

# FØLELSERNE TERRÆN

Emotional Terrain  
Kenslulandslag



## DAAMANI

Back then in East Greenland  
Dengang i Østgrønland



Nordatlantens  
Brygge

**Udstilling / Exhibition**

20/6 2026— 24/1 2027

**Nordatlantens Brygge / The North Atlantic House**

Strandgade 91, 1401 Copenhagen

**Kurator / Curator**

Silke Calmer Dinesen

En særlig tak til Nauja Bianco og Helene Brochmann for at initiere og kuratere udstillingen DAAMANI i samarbejde med Nordatlantens Brygge.

A special thanks to Nauja Bianco and Helene Brochmann for initiating and curating the exhibition DAAMANI i samarbejde med Nordatlantens Brygge.

**Udstillingsteam / Exhibition Team**

Ásta Stefánsdóttir, Thomas Darling, Hjalti Johannesen, Óliver Bernburg, Marie Agnild, Arnfinnur Amazeen

**Direktør / Director**

Karin Elsbudóttir

**KATALOG / CATALOGUE**

**Oversættelse / Translation**

René Lauritsen  
Beinir Bergsson

**Design**

Rasmus Brøndsted

**Forsidefoto**

Følelsernes terræn: David Stjernholm / *Dráttir* af Alda Mohr Eyðunardóttir  
Daamani: *Ole og Joelsine Kunnak* af Arkaluk Bianco

**Redaktion / Editorial team**

Silke Calmer Dinesen, Ásta Stefánsdóttir, Birgir Thor Møller

ISBN: 978-87-93411-25-8

© 2026 Nordatlantens Brygge

**Tak til fondene** / Thanks to the foundations

**FØLELSERNES TERRÆN**

Augustinus Fonden, Ny Carlsbergfondet og Knud Højgaards Fond

**DAAMANI**

Augustinus Fonden, Aage og Johanne Louis-Hansens Fond, Aase og Jørgen Münters Fond, Dansk Tennis Fond, Den A.P. Møllerske Støttefond, Den Grønlandske Fond, Knud Højgaards Fond, Kraemers Grønlandsfond og Politiken-Fonden

**4** VELKOMMEN / WELCOME  
Af/by Karin Elsbudóttir

**6** INTRODUKTION / INTRODUCTION  
Af/by Silke Calmer Dinesen

**10** FØLELSERNES TERRÆN /  
EMOTIONAL TERRAIN /  
KENSLULANDSLAG

**12** AFFEKTIVE LANDSKABER /  
AFFECTIVE LANDSCAPES  
Af/by Anna Vestergaard Jørgensen

**20** ET FORSØG PÅ IKKE AT SKRIVE I  
PARENTES / AN ATTEMPT NOT TO  
WRITE IN BRACKETS  
Af/by Alda Mohr Eyðunardóttir

**28** HVOR LANGT SÅ HUN? /  
HOW FAR DID SHE SEE?  
Af/by Helene Nymann

**40** DAAMANI /  
BACK THEN IN EAST GREENLAND /  
DENGANG I ØSTGRØNLAND

**42** AT KIGGE UD FOR AT KIGGE IND I SIG  
SELV / LOOKING OUT TO LOOK (WITH)IN  
Af/by Nauja Bianco

**46** OPVASK, JULEPYNT OG INVITERENDE  
GRIN / WASHING-UP, BUBBLES AND  
WELCOMING GRINS  
Af/by Mette Sandbye

**54** SKATKAMMER FRA EN BRYDNINGSTID  
/ A TREASURE TROVE FROM A TIME OF  
TRANSITION  
Af/by Helene Brochmann

**64** KUNSTNERBIOGRAFIER / ARTIST  
BIOGRAPHIES

# VELKOMMEN WELCOME

**DK** Det er en stor glæde at præsentere to udstillinger på samme tid: *DAAMANI*, hvor Arkaluk Biancos fotografier vises i samspil med en installation af Bolatta Silis-Høegh – og *FØLELSERNES TERRÆN*, hvor Alda Mohr Eyðunardóttir og Helene Nymann går i kunstnerisk dialog.

To udstillinger og fire kunstnere fra rigsfællesskabet mødes her i to selvstændige udstillinger, som tilsammen er en undersøgelse af alt det, vi bærer med os – i billeder, materialer, kroppe og erindringer. På hver deres måde kredser de om nærvær, hukommelse og de historier, der formes mellem det personlige og det kollektive.

I *Følelsernes terræn* undersøger Alda Mohr Eyðunardóttir og Helene Nymann de erfaringer, som ikke findes i officielle arkiver, men som videreføres gennem kroppen, relationer og tavshed. Gennem video, lyd, skulptur og kortlægning udfolder udstillingen "arkivet" som en følelsesmæssig kortlægning – som noget mere end registrering – og som et system, der både synliggør og udelader. Publikum inviteres ind i et sanseligt rum, hvor spørgsmål om hukommelse, fravær og historieskrivning bliver følelsesmæssigt og kropsligt erfarbare.

**EN** It is a great pleasure to present the exhibitions *DAAMANI* – in which Arkaluk Bianco's photographs of his native Greenland in the 1950s and 1960s are presented and offset by an installation created by Bolatta Silis-Høegh – and *EMOTIONAL TERRAIN*, where Alda Mohr Eyðunardóttir and Helene Nymann enter into artistic dialogue.

Two exhibitions and four artists from across the Danish Realm come together here in two independent presentations which, taken as a whole, explore all that we carry with us – in images, materials, bodies and memories. Each in their own way, they centre on presence, memory and the stories shaped between the personal and the collective.

In *Emotional Terrain*, Alda Mohr Eyðunardóttir and Helene Nymann examine the kind of experiences that are not found in official archives, but are passed on through the body, through relationships and through silence. Combining video, sound, sculpture and mapping, the exhibition unfolds the concept of the archive as an emotional form of mapping – as something more than registration – and as a system that both reveals and excludes. The audience is invited into a sensuous space in which questions

Arkaluk Biancos fotografier fra Østgrønland i 1950-60'erne giver et sjældent blik ind i en verden set indefra. Med stor intimitet skildrer billederne familieliv, fællesskaber og hverdagsøjeblikke i en tid præget af hastig modernisering og omfattende samfundsforandringer. Fotografierne adskiller sig fra mange samtidige koloniale dokumentationer ved at være forankret i det nære og levede liv. Til udstillingen har Bolatta Silis-Høegh skabt installationen *Står og kigger gennem vinduet (ind eller ud)*, hvor tekstiler, arvestykker og en smalfilmsoptagelse af Arkaluk Bianco forbinder generationer og åbner nye rum for erindring og tilhørsforhold. En særlig tak til Nauja Bianco og Helene Brochmann for at initiere og kuratere udstillingen i samarbejde med Nordatlantens Brygge.

*Følelsernes terræn* er blevet mulig takket være generøs støtte fra Augustinus Fonden, Ny Carlsbergfondet og Knud Højgaards Fond.

*Daamani* er blevet mulig takket være generøs støtte fra Augustinus Fonden, Aage og Johanne Louis-Hansens Fond, Aase og Jørgen Münters Fond, Dansk Tennis Fond, Den A.P. Møllerske Støttefond, Den Grønlandske Fond, Knud Højgaards Fond, Kraemers Grønlandsfond og Politiken-Fonden.

Karin Elsbudóttir  
Direktør, Nordatlantens Brygge

of memory, absence and historiography become emotionally and physically perceptible.

Arkaluk Bianco's photographs from 1950s–60s East Greenland offer up a rare view into a world seen from within. With great sensitivity and immediacy, the images depict family life, communities and moments from everyday life at a time marked by rapid modernisation and far-reaching social change. The photographs differ from many contemporary forms of colonial documentation in being rooted in close, lived experience. For the exhibition, Bolatta Silis-Høegh has created the installation *Looking out to look (with)* in which textiles, heirlooms and film footage by Arkaluk Bianco connect generations and open up new spaces for memory and belonging. Special thanks go to Nauja Bianco and Helene Brochmann for initiating and curating the exhibition in collaboration with Nordatlantens Brygge.

*Emotional Terrain* has been made possible thanks to generous support from the Augustinus Foundation, the New Carlsberg Foundation and the Knud Højgaard Foundation.

*Daamani* has been made possible thanks to generous support from the Augustinus Foundation, the Aage and Johanne Louis-Hansen Foundation, the Aase and Jørgen Münter Foundation, Dansk Tennis Fond, Den A.P. Møllerske Støttefond, Den Grønlandske Fond, the Knud Højgaard Foundation, Kraemers Grønlandsfond and Politiken-Fonden.

Karin Elsbudóttir  
Director, North Atlantic House

# INTRODUKTION

# INTRODUCTION

## MELLEM MENNESKER OG GENERATIONER / BETWEEN PEOPLE AND GENERATIONS

Af / By Silke Calmer Dinesen

**DK** Udstillingerne, der præsenteres i dette katalog, kredser om dét, der bæres videre mellem mennesker og generationer – gennem minder, kropslige erfaringer, materialer og de stemninger, der sætter sig i mennesker og rum. På hver deres måde undersøger de forholdet mellem det personlige og det kollektive, mellem det dokumenterede og det uregistrerede, og mellem historisk skrivningens officielle spor og de mere stille fortællinger, der lever videre uden nødvendigvis at blive nedfældet.

Arkaluk Biancos fotografier fra Østgrønland i 1950-60'erne giver adgang til et sjældent og nært blik på en afgørende periode i Grønlands historie. Fotografierne er taget i en brydningstid præget af modernisering og store samfundsmæssige forandringer, hvor Østgrønland blev en del af den danske moderniseringsproces. Hvor så godt som alle fotografiske fremstillinger af Grønland er blevet til gennem udefrakommende blikke og koloniale dokumentationsformer, adskiller Arkaluk Biancos billeder sig ved at være skabt indefra. De er ikke først og fremmest optaget af at registrere det fremmede eller

**EN** The exhibitions presented in this catalogue centre on that which is carried forward between people and generations – through memories, bodily experience, materials and the atmospheres that settle in people and places. Each in their own way, they explore the relationship between the personal and the collective, between the documented and the unrecorded, and between the official traces of historiography and the quieter narratives that live on without necessarily being written down.

Arkaluk Bianco's photographs from 1950s–60s East Greenland offer a rare and intimate view of a crucial period in Greenland's history. The photographs were taken at a time of transition, marked by modernisation and sweeping social change as East Greenland became part of Denmark's modernising project. Whereas many photographic representations of Greenland have been shaped by outside perspectives and colonial modes of documentation, Arkaluk Bianco's images are distinguished by having been created from within. They are not primarily concerned with recording things perceived as foreign

det eksotiske, men af det nære liv: familier, venner, hjem, højtider og sociale fællesskaber.

Netop derfor rummer fotografierne også en umiddelbar genkendelighed. Motiverne leder tankerne mod private familiealbum og personlige erindringer – billeder af mennesker, der samles, ser ind i kameraet, fejrer, hviler eller blot er sammen. Fotografierne åbner et rum, hvor historiske begivenheder og samfundsforandringer mærkes gennem hverdagen og de relationer, der udspiller sig i den. Det er billeder, der både dokumenterer en tid og fastholder noget dybt menneskeligt i de relationer, de skildrer.

Til udstillingen har kunstner Bolatta Silis-Høegh skabt installationen *Står og kigger gennem vinduet (ind eller ud)*, som indgår i dialog med en smalfilmsoptagelse af Arkaluk Bianco. Installationens gardinlignende tekstiler breder sig blødt ud i rummet og skaber forbindelser mellem hjemlighed, erindring og bevægelse. De anvendte materialer består af arvestykker og genbrugstekstiler, som bærer spor af tidligere liv og relationer. Tekstilerne fungerer som materielle hukommelser, hvor brug, berøring og tidligere forbindelser fortsat er til stede som aflejringer i stoffet. På den måde bliver værket en undersøgelse af, hvordan minder og tilhørsforhold kan være indlejret i materialer, og hvordan forbindelser mellem mennesker kan strække sig på tværs af tid og generationer.

Hvor Arkaluk Biancos fotografier tager afsæt i konkrete billeder og nære relationer, undersøger *Følelsernes terræn* de erfaringer og historier, der ofte undslipper registrering. Duoudstillingen med den færøske kunstner Alda Mohr Eyðunardóttir og den danske kunstner og forsker Helene Nymann bevæger sig i et felt mellem kunst, videnskab og geopolitik og stiller spørgsmålstejn ved, hvad der bliver anerkendt som viden – og hvad der ikke gør.

Udstillingen tager udgangspunkt i kroppen som et sted, hvor erfaringer lagres og videreføres, også når de ikke findes i officielle arkiver eller institutionelle systemer. Gennem video, lyd, skulptur og kortlægningspraksisser skabes et sanseligt rum, hvor publikum inviteres til

or exotic, but with everyday life close at hand: families, friends, homes, holidays and social communities.

For this very reason, these photographs possess an immediate recognisability. Their imagery brings to mind private family albums and personal memories – pictures of people gathering, looking into the camera, celebrating, resting or simply being together. The photographs open up a space in which historical events and social change are felt through everyday life and the relationships that unfold within it. These are images that document a specific time while also capturing something deeply, essentially and universally human in the relationships they portray.

For the exhibition, the artist Bolatta Silis-Høegh has created the installation *Looking out to look (with)in*, which enters into a mutually fruitful conversation with a piece of narrow-gauge film footage by Bianco. The installation's curtain-like textiles spread softly through the space, establishing connections between domesticity, memory and movement. The materials used consist of heirlooms and recycled textiles that carry traces of earlier lives and relationships. The textiles function as material memories, in which use, touch and past connections remain present as deposits in the fabric. In this way, the work becomes an exploration of how memories and belonging can be embedded in materials, and how connections between people can extend across time and generations.

Where Bianco's photographs take their point of departure in concrete images and close relationships, *Emotional Terrain* explores experiences and histories that often elude registration. Featuring Faroese artist Alda Mohr Eyðunardóttir and Danish artist and researcher Helene Nymann, the show moves within a field where art, science and geopolitics intersect, asking what is recognised as knowledge – and what is not.

The exhibition takes the body as its starting point: as a site where experiences are stored and passed on, even when they remain absent from official archives or institutional systems. Through video, sound, sculpture and mapping practices, a sensuous space is created in which the audience is invited to experience memory as something both individual and collective. Here, mapping

at erfare hukommelse som noget både individuelt og kollektivt. Her forstås kortlægning ikke som registrering af territorier, men som en måde at synliggøre følelsesmæssige, kropslige og sociale erfaringer. Arkivet bliver dermed ikke en neutral opbevaringsform, men en struktur der både synliggør og udelader. Det, der falder uden for videnskabelige, administrative eller koloniale registreringssystemer, forsvinder ikke nødvendigvis, men kan leve videre som tavshed, kropslig erfaring eller sociale aflejringer.

I spændingsfeltet mellem det dokumenterede og det uregistrerede undersøger *Følelsernes terræn*, hvordan historiefortælling formes, og hvilke stemmer og erfaringer der får plads i den kollektive hukommelse. Udstillingen peger på, at kroppen selv kan fungere som et arkiv – et sted, hvor erfaringer, traumer og relationer lagres, også når de ikke har fået et sprog eller en officiel registrering.

