto Torben Eskerod

PERSIDA LUND (1935-2020) har ligesom Anne-Birthe Hove skabt et billede ud fra et af Aron fra Kangeqs værker. Persida Lund var uddannet billedvæver, og hun blev igennem Bodil Kaalund involveret i arbejdet med at væve de 13 gobeliner med motiver og forlæg af Hans Lynges til byrådssalen på rådhuset i Nuuk (Kommuneqarfik Sermersooq). Lund var tovholder på opgaven med at få garnet spundet i Sydgrønland og at få det indfarvet med både plantefarver og syntetiske farver. Hun har desuden vævet en udsmykning med forlæg af Kistat Lund til Østre Landsret og har vævet billedtæpper med forlæg af Jens Rosing. I øvrigt kom Lunds morfar fra Kangeq; han var født omkring 1869 og efter sigende opkaldte efter kunstneren Aron fra Kangeq (1822-1869).

PERSIDA LUND (1935-2020) has made a piece based on a work by Aron from Kangeq, just like Anne-Birthe Hove. Persida Lund was a trained tapestry weaver and, through Bodil Kaalund, became involved in the task of weaving thirteen tapestries based on designs by Hans Lynges for the city council chamber at Nuuk City Hall (Kommuneqarfik Sermersooq). Lund coordinated the effort of having yarn spun in South Greenland and then having it dyed using both plant-based and synthetic dyes. She also wove a decorative piece based on a design by Kistat Lund for the Court of Appeal of Eastern Denmark, as well as tapestry works based on Jens Rosing's designs. Incidentally, Lund's maternal grandfather came from Kangeq; he was born around 1869 and was reportedly named after the artist Aron from Kangeq (1822-1869).

NORDATLANTENS BRYGGE

Nordatlantens Brygge præsenterer skiftende særudstillinger med fokus på samtidskunst og et rigt kulturprogram med alt fra koncerter, foredrag, artist talks og litteratúraftener til årlige festivaler som Nordatlantiske Filmdage, Pakhusstrik og Arktisk Festival.

I 200 år var det store pakhushus fra 1767 et travlt centrum for handel mellem Færøerne, Grønland, Island og Danmark. I dag danner det fredede hus ramme om nordatlantiske kunst- og kulturoplevelser samt restauranten Barr, Færøernes og Grønlands repræsentationer og Islands ambassade.

Butik & Café

I vores hyggelige cafébutik kan du nyde varme og kolde drikke, søde sager og købe nordisk design, bøger, postkort og andre unikke varer fra Nordatlanten.

Medlemskab

Medlemskab af venneforeningen giver gratis adgang til udstillinger, halv pris på ledsager til udstillinger, særpris til arrangementer og rabat i vores cafébutik. Der er også en erhvervsklub til virksomheder.

Skoletjeneste

Nordatlantens Brygge tilbyder spændende og lærerige oplevelser til skoleklasser, som kan blive klogere på Færøerne, Grønland og Island.

Konferencer

Husets attraktive konferenceafdeling faciliterer større møder, selskaber og arrangementer.

Læs mere på nordatlantens.dk



Nordatlantens Brygge

Strandgade 91
1401 København K

Åbningstider

Mandag til fredag 10—17
Lørdag og søndag 12—17

KUNSTOPLEVELSER HELE ÅRET



Imaq, Havið, Havet ↑

Mød havet på kajen i et værk af kunstnerne Jessie Kleemann (GL), Hansina Iversen (FO) og Gudrun Hasle (DK). Kunstværket er en gave til H.M. Dronning Margrethe 2. skænket af regeringen og Folketinget i anledning af Majestætens 50-års Regeringsjubilæum

Tag børnene med

Gå på opdagelse i pakhuset, kosmisk rum og udstillingerne sammen med dine børn. Få en gratis kunstparløv med opgaver og aktiviteter i cafébutikken.

Kosmisk Rum ↓

Træd ind i den færøske kunstner Tróndur Paturssons glaskalejdoskop på kajen og lad dig opsluge af dets uendelige univers. Kunstværket er blevet restaureret i 2023-2024 med generøs støtte fra Ny Carlsbergfondet.