Selvom de to udstillinger tager afsæt i forskellige materialer og kunstneriske praksisser, deler de en fælles interesse for det, der eksisterer mellem synlighed og fravær, før og nu. Begge undersøger, hvordan historier videreføres gennem billeder, materialer, relationer og kropslige erfaringer, og hvordan det nære og personlige kan åbne for større refleksioner over historie, identitet og tilhørsforhold.

Sammen skaber udstillingerne et rum for eftertanke omkring, hvad vi husker, hvad vi gemmer, og hvad der risikerer at gå tabt. De peger på, at selv dét, der ikke nødvendigvis bliver skrevet ind i historien, fortsætter med at leve videre – i kroppe, materialer, relationer og de spor, mennesker efterlader i hinanden.

is understood not as the registration of territories, but as a means of making emotional, bodily and social experiences visible. The archive is shown to not be a neutral form of storage, but a structure that both reveals and omits. That which falls outside scientific, administrative or colonial systems of registration does not necessarily disappear, but may live on as silence, bodily experience or social sediment.

Poised between the documented and the unrecorded, *Emotional Terrain* explores how history is told and shaped, and which voices and experiences are given a place in collective memory. The exhibition suggests that the body can function as an archive in and of itself – a site where experiences, traumas and relationships are stored, even when they have not been given a language or an official record.

Although the two exhibitions take their point of departure in different materials and artistic practices, they share a common interest in what exists between visibility and absence, past and present. Both examine how narratives and histories are carried forward through images, materials, relationships and bodily experience, and how the intimate and personal can open onto broader reflections on history, identity and belonging.

Together, the exhibitions offer up a space for reflection on what we remember, what we preserve and what is at risk of being lost. They suggest that even that which is not necessarily written into history continues to live on – in bodies, materials, relationships and the traces people leave in one another.



Helene Nymann, *North Atlantic ContinuOnus*  
(2026), HD Video 12:57 min. with sound.

**FØLELSERNE'S TERRÆN /**  
**EMOTIONAL TERRAIN /**  
**KENSLULANDSLAG**

# AFFEKTIVE LANDSKABER AFFECTIVE LANDSCAPES

Af / by Anna Vestergaard Jørgensen

**DK** Hvilke affektive landskaber kan der kortlægges på Nordatlantens Brygge? Hvilke koordinater mellem historier og kroppe kan optegnes i disse rum, der i mere end 200 år husede tørfisk, hvaltran, skind og andre handelsvarer fra de nordatlantiske lande? I disse rum, der i dag er kardinalpunkt for formidlingen af netop de nordatlantiske dele af Rigsfællesskabet. De dele, der i en større dansk offentlighed er både overtydelige – næsten karikerede – og samtidig glemte. Det er ikke fordi Helene Nymanns og Alda Mohr Eyðunardóttirs værker direkte handler om Nordatlantens Brygge, men værker og steder har det som bekendt med at smitte af på hinanden. Så hvad kan deres værker lære os om de intime forbindelser mellem kortlægning og følelser? Om det, jeg her kalder affektive landskaber: de indre såvel som ydre landskaber, der ikke består af marker, bjerge, fjelde og søer, men af det følte. Et udstillingsrum kan udgøre et sådant landskab, og det indgår samtidig i et større netværk af følelser, store som små, lavfrekvente som intense. I disse affektive landskaber er følelserne ikke kun private, de er også politiske – de kan opbygge fællesskaber og

**EN** What affective landscapes can be mapped at Nordatlantens Brygge? What coordinates between histories and bodies can be plotted in these rooms, which for more than 200 years housed dried fish, whale oil, hides and other goods from the North Atlantic countries? In these rooms, which today form a nexus for communication on the North Atlantic parts of the Danish Realm – parts that, in the wider Danish public sphere, are at once hyper-visible, almost caricatured, and yet forgotten? Of course, the works of Helene Nymann and Alda Mohr Eyðunardóttir are not directly about Nordatlantens Brygge as such, but works and places tend to rub off on one another. So what can their art teach us about the intimate connections between mapping and feeling? About what I here call affective landscapes: inner as well as outer landscapes composed not of fields, mountains, fells and lakes, but of what is felt. An exhibition space can constitute just such a landscape, while also forming part of a larger network of feelings, great and small, low-key and intense. In these affective landscapes, feelings are not only private; they are also political. They can build communities and rise up

gøre oprør i flok, de kan nedbryde nationer eller fastlåse status quo.

## At kortlægge

“At sende lydbølger ud og bruge ekkoerne til at finde vej. At kortlægge.” Sådan siger Maria Gulbrandsø Tórgarð i Alda Mohr Eyðunardóttirs filmværk *Dráttir* (2025). “Dráttir” betyder: når havstokken trækkes indad og udad, når skyer bevæger sig over himlen, at trække og drage. I *Dráttir* afløser poetiske billeder hinanden: havet, der skvulper ind over sand og tang, panoreringer henover et landskab, arkivalier, månen. Kameralinsen er hele tiden i bevægelse og søgende, stiller skarpt og sløres. Men vi ser ikke kun, vi hører og mærker også de brudstykker af samtale, som væver sig ind i billederne. Stemmerne fra Eyðunardóttir selv, fra filmskaberen Maria Gulbrandsø Tórgarð og fra forskeren Turið Nolsøe bølger frem mod os, fører os gennem værket. De historier, de lader ane, handler om Færøerne, om abort – “at få månesygen tilbage” – om magt og selvbestemmelse. Både individets selvbestemmelse og samfundets, for når det handler om magt og afmagt kan det personlige ikke skilles fra det fælles. Stemmernes beretninger bevæger sig fra det helt personlige til de store historiske og politiske linjer. Fra den enkelte kvindekrops selvbestemmelse til Færøernes selvbestemmelse. “Bølgerne ånder”, siger Aldas stemme, og på samme måde ånder *Dráttir*, som er levende og i bevægelse, uden fastlåste konklusioner.

I installationen af *Dráttir* på Nordatlantens Brygge kaster videoprojektionen skygger på vægge af uld og glat vejbred. Ulden holder på filmværkets svære og sammenflettede samtale, skaber en dragt for det og fortætter rummet. Men selvom ulden beskytter, er det også et stridt materiale, der her består af dækuld, broddur. Ulden er en brod. Ligesom den glatte vejbred, som er angivet som abortmiddel i en gammel færøsk håndbog, kan være både tryghed og våben, således er ulden det også. Men man kan også stikke sig på ulden i en anden forstand end den rent fysiske. Ulden er en færøsk trope, den er et materiale, der udsiger Færøerne lige så fint som det færøske sprog i værkets lydside. Som

in collective revolt, they can break down nations or lock the status quo in place.

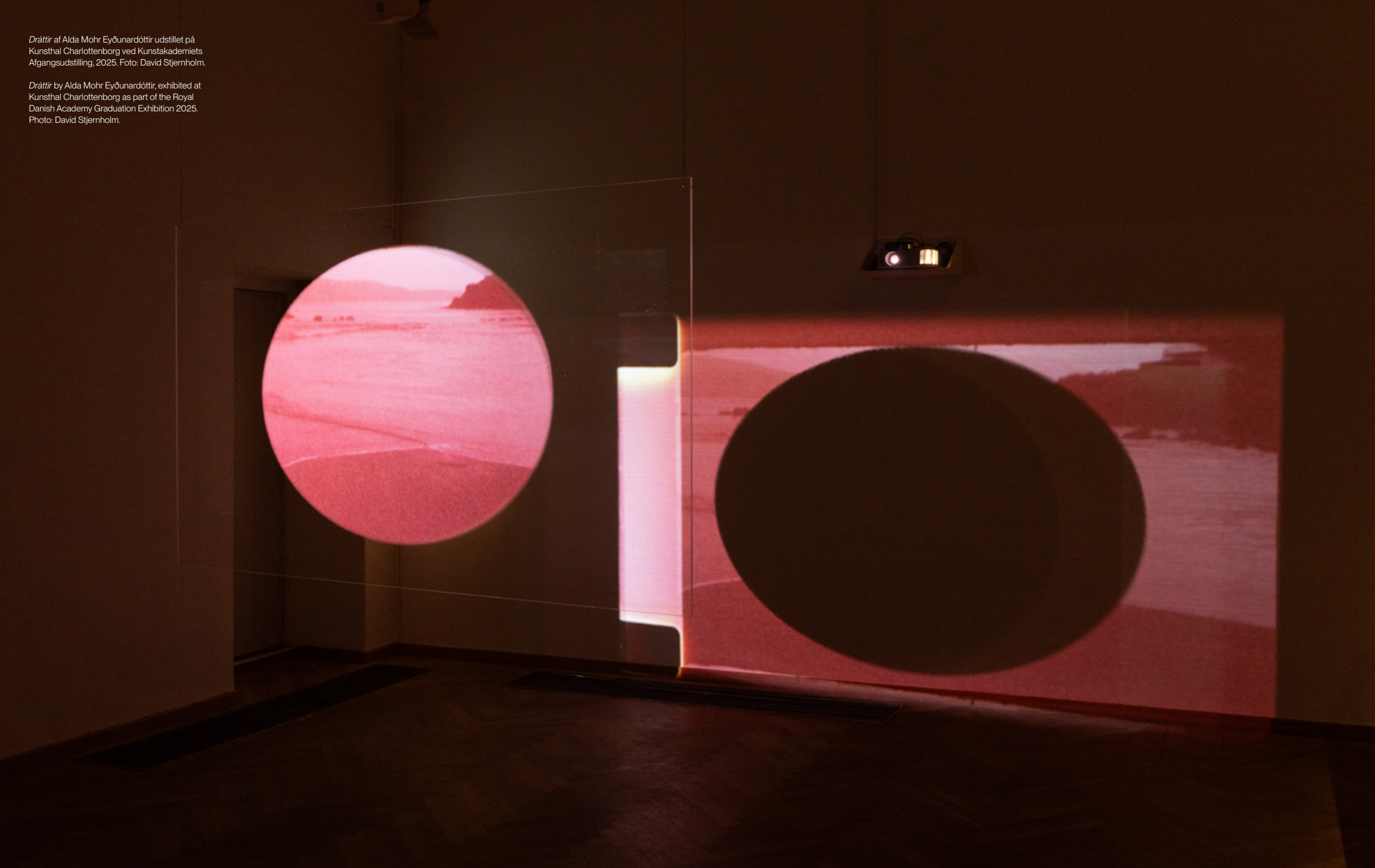
## Mapping

‘To send out sound waves and use the echoes to find one’s way. To map.’ So says Maria Gulbrandsø Tórgarð in Alda Mohr Eyðunardóttir’s film work *Dráttir* (2025). “Dráttir” has several meanings: when the sea’s edge is drawn inwards and outwards, when clouds move across the sky, to pull and to draw. In *Dráttir*, a succession of poetic images follow one another: the sea washing over sand and seaweed, camera pans across a landscape, archival material, the moon. The camera’s lens is constantly in motion and searching, sharpening and blurring. But we do not only see; we also hear and feel the fragments of conversation woven into the images. The voices of Eyðunardóttir herself, of the filmmaker Maria Gulbrandsø Tórgarð and of the researcher Turið Nolsøe surge towards us, guiding us through the work. They let us glimpse stories about the Faroe Islands, about abortion – ‘getting the moon-sickness back’ – about power and self-determination. And this self-determination concerns the individual and society alike, for where power and powerlessness are concerned, the personal cannot be separated from the collective. The voices’ accounts move from the deeply personal to the broad lines of history and politics. From the self-determination of the individual female body to the self-determination of the Faroe Islands. ‘The waves breathe,’ says Alda’s voice, and *Dráttir* breathes in the same way: alive and in motion, without fixed conclusions.

In the installation of *Dráttir* at Nordatlantens Brygge, the video projection casts shadows on walls made of wool and broadleaf plantain. The wool holds and supports the film work’s difficult, interwoven conversation, clothing it and condensing its space. But although the wool protects, it is also a prickly, obstinate material, consisting of outer wool, “broddur”. This wool has a sting. Like the broadleaf plantain, which is listed as an abortifacient in an old Faroese handbook, it can represent both safety and weapon. Yet one can also be stung by the wool in a sense that is not merely physical. Wool is a Faroese trope,

*Dráttir* af Alda Mohr Eyðunardóttir udstillet på Kunsthall Charlottenborg ved Kunstakademiets Afgangsudstilling, 2025. Foto: David Stjernholm.

*Dráttir* by Alda Mohr Eyðunardóttir, exhibited at Kunsthall Charlottenborg as part of the Royal Danish Academy Graduation Exhibition 2025. Photo: David Stjernholm.



i flere af Eyðunardóttirs værker fungerer materialer og fortællinger med færøske konnotationer som tvetydige budbringere, der hverken eksotiserer eller kritiserer, men situerer værket.

Hvis *Dráttir* er et kort, så er det et lydligt kort, hvor det at tale sammen skaber en vej, hvor det sagte kan mane den udsagte skam over abort i jorden. Værket er et call and response, hvor stemmerne sammen skaber en vej frem, et fællesskab. Det er ikke et fællesskab, hvor én affekt afløser en anden, men et fællesskab imod skammen. "Shame both confirms and negates the love that sticks us together", skriver teoretikeren Sara Ahmed og beskriver dermed, hvordan skam kan udelukke fra et fællesskab. Men i arbejdet mod skammen, i arbejdet med at sige skammen højt, opstår der et nyt fællesskab. *Dráttir* er således ikke den slags kort, der med foregivet videnskabelig præcision kan blotlægge et landområde for enhver magthaver, men et kort, der gennem det følte, det kropslige og samtalen viser vej for dem, der har brug for det.

### Ømme punkter

Hvor Eyðunardóttirs værk skaber en vej ud af skammen, en ny rute i landskabet, så er det en anden form for kortlægning, der finder sted i Helene Nymanns værkserie *Future ContinuOnus* (2023-). "Hvad husker du, som fremtiden skal huske?" spørger Nymann og lader frit brugere på internettet og ved forskellige visninger af værket – i denne version også nogle af dem, der har deres daglige gang på Nordatlantens Brygge – svare via en QR-kode og beslutte, hvor i det affektive landskab mindet skal placeres. I videoværket ser vi nogle af svarene som korte, skriftlige beskeder gemt til eftertiden. Svarene er flettet sammen med en billedside af blandt andet droneoptagelser fra området omkring Nordatlantens Brygge og Københavns Havn. Der er også et kort i videoværket, og det er et kort i mere traditionel forstand end den lydige kortlægning i *Dráttir*. Og dog. I rosa nuancer har Nymann genskabt – og udvidet – den franske salonværtinde og forfatter Madeleine de Scudéry's *Carte de Tendre*, "ømhedens kort", fra 1654, hvis koordinater i

a material that speaks of the Faroe Islands as clearly and gently as the Faroese language on the work's soundtrack. As in several of Eyðunardóttir's works, materials and narratives with Faroese connotations function as ambiguous messengers that neither exoticise nor criticise but situate the work.

If *Dráttir* is a map, then it is an aural map in which conversation forges a path. Here, what is spoken can exorcise the unspoken shame surrounding abortion. The work enacts a call and response where the voices together create a way forward, a community. This is not a community in which one affect replaces another, but a community formed against shame. 'Shame both confirms and negates the love that sticks us together,' writes the theorist Sara Ahmed, thereby describing how shame can exclude the individual from a community. Yet in the work of counteracting shame, in the work of speaking shame aloud, a new community emerges. *Dráttir* is not the kind of map that, with purported scientific precision, can lay bare a territory for any ruler. Rather, it is a map that works through what is felt, through the body and through conversation to show the way for those who need it.

### Tender points

Whereas Eyðunardóttir's work creates a way out of shame, a new route through the landscape, another form of mapping takes place in Helene Nymann's work series *Future ContinuOnus* (2023-). 'What do you remember that you want the future to remember?' Nymann asks, allowing people online and at various presentations of the work to respond via a QR code and decide where in the affective landscape their particular memory should be placed. In the current version, people who go about their daily business at Nordatlantens Brygge also have the opportunity to contribute. In the video work, we see some of the responses presented as brief written messages stored for posterity. These replies are interwoven with imagery that includes drone footage of the area around Nordatlantens Brygge and the Copenhagen Harbour. The video work features a map, too, and this one is a map in a more traditional sense than the aural mapping of *Dráttir*.



Skærbillede fra hjemmesiden *Carte de ContinuOnus*, interaktivt webbaseret kunstværk, 2023, Helene Nymann

Website screenshot from *Carte de ContinuOnus*, interactive web-based artwork, 2023, Helene Nymann

den oprindelige version bestod af følelser fremfor stednavne: passion, kærlighed, ligegyldighed og så videre. I *Future ContinuOnus* frisætter Nymann kortlægningen. Der skabes ikke en vej gennem et allerede eksisterende landskab; i stedet er det værkets brugere, der skaber landskabet, når de indtaster et minde for fremtiden og placerer det på kortet.

Hvor et traditionelt landskabskort er blottet for følelser, så består Nymanns landskab af erindringer og minder, der er uadskillelige fra selvsamme følelser. På den måde "afslører" Nymanns kort, at nok kan et kort være følelsesforladt, men det er svært at forestille sig et kort, der ikke er følelsesmæssigt forankret. Var det interesse, passion eller besiddertrang, der igangsatte et givent kartografisk projekt? *Future ContinuOnus* tager form som et kort, men det centrale er ikke kortet i sig selv. Det er derimod dets stadige tilblivelse. Det er handlingen, ikke resultatet, der er central: selve det at placere en knude på kortet. Onus – det latinske ord for byrde eller afgift – lyder måske ildevarslende, men i Nymanns projekt er det positivt at kunne bære noget videre, at kunne indsætte det i et fælles følelseslandskab. Det gør det muligt at bære noget videre og samtidig blive bevidst om, hvad vi giver videre fra generation til generation.

### Korttydning

Hvem skal egentlig kunne tyde et kort? I Eyðunardóttirs værk er sproget centralt: det er en færøsk samtale, og den skal ikke oversættes og gøres til noget andet. For nogle – særligt i en dansk udstillingssammenhæng – vil det betyde et ekstra oversættelsesarbejde i form af at bevæge sig fysisk rundt om værket og læse de engelske undertekster, mens man lytter og ser billeder. Selvom Nymanns værk normalt vises med engelske sætninger, så gør det ikke nødvendigvis oversættelsesarbejdet mindre. Når alle kan være kartografer, bliver korttydningen sværere. Hvad betyder det fx, når blot et enkelt navn tæner frem på skærmen? Hvilke følelser knytter sig til dets bogstaver, og hvorfor skal fremtiden huske netop dette ene navn? I sin kunstneriske praksis har Nymann arbejdet med en videnskabelig metode – mikrofænomeno-

And yet. In shades of pink, Nymann has re-created – and expanded – the French salonnière and writer Madeleine de Scudéry's *Carte de Tendre*, 'the map of tenderness', from 1654, whose coordinates in the original version consisted of feelings rather than place names: passion, love, indifference and so forth. In *Future ContinuOnus*, Nymann sets mapping free. No path is created through an already existing landscape; instead, the work's participants create the landscape themselves when they enter a memory for the future and place it on the map.

Whereas a traditional map of a landscape is devoid of feeling, Nymann's landscape consists of recollections and memories that are inseparable from those very feelings. In this way, Nymann's map 'reveals' that although a map may be stripped of emotion, it is difficult to imagine a map that is not anchored in feelings. What set a given cartographic project in motion? Was it interest, passion or a desire to possess? *Future ContinuOnus* takes the form of a map, but the map itself is not what matters most. Rather, the key point is its continual coming-into-being. It is the act, not the result, that is central: the very gesture of placing a knot on the map. *Onus* – the Latin word for burden or tax – may sound ominous, but in Nymann's project there is something positive in being able to carry something onwards, to embed it in a shared landscape of feeling. This makes it possible to carry something forward while also becoming aware of what we pass on from one generation to the next.

### Reading maps

Who is meant to be able to read a given map? In Eyðunardóttir's work, language is central: this is a conversation in Faroese, and it is not to be translated and made into something else. For some – particularly in a Danish exhibition context – this will entail an additional act of translation enacted by physically moving around the work and reading the English subtitles while listening and looking at the images. Although Nymann's work is usually shown accompanied by sentences in English, this does not necessarily make the work of translation any less demanding. When everyone can be a cartographer,

logi – der kan afdække betydningen af en lille handling. Tilbage i 2022 bad hun for eksempel besøgende på udstillingsstedet O – Overgaden om at placere knuder rundt omkring i udstillingsrummet for efterfølgende at spørge ind til deres oplevelse med denne tilsyneladende simple handling. Det viser sig altid, at simple handlinger aldrig er simple. I Nymanns videoværk og på hjemmesiden [continuon.us](http://continuon.us) ser vi nogle af de knuder, andre har placeret før os, men vi kan ikke spørge dem hvorfor og hvordan – vi må læse os selv ind i værket eller acceptere, at nogle knuder ikke kan bindes op. Selv ikke *Dráttir* er en knude, der lader sig løse helt, selvom brudstykkerne af sprog er meget længere.

Hvis man søger let aflæselige kort over Nordatlantens Brygge, så er det ikke i *Dráttir* og *Future ContinuOnus*, man skal søge. Værkerne er sådan set slet ikke tænkt som kort over fysiske steder. Men de giver os en metode til at prøve at forstå steder som affektive landskaber, til at tænke over, hvad kortlægning og følelser overhovedet har med hinanden at gøre.

reading the map becomes more difficult. What, for example, does it mean when just a single name appears on the screen? What emotions are attached to its letters, and why should the future remember this particular name? In her artistic practice, Nymann has worked with a scientific method – micro-phenomenology – that can reveal the significance of a small action. Back in 2022, for example, she asked visitors to the exhibition space O – Overgaden to place knots around the exhibition space, subsequently asking them about their experience of this apparently simple act. It always turns out that simple actions are never simple. In Nymann's video work and on the website [continuon.us](http://continuon.us), we see some of the knots that others have placed before us, but we cannot ask them why or how – we must read ourselves into the work or accept that some knots cannot be untied. Not even *Dráttir* is a knot that can be completely unravelled, although its fragments of language are much longer.

For anyone looking for easily legible maps of Nordatlantens Brygge, *Dráttir* and *Future ContinuOnus* are not the places to look. Strictly speaking, the works are not conceived as maps of physical places at all. Yet they offer us a method for trying to understand places as affective landscapes, and for reflecting on what mapping and feeling have to do with one another in the first place.

# ET FORSØG PÅ IKKE AT SKRIVE I PARENTES (2024)

## AN ATTEMPT NOT TO WRITE IN BRACKETS (2024)

Af / By Alda Mohr Eyðunardóttir

**DK** Teksten "Et forsøg på ikke at skrive i parentes" blev oprindeligt skrevet til et semesterkursus ved The Laboratory for Art Research på Det Kongelige Danske Kunstakademi i 2024. Senere samme år blev den vist på Føroya Listasavn. I 2025 stemte Lagtinget for at legalisere abort indtil udgangen af 12. graviditetsuge og ophævede dermed loven fra 1956, som nævnes i teksten, og som forbød abort i de fleste tilfælde. I forbindelse med udstillingen Følelsernes terræn og nyinstalleringen af videoinstallationen Dráttir er et uddrag af teksten genoptrykt i dette katalog.

Teksten skylder sin eksistens til de mange mennesker, som har inspireret mig gennem deres aktivisme: tak til Annika Klæmintsdóttir Olsen, Billa Jenný Jónleifsdóttir, María Guldbrandsø Tórgarð, Turið Nolsøe og Turið Hermansdóttir.

– Alda Mohr Eyðunardóttir, maj 2026.

I forbindelse med kvindernes internationale kampdag den 8. marts 2023 ønskede vi, María Guldbrandsø Tórgarð og jeg sammen med pro choice-bevægelsen Frítt Val, at samle stemmer, som offentligt kunne stå sam-

**EN** 'An Attempt Not to Write in Brackets' was originally written for a semester course at The Laboratory for Art Research at the Royal Danish Academy of Fine Arts in 2024. Later that year, the piece was featured at Listasavn Føroya, the national gallery of the Faroe Islands. In 2025, the Faroese Løgting voted to legalise abortion up to the end of the twelfth week of pregnancy, thereby repealing the 1956 law mentioned in the text, which prohibited abortion in most cases. In connection with the exhibition The Terrain of Emotions and the new installation of the video installation Dráttir, an excerpt from the text is reprinted in this catalogue.

The text owes its existence to the many people who have inspired me through their activism: thank you, Annika Klæmintsdóttir Olsen, Billa Jenný Jónleifsdóttir, María Guldbrandsø Tórgarð, Turið Nolsøe and Turið Hermansdóttir.

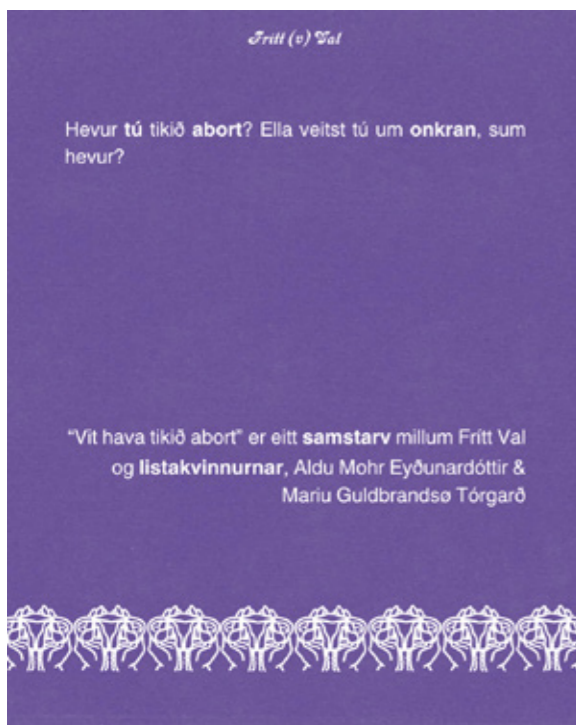
– Alda Mohr Eyðunardóttir, May 2026

In connection with International Women's Day on March 8th 2023, María Guldbrandsø Tórgarð and I, together with the pro-choice movement Frítt Val, wanted to bring

*Et forsøg at ikke skrive i parentes, udstillet på National Galleriet i Færøerne i 2024.*

*An Attempt Not to Write in Brackets, exhibited at the National Gallery of the Faroe Islands in 2024.*





Kampagnebilleder fra Fritt Vals Instagramprofil.  
Grafik: Billa Jenný Jonleifsdóttir

Campaign images from Fritt Val's Instagram profile. Graphics: Billa Jenný Jonleifsdóttir.

men og sige, at vi har taget en abort. For at skabe tillid kommunikerede vi gennem kædebreve, hvor vi gav vores egne navne i bytte for at få andre til at sende deres egne videoklip og skrive deres eget navn på det endelige brev om solidaritet. Dette for at vise, at de, ligesom os, havde taget en abort. Formålet med den online kampagne var at påpege, at abort findes i Færøerne, og at der er mennesker, som vil bryde tavsheden og nægter at påtage sig den skam, som ofte forbindes med den færøske abortoplevelse.

*"Abort er almindelig. Abort er ligestilling. Abort er frihed.*

*Dette skriv er underskrevet af færing og mennesker i Færøerne, som har taget en abort.*

*Samtidig er det en konstatering af, at aborter altid har fundet sted, og altid vil finde sted.*

*Vi vil vise medfølelse og sammenhold med vores med-søstre, som har følt sig tvunget til at skjule deres abort. Nu bryder vi tavsheden og tager styringen over vores egne oplevelser.*

*På kvindernes internationale kampdag den 8. marts 2023 bliver dette skriv, underskrifterne og videoklipet offentliggjort." – Alda Mohr Eyðunardóttir, Maria Guldbrandsø Tórgarð og Fritt Val, marts 2023.*

Da vi gentog kampagnen året efter i 2024, var vi 24, som satte navn og ansigt på de ofte ansigtsløse, der har taget en abort. Vi delte vores identitet, ikke kun for at bevise, at oplevelsen findes, men også for at gøre oplevelsen en smule mindre isoleret, mindre personlig og mere fælles. Vi vovede at blive stemplet, vi forsøgte at "skabe forandring ved at destabilisere den dominerende diskurs", når det handlede om personlige oplevelser med abort, samtidig med at formålet også var at "tilvirke måder at være"<sup>2</sup> færøsk på.<sup>3</sup>(

)"Jeg har fået en abort"(

)Den danske lov fra 1956 er aldrig blevet oversat til færøsk, og er, så vidt vi ved, heller aldrig blevet brugt i Færøerne til at dømme en person, der har taget en ulovlig abort.<sup>4</sup> Der har været sigtelser, men ingen domme. Derfor er aborter officielt kun blevet udført i Færøerne

together people and voices that could stand together publicly and say: "we have had an abortion" – or, as we put it in Faroese, "we have taken an abortion". To build trust, we communicated through chain letters, offering our own names in exchange for others sending in their own video clips and adding their names to the final letter of solidarity. This was to show that they, like us, had taken an abortion. The aim of the online campaign was to point out that abortion exists in the Faroe Islands, and that there are people who will break the silence and refuse to take on the shame so often associated with the Faroese experience of abortion.