KOMMENDE UDSTILLING

Egill Sæbjörnsson ↓
7. februar—7. juni 2026

Med både humor, alvor, filosofi og leg kredser og reflekterer Egill Sæbjörnssons værker over spørgsmål som, hvad er virkelighed, hvordan kategoriserer og hierarkiserer vi som mennesker vores omverden, og hvad er kunstens rolle. Den islandske kunstner Egill Sæbjörnsson (f. 1973) har i mere end 25 år været aktiv på den europæiske kunstscene og var blandt andet repræsenteret på Venedigbiennalen i 2017. Og vi ser frem til at introducere ham for det danske kunstpublikum med en flerstrengt og tankevækkende soloudstilling, der iscenesætter sten, objekter og andre levende væsner, som kalder på at blive oplevet.



Installationsfoto af værket
The Egg or The Hen, Us or Them

FESTIVALER

Pakhusstrik
12.—14. september 2025

Mød flere af Nordatlantens førende garnproducenter og strikdesignere. Få masser af inspiration og rig mulighed for at nørde igennem, når vi afholder vores strikefestival – med foredrag, underholdning og masser af garnboder.



Arktisk Festival ↑
1.—2. november 2025

Udforsk alle sider af den arktiske verden over to dage – med aktiviteter for både børn og voksne og et bredt udvalg af boder og stande, oplæg og foredrag, der omhandler alt fra kunst og kultur til historie og politik.

Nordatlantiske Filmdage ↓
26. feb—8. marts 2026

Se et skarpt udvalg af spillefilm, dokumentarfilm og kortfilm på vores årlige filmfestival med unikke filmoplevelser fra det høje nord – tilsat oplæg, instruktørbesøg og debat.



ARRANGEMENTER

Koncerter ↓
Hør både pop, rock, jazz og klassisk musik. Ud over intime cafékoncerter med solister og bands fra Nordatlanten præsenterer vi jævnligt kammermusik i pakhusets enestående rammer, ikke mindst ved de klassiske sommerkoncerter i juni måned.



Foredrag & talks
Vi præsenterer jævnligt særlige foredrag og debataftener om alt fra politik til kunsthistorie. Oplev også udstillingsaktuelle kunstnere fortælle om deres værker og arbejde.

Litteratur
I vores litteratursalon NordOrd kan du opleve tidens nordatlantiske forfattere fortælle om deres forfatter-skaber og aktuelle bøger. Hør også sprogene mødes i november ved det årlige lyriktræf *Poesi uden grænser*.

Strik – også på kajen
Vi tilbyder strikkeforedrag og workshops året rundt, og i juni fejrer vi altid den internationale *World Wide Knit in Public Day* på kajen.

SKOLETJENESTEN

Nordatlantens Brygges Skoletjeneste er et gratis tilbud for klasser i folkeskole og gymnasie. Vi udbyder en række forløb om Grønland, Island og Færøerne.

Oplev Nordatlanten
0.–3. klasse

Alle sanser tages i brug i mødet med natur og kultur fra Grønland, Færøerne og Island. Eleverne introduceres til de nordatlantiske lande gennem kunst, mytefortælling og mødet med flere af de nordatlantiske dyr i inddragelsen af skind, knogler og tørfisk. Med egne sanser udvikler børnene en bevidsthed om, at der findes lande langt fra Danmark, som vi har en særlig tilknytning til.

Grønlandske myter og åndevæsener
6.–9. klasse

Her lærer eleverne om den inuitiske religion, som inuit praktiserede i Grønland længe inden Hans Egede ankom med kristendommen i 1721. I glaskalejdoskopet Kosmisk Rum hører eleverne myten om Havets Moder, hvorefter vi taler om myters funktion og kendetegn, og hvordan den danske kolonimagt ulovliggjorde inuitisk religion. Til sidst opfinder og illustrerer eleverne nye mytologiske åndevæsener, der knyttes til konkrete problemstillinger fra deres egne liv.

Grønlands kolonisering & Grønlands afkolonisering
Udskoling og gymnasie

Disse to forløb handler om Grønlands historie og relation til Danmark. Gennem øvelser og spil lever eleverne sig ind i en nuanceret gennemspilning af udvalgte historiske begivenheder. 'Grønlands kolonisering' fokuserer på kolonitiden, fra 1721 til 1953, mens 'Grønlands afkolonisering' fører historien op til nutidens selvstyre. Vi lægger i undervisningen vægt på at der findes forskellige perspektiver og udlægninger af historien om Grønland og kolonimagten Danmark.

Læs mere om alle vores forløb på vores hjemmeside, nordatlantens.dk/skoletjenesten.