*'Abortion is common. Abortion is equality. Abortion is freedom.*

*This text is signed by Faroese people and people in the Faroe Islands who have taken an abortion.*

*At the same time, it is a statement that abortions have always taken place, and always will.*

*We want to show compassion and solidarity with our fellow sisters who have felt forced to hide their abortion. Now we are breaking the silence and taking ownership of our own experiences.*

*On International Women's Day, March 8th 2023, this text, the signatures and the video clip will be made public.'*

*– Alda Mohr Eyðunardóttir, Maria Guldbrandsø Tórgarð and Fritt Val.*

When we repeated the campaign the following year, in 2024, there were twenty-four of us putting names and faces to the often faceless group of people who have taken an abortion. We shared our identities not only to prove that this experience exists, but also to make the experience a little less isolated, less personal and more collective. We dared to be labelled; we attempted to 'produce change by destabilising the dominant discourses'<sup>1</sup> around personal experiences of abortion, while the aim was also to model 'alternative ways of being'<sup>2</sup> Faroese.<sup>3</sup>(

)'I have had an abortion'(

)The Danish law from 1956 was never fully translated into Faroese and, as far as we know, has never been used in

i henhold til lovens bestemmelser; dvs. når der er tale om: 1. voldtægt, 2. incest, 3. alvorlige misdannelser eller skade, eller hvis kvindens eller barnets/fosterets liv er i fare, eller 4. hvis kvinden vurderes ude af stand til at tage sig af et barn på grund af fysisk eller psykisk sygdom.<sup>5</sup> I de seneste år har det officielle antal aborter i Færøerne ligget på omkring 30 om året.<sup>6</sup> Men vi ved, at der er andre grunde til abort og andre tal end de officielle. Vi ved, at nogle rejser til Danmark. Vi ved, at de skæve oplysninger om abort skyldes, at vi har en lov, som kræver, at man erklærer sig ude af stand til at håndtere sit eget liv for at få adgang til en lovlig abort. En lov, som ingen, der har taget en abort, nogensinde er blevet dømt efter, men som stadig er en aktiv del af de strukturer, der skaber skam. En lov, som ikke sikrer adgang for de uheldige, de fattige eller de udenlandske. For at tage en abort i Færøerne må du kende de rigtige mennesker og kende samfundet; ellers må du være privilegeret nok til at kunne rejse og opholde dig i et andet land, i nogle tilfælde i flere uger, for at tage aborten. Derfor har det også været udfordrende at finde frem til de mennesker, der er eller har været direkte påvirket af lovgivningen, og dermed at kunne give et præcist og korrekt tal på, hvor mange mennesker i Færøerne, der har taget en abort.(

)Jeg tror, at det, der fik andre og mig selv til at deltage i filmkampagnen, var et behov for at gøre abortoplevelsen færøsk. At kræve at se, at den er en del af vores samfund, selv om vores lovgivning i øjeblikket tvinger nogle mennesker i aborteksil. Før vi lagde filmkampagnen ud på nettet, blev disse historier oftest fortalt i danske medier; historier, som udenlandske journalister havde skrevet og tilpasset til danske øjne og ører, og som var skrevet med et formål, der ikke rigtigt er vores. Det er historier om færinger til danskere. Vi ville flytte disse historier fra at være uden for Færøerne til at være i Færøerne, så det ikke bare var materiale til historier om konservatisme i Færøerne, men reelle oplevelser i vores eget land. På dansk er det let for os at finde ordene. Samtidig får de holdninger, der ligger i det danske sprog, ordene til at smage dårligt i munden. Et ulige forhold mellem sprogene. Vakuumet i det færøske sprog, parenteserne og tavsheden har skabt en spænding, som gør det nødvendigt for os at finde alternative måder at leve med sproget på, alternative

the Faroe Islands to convict a person who has taken an illegal abortion.<sup>4</sup> There have been charges, but no convictions. Officially, abortions have only been performed in the Faroe Islands in accordance with the provisions of the law – that is, in cases of: 1. rape, 2. incest, 3. severe malformation or injury, or where the life of the woman or the child/foetus is at risk, or 4. where the woman is deemed incapable of caring for a child due to physical or mental illness.<sup>5</sup> In recent years, the official number of abortions in the Faroe Islands has been around 30 per year.<sup>6</sup> But we know that there are other reasons for abortion, and other figures than the official ones. We know that some people travel to Denmark. We know that the distorted information about abortion exists because we have a law that requires a person to declare themselves unable to manage their own life in order to have access to a legal abortion. No one who has taken an abortion has ever been convicted under this law, yet it remains an active part of the structures that create shame. A law that does not secure access for the unlucky, the poor or the foreign. To take an abortion in the Faroe Islands, you have to know the right people and know how society works; otherwise, you need to have the privilege of being able to travel to and stay in another country, in some cases for several weeks – in order to take the abortion. This is also why it has been difficult to find those who are, or have been, directly affected by the legislation, and thus to give an exact and accurate number of how many people in the Faroe Islands have taken an abortion.(

)I think that what made others, and me, take part in the film campaign was a need to make the experience of abortion feel Faroese. To insist that it is part of our society, even though our legislation currently forces some people into abortion exile. Before we put the film campaign online, these stories were most often told in Danish media as stories written by foreign journalists and adapted for Danish eyes and ears, driven by a purpose that is not really ours. Those were stories about Faroese people for Danes. We wanted to take these stories back, relocating them from outside the Faroe Islands back into the Faroe Islands so that they were not simply fed into narratives about conservatism in the Faroe Islands, but rooted in actual experiences in our own country. In Danish, it is easy

måder at leve med vores kroppe og sandheder på. Vi har fortalt vores sandhed på andre måder, ved siden af loven. Ved siden af og før fordømmelsen. Vi lavede oprindeligt denne kampagne i kærlighed og med omsorg for os selv og for vores samfund. Det var et forsøg på at helbrede spændingen i netop vores sprog.

For at blødgøre det.

For at lufte ud i et tungt rum.

For at behandle vakuum med ømhed.

For at vove vores følelse af at høre til, så den forhåbentlig kunne blive bekræftet med omsorg.(

)”At stedfæste” kan også bruges til at beskrive dét at knytte noget til et sted, et miljø. Med filmkampagnen blev vores oplevelser knyttet til et specifikt sted, og vi skabte et miljø for os selv, hvor vi kunne være i dette samfund. Vi sagde alle “at tage” i stedet for “at få” en abort. Vi havde mange grunde til at ændre det ord på færøsk, men min var, at aborten ikke var noget, nogen gav mig, selv om jeg tog den uden for min sammenhæng, mit land. Et sted, hvor denne sætning betyder noget andet. Men jeg og vi er stadig nødt til at kæmpe imod tankerne, moralen og tavsheden, som vi bærer med os som mennesker, der er vokset op på disse øer. Ifølge vores tankegang må vi alle tage dem. Vi tog dem, i Færøerne eller uden for Færøerne. De er blevet taget siden den dag, lovene opstod og vakuumet blev til, og de vil blive ved med at blive taget indtil den dag, vi kan puste luft ind i det vakuum og dermed virkelig sige, at vi har “fået” aborterne.(

)Sidste weekend fik jeg en besked fra en person på Instagram, der bad om hjælp til at tage en abort. Det var en ven, som skrev på vegne af en gravid bekendt. Denne person vidste ikke, hvad man skal gøre, når det ikke er muligt at gå til sin egen læge for at tage en abort. Personen vidste, at lægen ville nægte det. Det, jeg lagde mærke til, var den tillid, der blev vist mig, da man valgte at skrive til mig. Dette menneske havde tillid til, at jeg kunne hjælpe. Jeg vælger at tro, at vi kan hjælpe med den viden, vi har fået om disse afslag. Alt det, vi ved om disse knuder, og om hvordan de kan løsnes med den rette viden. Men vi hører sjældent noget fra dem, der får hjælp.

for us to find the words. At the same time, the values and attitudes embedded in the Danish language make the words feel uncomfortable. There is an unequal relationship between the languages. The vacuum in the Faroese language, the brackets and the silence have created a tension that makes it necessary for us to find alternative ways of living with language through our bodies and truths. We have told our truth in other ways, outside the law. Outside, beside and before the habitual condemnation. We originally created this campaign out of love and care for ourselves and for our society. It was an attempt to heal the tension in our particular language.

To soften it.

To air out a heavy room.

To treat the vacuum with tenderness.

To put our sense of belonging on the line, in the hope that it might be affirmed with care.(

)The term ‘to site’ can also be used to describe the act of attaching something to a place, to an environment. With the film campaign, our experiences were tied to a specific place, and we created an environment in which we too could exist in this society. We all said ‘to take’ rather than ‘to have’ an abortion. We had many different reasons for changing that word in Faroese, but mine was that the abortion was not something anyone gave me, even though I took it outside my own context, my country. In a place where that sentence means something else. But I, and we, still have to struggle against the habitual ideas, the morality and the silence that we carry with us as people who grew up on these islands. In our way of thinking, we all need to take our abortions. We took them, in the Faroe Islands or outside the Faroe Islands. Abortions have been taken from the day the laws came into being and the vacuum was formed, and will continue to be so until the day we can breathe air into that void and truly say that we have ‘received’ the abortions.(

)Last weekend, I received a message from someone on Instagram asking for help to take an abortion. It was a friend writing on behalf of a pregnant person. This person did not know what to do, as going to their own doctor to

Kunne hjælpen bruges til noget?

Er hele processen måske så smertefuld, at man ikke vil se tilbage på den, når den er overstået?

Eller er det bare lige som så meget andet, vi går igennem i livet uden at give nogen tilbagemelding?

Handler det om mit eget personlige behov for at vide, hvordan det gik?

Projicerer jeg min egen skam over på andre?

At tale om dette på færøsk kræver tid og mod, fordi min generation lærte at gætte og hviske i krogene – at tale om dette på andre sprog frem for vores eget.

Måske vil vi snart have åbne samtaler med hinanden om disse knuder, så vi opdager, at der blot er tale om kællingeknuder, lette at løse, hvis man trækker dem mod sig selv.

Måske må dette komme, før en ny lov kommer.

Måske må vi trække ind mod os selv og hviske, tale og råbe om forandring.

Dette var et forsøg på at give tavsheden lyd og at oversætte tomrum. Dette var baseret på andres forsøg på at gøre det samme. For når alt kommer til alt, var der aldrig tale om tavshed men om en samtale, der var godt skjult.

take an abortion was not an option. The person knew that the doctor would refuse. What I particularly noticed was the trust shown in the decision to write to me. This person trusted that I would be able to help. I choose to believe that we can help by sharing the knowledge we have gained about such refusals. We know much about these tied-up situations, these knots, and about how they can be pried loose with the right knowledge. But rarely do we hear anything from those who receive help. Was the help of any use?

Is the whole process perhaps so painful that, once it is over, you do not want to look back on it?

Or is this just another case of having to go through life without giving much in the way of feedback?

Is this just about my own personal need to know how things went?

Am I projecting my own shame onto others?

Speaking about this in Faroese takes time and courage, because my generation was taught to guess and whisper in corners – to speak about this in languages other than our own.

Perhaps we will soon have open conversations with one another about these knots, and discover that they are merely granny knots, easy to loosen if you pull them towards yourself.

Perhaps this must happen before a new law can happen.

Perhaps we must pull the rope towards ourselves and whisper, speak and shout for change.

This was an attempt to give sound to silence and to translate emptiness. This was based on the attempts made by others to do the same. Because, after all, it was never silence, but a conversation that was well hidden.



Et forsøg at ikke skrive i parentes, udstillet på National Galleriet i Færøerne i 2024.

An Attempt Not to Write in Brackets, exhibited at the National Gallery of the Faroe Islands in 2024.

- 1 Egen oversættelse. Oprindeligt: "produce change by destabilising the dominant discourses". Clark-Parsons, Rosemary. "I SEE YOU, I BELIEVE YOU, I STAND WITH YOU: #MeToo and the Performance of Networked Feminist Visibility." *Feminist Media Studies* 21, no. 4. USA, Philadelphia: Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, 2019.
- 2 Egen oversættelse. Oprindeligt: "modellering alternative ways of being". Ibid.
- 3 Ibid.
- 4 Kunoy, Bjørk Maria. "Fosturtækulóg 1936 - 2024." I *Abort - grundgevingar fyrri rættinum at velja sjálv*, red. Turið Hermansdóttir og Turið Nolsæe. Tórshavn: Sprotin, 2024, 85.
- 5 Kunoy, Bjørk Maria. "Fosturtækulóg 1936 - 2024." I *Abort - grundgevingar fyrri rættinum at velja sjálv*, red. Turið Hermansdóttir og Turið Nolsæe. Tórshavn: Sprotin, 2024, 74.
- 6 Ibid.

- 1 Clark-Parsons, Rosemary. 'I SEE YOU, I BELIEVE YOU, I STAND WITH YOU: #MeToo and the Performance of Networked Feminist Visibility.' *Feminist Media Studies* 21, no. 4. USA, Philadelphia: Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, 2019.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.
- 4 Kunoy, Bjørk Maria. 'Fosturtækulóg 1936-2024.' In *Abort - grundgevingar fyrri rættinum at velja sjálv*, eds. Turið Hermansdóttir and Turið Nolsæe. Tórshavn: Sprotin, 2024, 85.
- 5 Kunoy, Bjørk Maria. 'Fosturtækulóg 1936-2024.' In *Abort - grundgevingar fyrri rættinum at velja sjálv*, ed. Turið Hermansdóttir and Turið Nolsæe. Tórshavn: Sprotin, 2024, 74.
- 6 Ibid.

# HVOR LANGT SÅ HUN? HOW FAR DID SHE SEE?

Af / By Helene Nymann

**DK** Jeg vil gerne dele noget med dig, nemlig nogle af de følelser, erfaringer og spørgsmål, der ligger indlejret i værket *Future ContinuOnus*.

Siden 2023 har jeg tilbudt et rum, hvor andre kan dele "et minde for fremtiden". Indtil nu har folk reageret ved at indsende næsten fire tusind udsagn, der består af både minder, refleksioner, håb, sorger, brudstykker af hverdagsliv og spor af den nutid, vi sammen lever i. At læse og modtage disse bidrag har været et privilegium, men ikke ukompliceret. Det har til tider følt sig sårbart, foruroligende, overvældende. Frem for alt er arbejdet blevet en vedvarende læreproces, et indblik i vores tid og i de sårbare, skrøbelige måder, vi hver især prøver at bære noget videre på.

Det følgende er tænkt som et forsøg på at opridse, hvordan værket blev til, og hvordan det samtidig har forandret den måde, jeg selv tænker og skaber kunst – og hvordan jeg bliver i besværet ved at lave kunst i usikre tider. Teksten er helt bevidst ufærdig. Ligesom selve værket indgår den i et større kor af stemmer. Tekst og værk ændrer og forskyder sig sammen med de stemmer, snarere end at stille sig uden for dem.

*Future ContinuOnus* er et hybridværk, der består af

**EN** I want to share something with you, some of the emotions, experiences and questions held within the work *Future ContinuOnus*.

Since 2023, I have been holding open a space for others to 'share a memory for the future.' In response, almost four thousand statements have been submitted: memories, reflections, hopes, griefs, fragments of everyday life and traces of the present we are living through together. To read and receive these contributions has been a privilege, but not a simple one. At times it has felt vulnerable, troubling, overwhelming. More than anything, it has become a continuous learning process, an insight into our time and into the fragile ways we try to carry something forward. What follows is a modest attempt to trace how this work came into being, and how it has, in turn, changed the way I think, make, and stay with the trouble of creating art in uncertain times. This text remains intentionally unfinished. Like the artwork itself, it joins a wider chorus of voices, shifting with them rather than standing outside them.

*Future ContinuOnus* is a hybrid work consisting of an interactive website, a video work and sculptural elements. These parts are interconnected, feeding into one another

flere dele: en interaktiv hjemmeside, et videoværk og en række skulpturelle elementer. Delene er indbyrdes forbundne som en slags økosystem af erindringer. I kernen af det hele står en helt simpel invitation: Publikum opfordres til at erindre fremad. Deltagerne bliver bedt om at formulere, hvad de godt kunne tænke sig, at fremtiden skal huske, og om at placere dette minde på et visuelt kort ved at forbinde det med en tænkt følelsesmæssig reaktion fra én eller anden, ét eller andet sted, i en mulig fremtid. Dette greb har vist sig at rumme en stille kraft. Hver gang værket vises, placerer det sig i en ny tid og på et nyt sted. Filmoptagelser fra ét udstillingssted møder optagelser fra et andet; danske vandløb og byrum flyder over i floderne Spree og Havel i Berlin; Nordatlantens Brygge møder Copenhagen Contemporary møder Neue Nationalgalerie. Men det er ikke kun de filmede optagelser, der forandrer sig. Der støder også hele tiden nye udsagn til fra hele verden, og de træder ind i værket fra forskellige steder, sprog og levede virkeligheder. Værket opbygger langsomt et kort over forbindelser, en grammatik af billeder og stemmer på tværs af tid og rum, der holdes sammen af de minder, andre har delt, lokalt såvel som globalt. Det bliver til et stadigt voksende netværk af udvekslinger og forbindelser, en sammenfiltrering af tid og sted, der folder sig ud i værket.

At læse de forskellige bidrag gennem de seneste år har påvirket mig på måder, jeg ikke kunne have forudset. Nogle af ordene bliver siddende i mig. Nogle vender uventet tilbage i hverdagen, som en understrøm. Selve det at bidrage til et sådant værk åbner et rum for refleksion. Og når man læser andres udsagn, bliver en anden form for forbindelse mulig: en forbindelse mellem fremmede, mellem tider, mellem den private erfaringsverden og en fælles usikkerhed.

For første gang i min praksis har jeg ikke det sidste ord. Jeg kan ikke vide, hvad der vil blive skrevet, hvad der vil blive husket, eller hvad værket vil blive til. Kunstværket sitrer. Kortet forskyder sig. Jorden bevæger sig under os. Fremtiderne forbliver åbne, flydende og uafklarede. I den forstand eksisterer *Future ContinuOnus* i en vedvarende dialog med tid, erindring, politiske og personlige begivenheder, sorg, kærlighed og et stædigt, skrøbeligt håb.

like an ecosystem of memories. At its centre is a simple invitation to remember forward. Participants are asked to articulate what they want the future to remember, and to place this memory onto a visual map by linking it to an imagined emotional response from someone, somewhere, in a possible future. This gesture has proven to be quietly powerful. Each time the work is shown, it situates itself in a new time and place. Filmed footage from one exhibition site begins to meet footage from another; Danish waterways and cityscapes flow into the rivers Spree and Havel in Berlin; Nordatlantens Brygge meets Copenhagen Contemporary meets Neue Nationalgalerie. Yet it is not only the filmed footage that changes. The statements, too, continue to arrive from across the globe, entering the work from different places, languages and lived realities. Slowly, the work builds a map of correspondences, a grammar of images and voices across time and space, held together by the memories shared by others, locally and globally. It becomes an ever-growing network of correspondences, an entanglement of time and place unfolding within the artwork.

Reading the accumulated contributions over the past years has affected me in ways I could not have predicted. Some words stay with me. Some return unexpectedly in daily life, like an undercurrent. In contributing, a space of reflection opens. In reading the statements of others, another kind of correspondence becomes possible, between strangers, between times, between private experience and shared uncertainty.

For the first time in my practice, I do not have the final say. I cannot know what will be written, what will be remembered, or what the work will become. The artwork trembles. The map shifts. The terrain moves beneath us. The futures remain open, fluid, and unresolved. In this sense, *Future ContinuOnus* exists in continuous dialogue with time, memory, political and personal events, grief, love and a persistent, fragile hope.

In developing this work, I returned to the seventeenth-century allegorical map known as the *Carte de Tendre* (1654–1661), developed in the salons of Madeleine de Scudéry. De Scudéry, also known by the pseudonym Sappho, was a scholar, novelist and a key figure in the



Helene Nymann, *North Atlantic Continuos*  
(2026), HD Video 12:57 min. with sound.

I arbejdet med at udvikle værket vendte jeg tilbage til et allegorisk kort fra 1600-tallet, det såkaldte Carte de Tendre ("Kortet over ømhedens land", 1654–1661), der blev udviklet i Madeleine de Scudéry's saloner. De Scudéry, som også er kendt under pseudonymet Sappho, var litterat, romanforfatter og en central skikkelse i udviklingen af nøgleromanen som begreb. Sammen med sin kreds, der var kendt som "les Précieuses", var hun med til at skabe sammenkomster, der fungerede som rum for fælles, kollektiv samskabelse; steder, hvor menneskets følelsesmæssige og intellektuelle liv blev kortlagt gennem dialog. Som teoretikeren Giuliana Bruno fremfører i *Atlas of Emotion* (2002), var der her tale om steder, hvor det kvindelige subjekt "fandt sted" og skabte deres eget frirum,<sup>1</sup> og hvor den levede erfaring blev både materiale og metode. *Carte de Tendre* er således ikke blot et kort, men en fælles konstruktion, et erindringssted, der er sammensat gennem kropslige erfaringer og et aktivt kollektivt perspektiv. Dets territorier er ikke navngivet efter geografi, men efter følelser: Tilbøjelighed, Ligegyldighed, Jalousi, Ømhed. Det tilbyder ingen fast rute og ingen entydig fortolkning. I stedet opfordres vi til at gå på opdagelse. Det er et kort, der leves lige så meget, som det læses.

Kortets form antyder i sig selv en krop; dets forskellige strømme, tærskler og åbninger minder os om, at følelser ikke er abstrakte, men levede, relationelle og materielle. Som forfatteren og essayisten Siri Hustvedt skriver i teksten "Umbilical Phantoms" (2022): "Den anden mærkes i kroppen. Det at skabe kunst går, vil jeg sige, på tværs af det enkelte individ, på tværs af subjekterne og kroppene. I modsætning til en drøm eller fantasi er kunstobjektet til stede i verden."<sup>2</sup> Det er ud fra denne intersubjektive tilblivelse, hvor kortet fungerer som noget både kropsligt og fælles, som noget, der eksisterer mellem den indre erfaring og ydre verden, at *Future ContinuOnus* fortsat vokser og udvikler sig.

Således tager værket den kollektive kortlægning og fører den ind i nutiden. Det er også et levende kort, et kort, der samler fragmenter af erfaring og fordeler dem på ny på tværs af tid. Det afspejler et øjeblik, hvor verden føles ustabil, hvor man vågner uden at vide, hvilke nyheder

development of the *roman à clef*. Together with her circle, known as les Précieuses, she helped create gatherings that functioned as spaces of collective authorship, sites where emotional and intellectual life was mapped through dialogue. As theorist Giuliana Bruno argues in *Atlas of Emotion* (2002), these were places where the female subject "took place,"<sup>1</sup> and where lived experience became both material and method. The *Carte de Tendre* is therefore not merely a map, but a shared construction, a memory site composed through embodied experiences and collective perspective-taking. Its territories are named not by geography, but by emotion: Inclination, Indifference, Jealousy, Tenderness. It offers no fixed route and no singular interpretation. Instead, it invites wandering. It is a map that is lived as much as it is read.

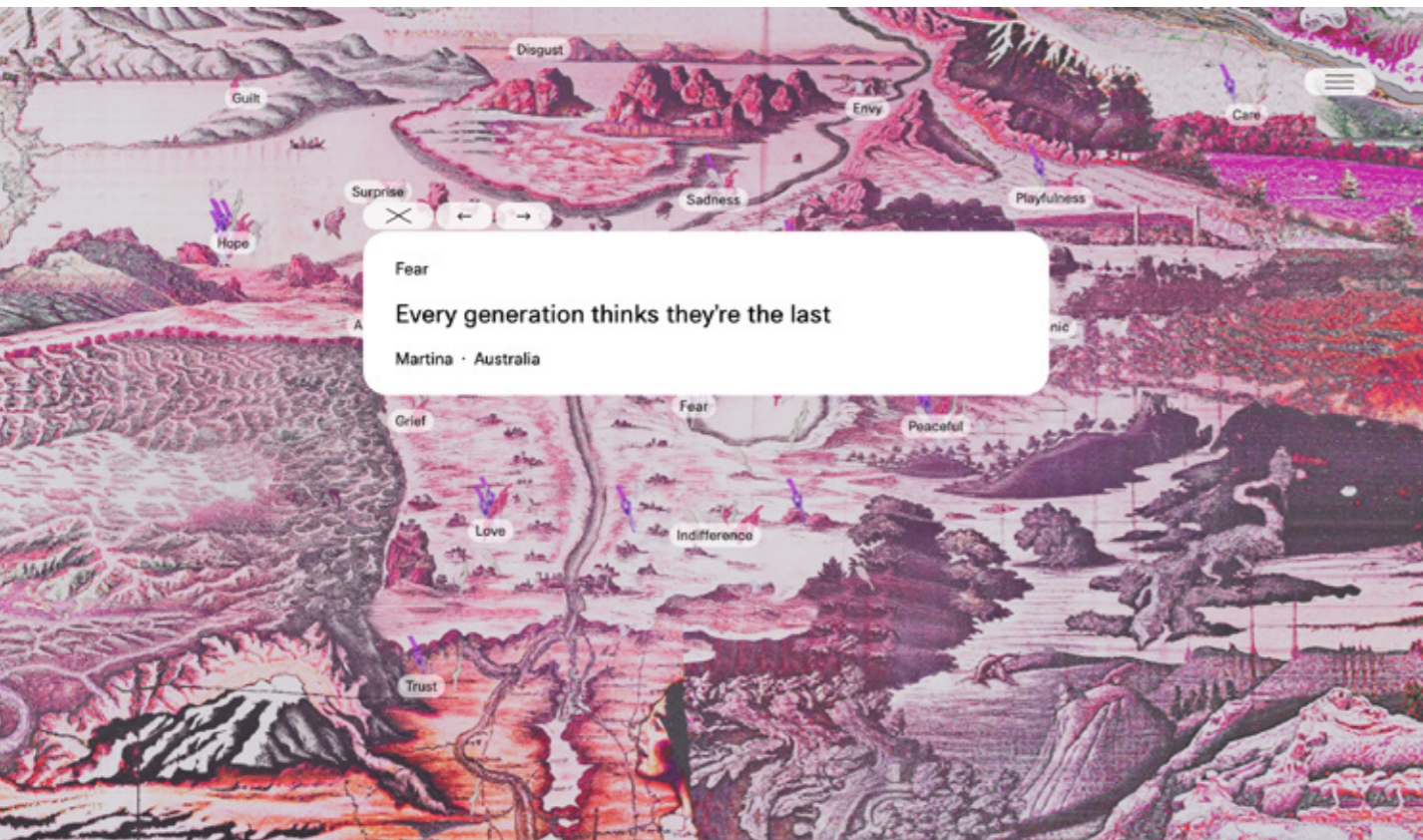
The form of the map itself suggests a body, its flows, thresholds and openings reminding us that emotions are not abstract, but lived, relational and material. As novelist and essayist Siri Hustvedt writes in her text 'Umbilical Phantoms' (2022), 'The other is felt in the body. Art making is, I submit, intersubjective and intercorporeal. Unlike a dream or fantasy, the art object is in the world.'<sup>2</sup> It is from this intersubjective becoming with the map as both embodied and shared, as something that exists between inner experience and outer world, that *Future ContinuOnus* continue to grow.

As such, the work extends the lineage of collective mapping into the present. It is likewise a living map, one that gathers fragments of experience and redistributes them across time. It reflects a moment in which the world feels unstable, where one wakes not knowing what the news will bring, and where certainty dissolves quickly. Yet within this instability, there is also a renewed attention to listening, to the words of others, and to the small relational gestures through which meaning is made and remade.

The title itself, which I developed in close collaboration with anthropologist Joseph Dumit, suggests that the future is never separate from the past. It is carried, held, and shaped through ongoing responsibility. While 'onus' in many Western contexts is understood as a burden, the work thinks with Indigenous and ancient knowledge systems in which obligation is not restrictive, but relational, a

The incessant and stubborn feeling of hope amidst the most tragic emotional storm

Helene Nymann, *North Atlantic ContinuOnus* (2026) HD Video 12:57 min with sound.



Skærbillede fra hjemmesiden *Carte de ContinuOnus*, interaktivt webbaseret kunstværk, 2023, Helene Nymann

Website screenshot from *Carte de ContinuOnus*, interactive web-based artwork, 2023, Helene Nymann

dagen vil bringe, og hvor vores fornemmelse af vished hurtigt kan fordufte. Men i denne ustabilitet findes også en fornyet opmærksomhed på at lytte, på andres ord og på de små relationelle greb og gestusser, hvor igennem mening skabes og genskabes.

Selve titlen, som jeg har udviklet i tæt samarbejde med antropologen Joseph Dumit, peger på, at fremtiden aldrig er adskilt fra fortiden. Den bæres, holdes og formes gennem et vedvarende ansvar. Mens "onus" i mange vestlige sammenhænge forstås som en byrde, trækker dette værk på tankegods fra oprindelige og urgamle videnssystemer, hvor det at være forpligtet ikke er begrænsende, men noget relationelt; en form for omsorg og en bevidsthed om privilegiet ved at være forbundet på tværs af tid, generationer og endda på tværs af fremtider.<sup>3</sup>

I denne sammenhæng kommer jeg til at tænke på den amerikanske digter og forfatter Alexis Pauline Gumbs. I sit arbejde spørger hun, hvordan vi kan "huske at huske", ikke som en passiv handling, men som en aktiv og kollektiv praksis. At huske handler i denne forstand om at samle det, der er blevet spredt, at lytte på tværs af tider og at fastholde opmærksomheden på det, der bliver ved med at bestå. Hendes praksis omkring "ancestral listening" – at lytte til vores forfædre og formødre – giver os mulighed for at stå i relation til dem, der kom før os, og dem, der skal komme; den skaber en åbenhed over for tilstedeværelser, der rækker ud over det aktuelle øjeblik. I artiklen "Prophecy in the Present Tense" ("Profetier i nutid", 2020) gør Gumbs sig nogle tanker om den amerikanske aktivist og forkæmper for afskaffelse af slaveriet Harriet Tubman, især hendes liv og eftermæle. Tubman, der ofte blev omtalt som "Black Moses", havde på et tidspunkt en meget livagtig drøm, hvori hun så for sig, at slaveriet allerede var ophørt. "Mit folk er frit!"<sup>4</sup> erklærede hun, og fra det øjeblik bar hun denne "profeti i nutid" med sig ind i sit livsværk. "Mit folk er frit!" blev hendes mantra og ledetråd, mens hun befriede dusinvis af slavegjorte mennesker og blev en central skikkelse i bevægelsen mod slaveriet. Gumbs undersøger, hvordan denne drøm kan have påvirket Tubmans mod, vision og strategi, og spørger: "Hvordan så denne frihed ud i Tubmans

form of care and a privilege of being connected across time, across generations and even across futures.<sup>3</sup>

Here, American poet and writer Alexis Pauline Gumbs comes to mind. In her work, she asks how we might 'remember to remember,' not as a passive act, but as an active and collective practice. To remember, in this sense, is to gather what has been scattered, to listen across the ages and to remain attuned to what persists. Her practice of ancestral listening offers a way of being in relation to those who came before and those yet to come, an openness to presences that exceed the present moment. In her paper 'Prophecy in the Present Tense' (2020) Gumbs reflects on the life and legacy of the American abolitionist and social activist Harriet Tubman. Tubman, often referred to as 'Black Moses,' once awoke from a powerful dream in which she envisioned that slavery had already ended. 'My people are free!'<sup>4</sup> she declared, and from that moment onward she carried this present-tense prophecy into her life's work. 'My people are free!' became her mantra, a guiding affirmation as she liberated dozens of enslaved individuals and became a pivotal figure in the abolitionist movement. Gumbs explores how this dream may have influenced Tubman's boldness, vision and strategy, asking, 'What did freedom look like in Tubman's vision, and how did her belief in its inevitability shape her actions? How far did she see?' For Gumbs, Tubman's mantra serves not only as a declaration, but also as a call to action, a practice of living liberation and change as already present.

I find myself thinking of *Future ContinuOnus* in this way, not as a repository of what has been, but as a site where futures hold space for futures, and our ability to remember futures otherwise is liberated.

This mapping, then, is not simply about representation. It traces relations, follows currents, and allows fragments to meet and reassemble. It is an ongoing practice of becoming-with, where memory, sensation and imagination fold into one another. In this sense, the map is never stable. It shifts as we move through it. It shifts as others enter. It is to stay with the trouble, as Donna Haraway proposes, and to practice response-ability (Haraway 2016), the capacity to respond together within entangled worlds. It is an engagement with memory as both deeply personal

drømmesyn, og hvordan formede hendes tro på dens uundgæelighed hendes handlinger? Hvor langt så hun?” For Gumbs fungerer Tubmans mantra ikke blot som en erklæring, men også som en opfordring til handling; en praksis, hvor befrielse og forandring leves, som om de allerede var indtruffet.

Jeg tager mig selv i at tænke på *Future ContinuOnus* på en tilsvarende måde: Ikke som et arkiv over det, der har været, men som et sted, hvor fremtider skaber rum og gør plads til fremtider, og hvor vores evne til at erindre fremtider på andre måder bliver sat fri.

Denne kortlægning handler således ikke blot om repræsentation. Den ser på relationer, følger strømme og lader fragmenter mødes og samle sig på ny. Den består i en vedvarende praksis, hvor man samskaber og bliver til med hinanden; hvor erindring, sansning og forestillingsevne folder sig ind i hinanden. I den forstand er kortet aldrig stabilt. Det forskyder sig, mens vi bevæger os gennem det. Det forskyder sig, når andre træder ind. Det handler om at blive i besværet, sådan som Donna Haraway siger, og om at praktisere det, forfatteren kalder “response-ability” (Haraway 2016): evnen til at reage, svare og handle i fællesskab i verdener, der filtrer sammen. Her anskues erindringen som noget både dybt personligt og grundlæggende politisk. En praksis, hvor man drager omsorg og bærer ting videre på tværs af tider på én gang, hvor fortider, nutider og fremtider ikke er adskilte koordinater, men gensidigt skabende kræfter i en tilstand af uophørlig tilblivelse. Også selv om det betyder, at man må rumme et andet menneskes følelser, endda på et sprog, man slet ikke kender. At blive i ambivalensens usikkerhed og konfrontere vores egne blinde vinkler — og derigennem frigøre vores fantasi og drømme stort og vildt.

Kære læser, jeg håber, at du måske finder et lille sted i dette landskab, der kan forvandle et jeg til et vi, eller at du måske endda selv vil dele et øjeblik, et minde eller en drøm, som andre kan tage med sig videre. Kunstværket *ContinuOnus* vil aldrig stå fuldt færdigt og fuldendt; det vil altid udvikle sig. I den ånd vil jeg afslutte denne tekst med et lille udvalg af udsagn, som forskellige bidragydere har indsendt via *ContinuOnus*-hjemmesiden. Her op-

and profoundly political. A practice of carrying and caring across times at once, where pasts, presents and futures are not separate coordinates, but co-constitutive forces, continuously becoming. Even if that means sitting with the emotions of another, even in a language completely unknown to you. To remain with the uncertainty of ambivalence and to confront our own blind spots and through that liberate our imagination and dream wildly.

Dear Reader, I hope you may find a small patch within this terrain that turns an *I* into a *we*, or perhaps even share a moment, a memory or a dream for others to journey with. As such, the artwork *Future ContinuOnus* is never finished, nor complete, and it never will be. In this spirit, I want to end this text with a small selection of shared statements from the *Future ContinuOnus* website. A moment set in motion by the cacophony of voices already present within the work, voices that inform me as I write, and that may allow you to remember across time through a simple, repeated question:



står et øjeblik, der er sat i bevægelse af den kakofoni af stemmer, der allerede er til stede i værket; stemmer, som jeg bygger på, mens jeg skriver dette. Måske kan dette øjeblik også give dig mulighed for at huske på tværs af tid gennem et enkelt, gentaget spørgsmål:

**Hvad husker du, som du ønsker, at fremtiden skal huske?**

*Duften af blomster i haven om morgenen*

*Vi burde have lært at leve med mindre*

*Krigen i Gaza*

*Kapitalismen er gift for vores samfund, og rige oligarker kontrollerer alt. Jeg har tænkt mig at gifte mig med en kinesisk kvinde, fordi de nok kommer til at vinde til sidst. Udviklingen går hurtigere hos dem, og de har bedre uddannelse og stærkere lederskab.*

*Vi så elge og hvaler*

*At menneskeheden for tiden ikke er villig til, og derfor heller ikke i stand til, at standse klimaforandringerne og overvinde racisme, fascisme og alle andre socialt konstruerede forhindringer.*

*Værdien af et kram*

*Jeg vil gerne have, at fremtiden skal huske den sorg, jeg følte, da Rusland indledte en fuldskala krig i Europa mod Ukraine i februar 2022*

**What do you remember that you want the future to remember?**

The smell of flowers in the garden in the morning

We should have learned to live with less

War in Gaza

*Capitalism is poison to our society and rich oligarchs control everything. I'm going to marry a Chinese woman because they'll probably win. They have faster development and better education and leadership.*

*We saw moose and whales*

*That humankind is currently not willing and therefore not able to stop climate change and to overcome racism, fascism and all other socially constructed obstacles.*

*The value of a hug*

*I want the future to remember the grief I felt when Russia started a full-scale war in Europe against Ukraine, February 2022*

*I want the future to remember that life matters, and lives*

*Jeg håber, at fremtiden vil huske, at livet har betydning,  
og at liv har betydning – og at den skal huske at huske at  
lade sig berøre af verden og af hinanden*

*matter – and to remember to  
remember to be touched by the world and by each other*

*Jeg håber, at fremtiden vil huske at holde op med at  
fordømme nogen hver dag*

I want the future to remember to unjudge someone  
every day

*Jeg håber, at fremtiden vil huske følelsen af sne*

I want the future to remember the feeling of snow

1 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture, and Film* (Verso, 2002), p. 224.

2 Siri Hustvedt, 'Umbilical Phantoms,' *The International Journal of Psychoanalysis* 103, no. 2 (2022): pp. 368.

3 Denne forståelse bygger på mit tidligere arbejde med mnemotekniske systemer fra fortiden og oprindelige folkeslag, herunder Gay'wu Group of Women's praksis med at tænke på tværs af generationer, inkaernes knudsnore (quipu), Luba-folkernes lukasa-hukommelsestavler i det nuværende Den Demokratiske Republik Congo samt den rumlige mnemotekniske tradition fra den græske "loci-metode", bedre kendt som hukommelsespaladset, som senere blev indlejret i den overordnede hukommelseskunst, ars memoriae. Selvom disse systemer adskiller sig markant fra hinanden, har de formet min tænkning om erindring som noget, der holdes, bæres, placeres og videregives på tværs af kroppe, steder og tid.

4 Alexis Pauline Gumbs, *Prophecy in the Present Tense: Harriet Tubman, the Combahee Pilgrimage, and Dreams Coming True* (Duke University Press, 2024), p.143

1 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture, and Film* (Verso, 2002), p.224. ("took place")

2 Siri Hustvedt, 'Umbilical Phantoms,' *The International Journal of Psychoanalysis* 103, no. 2 (2022): p. 368.

3 This understanding is informed by my previous work with Indigenous and ancient mnemonic systems, including the Gay'wu Group of Women's practices of thinking across generations, the Inka recording system known as Khipu, the Lukasa memory board of the Luba peoples in present-day Democratic Republic of Congo, and the spatial mnemonic tradition of the Greek Method of Loci, later embedded within the ars memoriae. While these systems differ greatly, they have shaped my thinking around memory as something held, carried, situated and passed on across bodies, places and time

4 Alexis Pauline Gumbs, *Prophecy in the Present Tense: Harriet Tubman, the Combahee Pilgrimage, and Dreams Coming True* (Duke University Press, 2024), p.143.



Helene Nymann, *North Atlantic Continuum* (2026), HD Video 12:57 min. with sound.

**DAAMANI /**

BACK THEN IN EAST GREENLAND /

DENGANG I ØSTGRØNLAND

# ITSUANNISAARPOQ / LOOKING OUT TO LOOK (WITH)IN / AT KIGGE UD FOR AT KIGGE IND I SIG SELV

Af / By Nauja Bianco

Artikel om værket *Itsuannisaarpoq* baseret på interview med Bolatta Silis-Høegh

**DK** Bolatta Silis-Høeghs tids- og stedspecifikke kunstværk lavet til udstillingen *DAAMAN!* på Nordatlantens Brygge i 2026 har titlen *Itsuannisaarpoq*. Det betyder 'står og kigger gennem vinduet' (ind eller ud).

Én af de første tanker, som billedkunstneren fra Kalaallit Nunaat/Grønland, Bolatta Silis-Høegh, fik, da hun blev introduceret til idéen om at lave et samtidsværk til udstillingen, var noget med at kigge ud ad et vindue fra et hus: "*Min aanaa (bedstemor) og jeg spejdede efter bådene, og efter hvornår min aataa (bedstefar) eller andre kom hjem. Det kunne også være noget med at kigge ud over byen – det var i tiden før internettet, hvor vi både holdt øje med hinanden på en norm- og adfærdsregulerende måde, men også på en kærlig og omsorgsgivende måde; som i at vi beskyttede hinanden*", fortæller Bolatta Silis-Høegh.

Særligt i små samfund, som de fleste i Kalaallit Nunaat / Grønland er, er dette – *itsuannisaarpoq* – et kendt fænomen. "*Os fra Kalaallit Nunaat kender alle sammen dét med at kigge ud ad vinduet og følge med i hin-*

Article on the work *Itsuannisaarpoq* based on an interview with Bolatta Silis-Høegh

**EN** Bolatta Silis-Høegh's time- and site-specific work, created for the exhibition *DAAMAN!* at Nordatlantens Brygge/North Atlantic House in 2026, is titled *Itsuannisaarpoq*. It means looking through the window (inwards or outwards).

One of the first thoughts that came to Bolatta Silis-Høegh, an artist from Kalaallit Nunaat/Grønland, when she was introduced to the idea of creating a contemporary work for the exhibition, had to do with looking out of the window of a house: 'With my aanaa [grandmother], we would look for the boats, and also to see when my aataa [grandfather], or others, were coming home. It could also be about looking out across the town. This was before the internet when we kept an eye on each other in ways that regulated norms and behaviour, but also came from a place of love and care — as a way protecting each other,' Bolatta Silis-Høegh says.

Especially in small communities, as many communities in Kalaallit Nunaat/Grønland are, *itsuannisaarpoq* is a familiar phenomenon. 'If you're from Kalaallit Nunaat, you know



Snapshot taget fra én af Arkaluk Biancos smalfilm. Her er det et vindue indefra med en stor grøn plante i forgrunden.

Still frame from one of Arkaluk Bianco's short films. Shown here is an interior view of a window, with a large green plant in the foreground.

andens liv og følge hinanden. Der er en kollektivistisk tilgang forbundet med dét at holde øje med hinanden. Især i 1950'erne (som er den tid, udstillingen DAAMANI's værker berører, red.) var dét at kigge ud ad vinduet og holde øje med hinanden en slags datidens Facebook," siger Bolatta Silis-Høegh.

Da Bolatta Silis-Høegh fik en gennemgang af fotografierne i udstillingen DAAMANI, var det ikke kun fotografier, hun så. Det var billeder, som var værker i sig selv. Værker, hun kunne mærke. Da hun samtidig hørte, at der også var fundet enkelte småfilmsoptagelser fra Arkaluk Biancos hånd, gik der et sus af bevægelse gennem hende, og idéerne til et samtidsværk begyndte at tage form.

"Mit værk, *Itsuannisaarpoq*, er en installation af tekstil med filmklip projiceret ind i det og op på værket. Det er ikke som sådan en film, der skal vises; det er mere en følelse og bevægelse, der skal passes ind sammen med stillbillederne. Fotografierne er levende i sig selv, men filmen i installationen giver os noget ekstra, som et levende klip med farver," udtrykker Bolatta Silis-Høegh.

Installationen *Itsuannisaarpoq* giver et nutidigt blik på tilbageblikket – det tilbageblik, som DAAMANI repræsenterer. Og dette blik er følelsen af at følge med gennem et gardin; gennem noget, der er lidt transparent. Selve materialet i *Itsuannisaarpoq* er en sammenfletning af flere forskellige tekstiler: der er lidt broderi, der er noget fra et gammelt gardin og en ældre borddug, der er syet sammen, og som giver associationer til en svunden tid, til noget nostalgisk, til DAAMANI. "Vi kigger tilbage og genkender," som Bolatta Silis-Høegh bemærker.

En anden måde, hvor *Itsuannisaarpoq* trækker os tilbage i tid, er lydklippet i installationen fra den gamle grønlandske radioavis på grønlandsk på KNR (Kalaallit Nunaata Radioa), som alle fra Kalaallit Nunaat er vokset op med og kender intuitivt. Det er en lyd-erindring, som øjeblikkeligt vækker genklang uden megen forklaring. Lydklippet vidner om en særlig tid, og sammen med Vaigat-musikken<sup>2</sup> tilbagebringes stemningen fra Kalaallit Nunaat i 1950'erne.

Bolatta Silis-Høegh betragter 1950'erne som en brydningstid for Kalaallit Nunaat: "Det var en tid, hvor vi

that people are looking out of their windows and keeping up with one another's lives – following the comings and goings of one another. There is something collectivistic about keeping an eye on each other. Particularly in the 1950s (the period addressed by the works in DAAMANI, ed.) – looking out of the window and keeping tabs on each other was a kind of Facebook of its day,' Bolatta Silis-Høegh continues.

When Bolatta Silis-Høegh was shown the photographs featured in the exhibition DAAMANI, she didn't merely see photographs. She saw works of art in their own right. Works she could feel. When she heard that a few small-gauge film recordings made by Arkaluk Bianco had also been found, she felt a sudden rush of inspiration, and her ideas for her own contemporary work began to take shape.

'Itsuannisaarpoq is a textile installation with film clips projected onto the work. It is not a film as such; it is more a feeling, an affective movement to be seen in combination with the still images. The photographs are vividly expressive in themselves, but having the film in the installation gives us something extra – the moving pictures bring things alive in different way with colours,' says Bolatta Silis-Høegh.

The installation *Itsuannisaarpoq* offers a contemporary gaze upon the act of looking back – the retrospective gaze that DAAMANI represents. This gaze evokes the feeling of events unfolding through a curtain; through something slightly transparent. The material of *Itsuannisaarpoq* is an interweaving of several different textiles: there are bits of embroidery, pieces from an old curtain and an older tablecloth, all sewn together, calling up associations of a bygone time, of something nostalgic, of DAAMANI. 'We look back and recognise,' as Bolatta Silis-Høegh observes.

*Itsuannisaarpoq* makes us look back and recognise things from the past in other ways: the sound clip in the installation dates from 'the old days', too. Specifically, a clip from the old Greenlandic-speaking radio news on KNR (Kalaallit Nunaata Radioa), which everyone from Kalaallit Nunaat has grown up with and knows intuitively.

formelt set ophørte med at være en koloni, men det var samtidig en tid, hvor vi blev allermest koloniseret og blev mere moderne og danificeret. Vi ville gerne moderniteten og udviklingen, men gik der også noget tabt med den udvikling? Dengang i 50'erne virkede det helt naturligt at tro på den modernitet, som Danmark kom med. Når man er i en rivende udvikling, lægger man nok ikke altid mærke til forandringen før mange år efter, og man var heller ikke klar over konsekvenserne. I DAAMANI mærker man optimisme, energi og kærlighed. Det er en meget, meget smuk tidslomme," udtrykker Bolatta Silis-Høegh.

Det var vigtigt for Bolatta Silis-Høegh at lave et kunstværk, der både taler ind i DAAMANI, men også er et værk, der kan hvile i sig selv og være uafhængigt af DAAMANI. Værket *Itsuannisaarpoq* udgør en kærlig tid, hvor man skal forestille sig at sidde med en kop te eller kaffe ved vinduet og kigge ud gennem de transparente gardiner og følge med i, hvad der foregår derude. Man kigger ud for at kigge ind i sig selv.

Such aural memories resonate instantly with audiences, without needing much explanation. The sound clip bears witness to a particular time, and together with the Vaigat music<sup>2</sup> it brings back the atmosphere of Kalaallit Nunaat in the 1950s.

Bolatta Silis-Høegh sees the 1950s as a time of transition for Kalaallit Nunaat: 'It was a time when, formally speaking, we ceased to be a colony, but it was also the time when we became more colonised than ever – when we became more modern and more Danish. We wanted modernity and development, but was something lost in that process, too? Back in the 1950s, it seemed completely natural to believe in the modernity that Denmark brought. When you are in the midst of rapid development, you probably do not always notice the change until many years later, and nor were people aware of the consequences. In DAAMANI you sense optimism, energy and love. It is a very, very beautiful time warp,' says Bolatta Silis-Høegh.

It was important for Bolatta Silis-Høegh to create a work of art that connects to DAAMANI yet also stands on its own, independently of DAAMANI. The work *Itsuannisaarpoq* forms a loving pocket of time, one in which we should imagine ourselves sitting by the window with a cup of tea or coffee, looking out through the transparent curtains and following what is happening out there. Looking out to look (with)in, into our own selves.

1 DAAMANI, den østgrønlandske dialektstavning af "taamani" (vestgrønlandsk), betyder "dengang".

2 I 1950'erne fik amerikansk swing- og countrymusik en grønlandsk udformning i den såkaldte Vaigat-musik, det vil sige sang ledsaget af guitar, harmonika og bas, der opstod omkring hawaiiguitaristen Jens Hendriksen (1928-2001) (lex.dk).

1 'Daamani', the East Greenlandic dialect spelling of 'taamani' (West Greenlandic), means 'back then'.

2 In the 1950s, American swing and country music inspired a Greenlandic variant in the form of so-called Vaigat music: songs accompanied by guitar, accordion and bass. The scene developed around the steel guitarist Jens Hendriksen (1928-2001) (lex.dk).

# OPVASK, JULEPYNT OG INVITERENDE GRIN WASHING-UP, BUBBLES AND WELCOMING GRINS

Af / by Mette Sandbye

**DK** Vi er til kaffeselskab et sted ved juletid. Dora sidder med Otto på skødet og armene tæt sluttet om hans overkrop. De smiler til kameraet, og man kan se på fotografiet, at de har noget godt sammen. Der er forskellige slags kager på bordet, gran pyntet med små dannebrogsguirlander og flettede julehjerter i baggrunden. De er ikklædt pænt tøj, han i bukser med læg i linningen (måske er de af flannel eller uld?) og en mørk skjorte, hun har en fin syning eller et broderi på sin halsudskæring. Med nutidens øjne ser de ikke 'eksotiske' ud, snarere ret så moderne, cool og smarte, som så mange af de personer, der optræder på fotografierne, gør det.

Et andet fotografi: Børnene Kathrine og Peter vasker op i en balje. Det gør de med koncentrerede miner og forklæde på for ikke at blive alt for våde på maven. De ser ikke ind i kameraet; de koncentrerer sig om opgaven, denne deres daglige pligt, men der spiller et selvbevidst smil om begges munde, fordi de godt ved, de bliver fotograferet. I et billede møder vi børnene Kuuju og Henriette, som rumsterer rundt med noget i stuen. Vinduet er fyldt med potteplanter, og skrivebordet roder med

**EN** We are at a coffee gathering somewhere, and it's around Christmas time. Dora is sitting with Otto on her lap, her arms wrapped tightly around his upper body. They are smiling at the camera, and you can tell from the photograph that they have a good thing going between them. The table is laden with cakes and biscuits, and there are fir branches decorated with small Danish flag garlands and traditional braided Christmas hearts in the background. They are smartly dressed: him in trousers with pleats at the waistband (perhaps flannel or wool?) and a dark shirt; she has fine stitching or embroidery around her neckline. Seen through contemporary eyes, they do not look 'exotic', but rather quite modern, cool and stylish, as so many of the people in these photographs do.

Another photograph: the children Kathrine and Peter are doing the dishes in a basin. They go about their chore with firmly concentrated looks on their faces, wearing aprons so as not to get their bellies wet. They are not looking into the camera; they are focused on the task, on this daily duty of theirs, but a self-conscious smile plays around both their mouths, because they know very well that they

papirer, æsker, dimser, beholdere af plast og metal og alt muligt andet roderi.

To tætbeskårne portrætter: Tobias med den sorte kasket kækt på sned griner lidt frækt til kameraet, mens Doge med huen og støv i hovedet fra melsækkene, han har båret, ser lidt mere skeptisk på fotografen. Så kommer vi helt tæt på en typisk lastbil fra omkring 1950'erne. På fotografiet ser vi en ung fyr med smart tilbagestrøget hår og opsmøget mørk skjorte. Han ser James Dean-cool ud, mens han sådan læner sig ud ad vinduet på lastbilen med en smøg i hånden.

Jeg ser og ved naturligvis, at personerne på billederne er fra Østgrønland i 1950-60'erne, men bortset fra det er der mange af amatøreren Arkaluk Biancos fotografier, der får mig til at tænke på, at de billeder kunne den samtidige danske pressefotograf Gregers Nielsen også have taget et sted på Fyn. De er naturligvis tidsbundne og tidstypiske i deres skildring af netop den periode, hvor moderniseringen buldrede hen over Grønland i kølvandet på de store udviklingsplaner G50 og G60 udarbejdet af Grønlandskommissionen. Men de er også ret universelle. De skildrer familier, venner, fester og dagligdag på en aldeles ueksotiserende måde, som man kan genkende og spejle sig i – også selvom man er fra Fyn og er født langt senere.

Men i både et fotohistorisk og et bredere kulturhistorisk perspektiv er Arkaluk Biancos fotografier fra Østgrønland i 1950-60'erne virkelig enestående. Ikke 'enestående' i den forstand, at der slet intet findes, der viser Grønland på den måde, som Arkaluk Bianco fremstiller sin by og dens indbyggere. Men enestående i den forstand, at de forærer os et hverdagsligt oplevet blik på en virkelig vigtig periode i Grønland og er taget af en grønlandsk 'insider'. Og enestående fordi de samtidig lægger sig ind i en lille, men umådelig vigtig og øjenåbnende strøm af fotografier af lignende motiver, af grønlandsk hverdagsliv skildret indefra, som i stigende grad kommer til syne på en måde, vi ikke har set tilsvarende før. For historisk set har vi, og her mener jeg både folk i Grønland og udenfor, set landet skildret gennem udefrakommendes blik, især danskernes.

are being photographed. In another image we meet the children Kuuju and Henriette, who are bustling about in the living room. The window is filled with potted plants, and the desk is cluttered with papers, boxes, bits and pieces, plastic and metal containers and all manner of other mess.

Two tightly cropped portraits: Tobias, with his black cap worn jauntily at an angle, gives the camera a slightly cheeky laugh, while Doge, wearing a hat and with dust on his face from the sacks of flour he has been carrying, looks at the photographer with a little more scepticism. Then we come right up close to a typical lorry from around the 1950s. In the photograph we see a young man with slicked-back hair and the sleeves of his dark shirt rolled up. He looks James Dean-cool as he leans out of the lorry window with a cigarette in his hand.

I see and know, of course, that the people in the pictures are from East Greenland in the 1950s and 1960s, but apart from that, many of the photographs taken by the amateur photographer Arkaluk Bianco also make me think that the contemporary Danish press photographer Gregers Nielsen could also have taken pictures exactly like these somewhere on Funen in the heart of Denmark. The photos are, of course, very much of their time in their depiction of a period when modernisation was roaring across Greenland in the wake of the major development plans G50 and G60, drawn up by the Greenland Commission. But the images are also quite universal. They depict families, friends, celebrations and everyday life in an entirely non-exoticising way – in a way that we can recognise and mirror ourselves in, even if we happen to come from Funen and were born much later.

Yet from the perspective of the history of photography, and indeed of cultural history as such, Arkaluk Bianco's photographs from East Greenland in the 1950s and 1960s are truly unique. Not in the sense that Arkaluk Bianco is the only one to have presented Greenland in the way he portrays his town and its inhabitants. Yet they are uniquely remarkable in the sense that they offer us an everyday, lived gaze on a genuinely important period in Greenland, and were taken by a Greenlandic 'insider'. And because, at the same time, they form part of a small but immensely important and eye-opening current of photo-

Fotografi, opdagelsesrejser og kolonialisme har været tæt sammenknyttet siden fotografiets opfindelse i midten af 1800-tallet. De første fotografier fra Grønland er angiveligt skabt i forbindelse med en britisk ekspedition i 1853-54, ledet af marineofficer Edward A. Inglefield, ligesom man kan nævne amerikaneren Robert E. Pearys illustrerede bog *Northward over the Great Ice* fra 1898, hvor inuit oftest er navnløse, mens amerikanerne har navn. Beretninger i ord og billeder skabt af ekspeditionsfolk som Ludvig Mylius-Erichsen, Ejnar Mikkelsen, Knud Rasmussen og Peter Freuchen, eller af embedslæger som Thomas N. Krabbe (som fotograferede i Arkaluk Biancos område halvtreds år før ham) har også præget vores opfattelse af Grønland og af landets indfødte. Jette Bangs fotografier fra 1930'erne og frem til Arkaluk Biancos tid – nogle af dem også ligefrem fra Ammassalik-området, som hun besøgte i både 1937 og i 1961 – udgør en undtagelse, især fordi hendes mål var at skildre hverdagslivet og komme væk fra de distancerede stereotyper om den eksotiske grønlænder i pagt med naturen. Moderniseringsprocesserne fylder også hos hende, og nogle af hendes motiver minder om Arkaluk Biancos. I 1956 fotograferede hun for eksempel i Nuuk en gruppe drenge opslugt af danske tegneserieblade med Skipper Skræk, køen til biografen og lignende motiver. Men samtidig havde hun også et ærinde om at fastholde den oprindelige kultur, før den forsvandt i moderniseringsprocesserne. Absolut vigtigt, men måske også typisk for danskerne. Under alle omstændigheder var det i meget lang tid gennem fortællinger og fotografier skabt af de tilrejsende, at man lærte Grønland at kende, for så vidt også blandt inuit selv.

Af den grund er det også så vigtigt, at andre stemmer findes frem i disse år. Og at de kommer indefra. For eksempel har Kirsten Thisted skrevet om Peter Gundel, der oprindeligt var en fattig fisker, men som allerede i 1920'erne havde ambitioner om at blive forfatter, og som i 1929 fik sendt fotografiudstyr op fra Danmark og bl.a. skildrede sig selv som en læsende, dannet, samfundsen-gageret mand i sin egen stue.

Grønlands første professionelle fotostudio i Nuuk, "Godthaabs photographiske Anstalt", var ejet af John Møller.

graphs of similar subjects – of Greenlandic everyday life depicted from within – which is becoming increasingly visible in a way we have not seen before. Historically, we – and by this I mean people both in Greenland and beyond – have seen the country portrayed through the eyes of outsiders, especially Danes.

Photography, expeditions and colonialism have been closely intertwined since the invention of photography in the mid-nineteenth century. The first photographs from Greenland were allegedly taken in connection with a British expedition in 1853–54, led by the naval officer Edward A. Inglefield. One might also mention the American Robert E. Peary's illustrated book *Northward over the Great Ice* from 1898, in which the Inuit usually remain nameless while the Americans are named. Accounts in words and images created by expedition members such as Ludvig Mylius-Erichsen, Ejnar Mikkelsen, Knud Rasmussen and Peter Freuchen, or by district medical officers such as Thomas N. Krabbe – who photographed in Arkaluk Bianco's area fifty years before him – have also shaped our perception of Greenland and of the country's indigenous people.

Jette Bang's photographs from the 1930s up to Arkaluk Bianco's time – some of them even from the Ammassalik area, which she visited in both 1937 and 1961 – constitute an exception, especially because her specific aim was to portray everyday life and move away from the distanced stereotypes of exotic Greenlanders living in harmony with nature. Processes of modernisation also occupy a central place in her work, and some of her subjects resemble Arkaluk Bianco's. In Nuuk in 1956, for example, she photographed a group of boys engrossed by Danish comic books featuring Popeye, people queuing for the cinema and similar scenes. At the same time, however, she also had a different agenda: to capture and preserve the original culture before it disappeared in the processes of modernisation. An important endeavour, yes, but perhaps also rather typical of the Danes. In any case, for a very long time it was through stories and photographs created by visitors that people came to know Greenland – and to some extent this even held true among the Inuit themselves.



*Jul i stuen: Dora og Otto af Arkaluk Bianco*

*Christmas in the Living Room: Dora and Otto by Arkaluk Bianco*



*Dans i forsamlingshuset af Arkaluk Bianco*

*Dance at the community hall by Arkaluk Bianco*

Det er for så vidt ikke ukendt, men da den unge fotograf Inuuteq Storch i 2021 udgav en stor bog med 178 af John Møllers portrætter af grønlandere såvel som danskere i Nuuk fra årene 1889 til 1935, blev Møllers fotografier udbredt til et stort og bredt publikum.

Da Inuuteq Storch fyldte den danske pavillon til Venedig Biennalen i 2024, var det bl.a. med en stor frise, hvor han sammenstillede John Møllers fotografier med sine egne nutidige, fortrinsvis af dagligliv blandt venner, familie og ligesindede i Sisimiut, hvor han kommer fra (en tidligere version blev i øvrigt vist på Nordatlantens Brygge i foråret 2023 under titlen "Grønlandske Øjeblikke"). Fotografier af henholdsvis Storch og Møller, der mindede om hinanden i deres fokus på portrætter og på det levede hverdagsliv, var placeret over for hinanden og byggede bro på tværs af mere end hundrede år.

En anden kunstner, der var tidligt ude med en nuanceret og diskuterende fotobog fra Østgrønland, var Pia Arke, der til bogen *Scoresbysundhistorier* fra 2003 havde fundet en masse hidtil usete fotografier i arkiverne fra byens første beboere i 1920'erne, stort set alle taget af danskere, og helt frem til nyere tid. Et vigtigt træk i hendes bog var, at hun minutløst – og med sin egen håndskrift hen over fotografierne – fik identificeret og navngivet personerne på de gamle fotografier.

Og nu kender vi til Arkaluk Biancos fotografier, hvor vi kommer helt tæt på det levede hverdagsliv i Tasiilaq og de andre små beboede steder i Ammassalik-distriktet i 1950-60'erne. De er virkelig gode: visuelt kapable, roligt komponerede og beskårede. Han tør og formår at komme tæt på de portrætterede, og fotografierne er af teknisk høj kvalitet for en amatør. Det slår mig også, at alle de motiver, jeg nævner her i begyndelsen, også findes i Inuuteq Storchs fotobog *Keepers of the Ocean*, som udkom i 2022. En cool fyr set gennem en bilrude, et par i omfavelse, børn og voksne i færd med dagligdags ting i hjemmet, både når der skal styr på opvasken, og når der skal festes. Storchs fotografier er i farver og i en langt mere rå snapshotstil end Arkaluk Biancos, så selvfølgelig er der tidlige markører og forskelle, der bl.a. handler om den fotografiske teknik, henvendelsesformen og om fotografens bevidsthed om sine virkemidler. Ikke

This makes it all the more important that other voices are currently being brought to light. And that they come from within. Kirsten Thisted, for example, has written about Peter Gundel (1895–1931), who was originally a poor fisherman but had ambitions to become a writer at a young age. In 1929 he had some photographic equipment sent up from Denmark and used it to portray himself as an erudite, educated and socially engaged man, including in a photo taken in his own living room.

Greenland's first professional photographic studio in Nuuk, 'Godthaabs fotografiske Anstalt', was owned by John Møller. Although John Møller's studio had long been known, his photographs reached a much wider audience when the young photographer Inuuteq Storch published a large book in 2021 featuring 178 portraits of Greenlanders and Danes in Nuuk from the years 1889 to 1935.

When Inuuteq Storch filled the Danish Pavilion at the Venice Biennale in 2024 with his art, one of the elements was a large frieze in which he juxtaposed John Møller's photographs with his own contemporary ones, primarily of everyday life among friends, family and like-minded people in Sisimiut, where he is from (incidentally, an earlier version was shown at Nordatlantens Brygge in spring 2023 under the title *Moments in Greenland*). Photographs by Storch and Møller, resembling one another in their focus on portraits and on lived everyday life, were placed opposite each other, bridging a gap of more than a hundred years.

The artist Pia Arke was also among the first to create a nuanced and discursive photobook from East Greenland. For her 2003 book *Scoresbysundhistorier* (*Stories from Scoresbysund*, 2010) she unearthed a wealth of previously unseen photographs hidden away in archives, showing the town's first inhabitants in the 1920s – almost all of them taken by Danes – and continuing right up to more recent times. One important feature of her book was that she painstakingly identified and named the people in the old photographs, writing this information across the images in her own hand.

And now we also know of Arkaluk Bianco's photographs, in which we are taken very close to lived everyday life in



James og Peter på rypejagt af Arkaluk Bianco

James and Peter on a Ptarmigan Hunt by Arkaluk Bianco

desto mindre er der overraskende og slående paralleller mellem Storchs bog og bogen med Biancos billedunivers. Hverken i Storchs nutidige hverdagslivsskildringer eller i Biancos er der fokus på enten at nostalgisk-sorgfuldt fastholde noget i en tid, hvor det er ved at forsvinde, eller omvendt at sole sig ukritisk i moderniseringens fremtidsløfter. Jovist, der er sne, klipper, kamikker, en trommesanger, og ude på de små bopladser lever man i små tørvemurshuse, som man har gjort altid. Og der er også børn i tøj købt på postordre fra Daells Varehus i København, solbrille-flashende unge, der fremviser deres amerikanske og danske cigaretpakker, boliger med radioer, og rør, der skal lægges til byens nye elværk. Men det er alt sammen set gennem et interesseret, medle-

Tasiilaq and the other small inhabited places in the Ammassalik district in the 1950s and 1960s. The photos are genuinely good: visually assured, calmly composed and cropped. He has the ability and audacity to get close to those he portrays, and the photographs are of high technical quality for an amateur. I am struck by the fact that all the subjects I mentioned at the beginning of this text can also be found in Inuuteq Storch's photobook *Keepers of the Ocean*, published in 2022. A cool guy seen through a car window, a couple embracing each other, children and adults occupied with everyday pursuits at home, whether getting the washing-up done or preparing for a celebration.

Storch's photographs are in colour and have a far rawer, snapshot-like style than Bianco's, so of course there are obvious period markers and differences arising out of factors such as photographic technique, mode of address and the photographer's awareness of his own devices and approaches. Nevertheless, there are surprising and striking parallels between Storch's book and the book presenting Bianco's visual universe. Neither Storch's contemporary depictions of everyday life nor Bianco's focus on nostalgically and mournfully preserving something which is about to disappear, or, conversely, on basking uncritically in modernisation's promises of a bright future. Certainly, there is snow, rocks, traditional kamik boots, a traditional drum singer, and out in the small settlements people live in small turf-walled houses, as they always have done. And there are also children in clothes ordered by post from the famously affordable store Daells Varehus in Copenhagen, sunglasses-flashing young people showing off their American and Danish cigarette packets, homes with radios, and pipes to be laid for the town's new power station. But all of this is seen through an interested, empathetic gaze – that of a man who actually lives in the town and approaches both lived life and social change, of which there was indeed a great deal, with a certain degree of optimism as these changes take place and are taken on board by those who live there.

And, as in Pia Arke's book from Scoresbysund (Ittoqqortoormiit), the majority of those depicted in Bianco's images have since been identified by name – an immensely

vende blik fra en mand, der selv bor i byen og oplever det levede liv såvel som samfundsforandringerne – som der vitterlig var mange af – med et vist mål af fremtidsoptimisme, efterhånden som de sker og indoptages af dem, der lever der.

Og ligesom i Pia Arkes bog fra Scoresbysund (Ittoqqortoormiit) er størsteparten af de skildrede i Arkaluk Biancos billeder sidenhen blevet identificeret med deres navn, hvilket er uhyre vigtigt. Mens vi i de allerfleste tilrejsendes fotografier helt op til Arkaluk Biancos tid møder inuit som 'typer' uden navn, eller som hos Peary, hvor halvnøgne kvinder betitles "Flash-light Study" eller "Mistress of the Tupik", så møder vi her helt konkrete, navngivne personer, vi kan mærke og indleve os i – opslugt af opvasken eller med et inviterende grin. Man kan mærke, at Arkaluk Bianco var født og opvokset der, hørte til, kendte alle i byen og oftest tog sine fotos i kort afstand fra hjemmet og fra den butik, han arbejdede i. Og i nogle af hans billeder kan man også godt mærke, at det måske ikke var hverdagskost at blive fotograferet. Ikke desto mindre er det først og fremmest portrætter af stærke og selvberørende individer, der inviterer os indenfor i deres hverdagslige og sommetider også særlige, men i grunden ret almindelige og for mange genkendelige gøren og laden.

important point. Whereas in the vast majority of photographs taken by visitors, right up to Arkaluk Bianco's time, we encounter the Inuit as nameless 'types' – or, in the case of Peary, find images of semi-nude women given titles such as 'Flashlight Study' or 'Mistress of the Tupik' – here we encounter specific, named individuals whom we can sense and empathise with: fellow humans absorbed in doing the dishes or flashing us an inviting grin. As observers, we feel that Arkaluk Bianco was born and raised there, belonged there, knew everyone in the town and usually took his photographs only a short distance from his home and from the shop where he worked. And in some of his images we also sense that being photographed may not have been an everyday occurrence. Nevertheless, these are first and foremost portraits of strong and self-reliant individuals, inviting us into their everyday lives. Their comings and goings may sometimes seem unusual, yet are fundamentally quite ordinary – and, for many, eminently recognisable.

## Bibliografi

Arke, Pia. *Scoresbysundhistorier – fotografier, kolonisering og kortlægning*. Borgen, 2003. Ny udgave med tekster på dansk, engelsk og grønlandsk: *Stories from Scoresbysund. Photographs, Colonisation, Mapping*. Pia Arke Selskabet og Kuratorisk Aktion, 2010.

Johnsen, Leise. *Jette Bang. Fra Isbjørnens Bug*. Arktisk Institut, Det Danske Filminstitut, milik publishing, 2014.

Brochmann, Helene i samarbejde med James Bianco og Kathrine Bianco Svanholm. *Dagligliv i Ammassalik*. Aarhus Universitetsforlag, 2024.

Kleivan, Birna. "Det eksotiske nord. Fotografier fra Grønland 1854–1940", i M. Sandbye, (red.), *Dansk Fotografihistorie*. Gyldendal, 2004.

Sandbye, Mette. "The Representation of the Inuit Population in Greenland, Then and Now", i M. Neumüller (red.), *The Routledge Companion to Photography, Representation and Social Justice*. Routledge, 2023.

Storch, Inuuteq. *Keepers of the Ocean*. Disko Bay, 2022.

Storch, Inuuteq. *Mirrored – Portraits of Good Hope*. RouletteRusse, 2021.

Thisted, Kirsten. "Postkolonialisme i Nordisk Perspektiv: Relationen Danmark-Grønland", i H. Bech og A.S. Sørensen (red.), *Kultur på kryds og tværs*. Klim, 2005.

## Bibliography

Arke, Pia. *Scoresbysundhistorier – fotografier, kolonisering og kortlægning*. Borgen, 2003. New edition with texts in Danish, English and Greenlandic: *Stories from Scoresbysund. Photographs, Colonisation, Mapping*. Pia Arke Selskabet and Kuratorisk Aktion, 2010.

Johnsen, Leise. *Jette Bang. Fra Isbjørnens Bug*. Arktisk Institut, Det Danske Filminstitut, milik publishing, 2014.

Brochmann, Helene, in collaboration with James Bianco and Kathrine Bianco Svanholm. *Dagligliv i Ammassalik*. Aarhus Universitetsforlag, 2024.

Kleivan, Birna. 'Det eksotiske nord. Fotografier fra Grønland 1854–1940', in M. Sandbye, ed., *Dansk Fotografihistorie*. Gyldendal, 2004.

Sandbye, Mette. 'The Representation of the Inuit Population in Greenland, Then and Now', in M. Neumüller, ed., *The Routledge Companion to Photography, Representation and Social Justice*. Routledge, 2023.

Storch, Inuuteq. *Keepers of the Ocean*. Disko Bay, 2022.

Storch, Inuuteq. *Mirrored – Portraits of Good Hope*. RouletteRusse, 2021.

Thisted, Kirsten. 'Postkolonialisme i Nordisk Perspektiv: Relationen Danmark-Grønland', in H. Bech and A. S. Sørensen, eds., *Kultur på kryds og tværs*. Klim, 2005.

# SKATKAMMER FRA EN BRYDNINGSTID A TREASURE TROVE FROM A TIME OF TRANSITION

Af / By Helene Brochmann

For omtrent 15 år siden fortalte James Bianco mig, at hans far havde fotograferet i deres hjemby i Østgrønland i 1950'erne og 60'erne. Negativerne havde han fået lov at tage vare på. Hvad der måtte have været af papirkopier var gået tabt. Min nysgerrighed blev straks vakt, for jeg var klar over, at der meget vel kunne være tale om en etnografisk eller kulturhistorisk skat. Og dét var der.

At det ovenikøbet også skulle vise sig, at Arkaluk Bianco var en så fremragende fotograf og hans billeder af en så høj kvalitet, kunne jeg ikke vide den dag. Jeg vidste derimod, at selvom mange fremmede havde beskrevet og fotograferet Ammassalik-området, så havde jeg aldrig før set det historiske Tasiilaq og bygderne skildret gennem østgrønlandske øjne. At billederne ydermere stammede fra en epoke, hvor moderniseringen for alvor tog fart, gjorde bestemt ikke min nysgerrighed mindre.

Arkaluk Bianco blev født i 1921 i Tasiilaq. I en tid, hvor stort set alle lokale mænd var fangere, kom Arkaluk i lære i Den Kongelige Grønlandske Handel som 14-årig, efter sin fars død i en influenzaepidemi.

Some fifteen years ago, James Bianco told me that his father had taken photographs in their East Greenland hometown back in the 1950s and 60s. And James had been entrusted with the negatives. Whatever paper prints there may once have been had been lost. My curiosity was instantly sparked, because I realised that this could very well be an ethnographic or cultural-historical treasure. And it was.

On that day, I had no way of knowing that Arkaluk Bianco would also turn out to be such an outstanding photographer, creating images of the highest quality. What I did know, however, was that although many outsiders had described and photographed the Ammassalik area, I had never before seen historical Tasiilaq and the settlements portrayed through East Greenlandic eyes. The fact that the pictures also came from a period when the processes of modernisation were gathering pace certainly did nothing to lessen my curiosity.

Arkaluk Bianco was born in Tasiilaq in 1921. At a time when virtually all local men were hunters, Arkaluk was

Arkaluk arbejdede som butiksbestyrer og postmester hele sit liv. Han var en personlighed; videbegærlig og en foregangsmand på rigtig mange områder. Han var den første blandt de lokale grønlændere til at anskaffe sig radio, skrivemaskine, båd med påhængsmotor og hvad den nye tid ellers bød på af tekniske velsignelser. Og i midten af 1950'erne gav han sig i kast med fotografering.

Sine kameraer købte han formentlig af tilrejsende danskere på stedet, og papir og væsker bestilte han fra et firma på Vimmelskafte i København. Dengang kom der blot ét skib om året, så det var bestilling det ene år og levering det næste. Mørkekammeret indrettede han i et kosteskab i et hjørne af stuen, og hans børn hjalp ham med at vippe badene med væsker i fremkalderprocessen.

Over en periode på 15 år tog han så billeder i sit lille lokalsamfund. Han gik grundigt og ret systematisk til værks. Familiebillederne har i dag en interesse ud over det rent private, fordi vi her er inde i et grønlandsk og for den tid i øvrigt meget moderne og renskuret hjem. Enkelte billeder er taget hos venner eller familie i de traditionelle tørvemurshuse, som skulle forsvinde helt få år senere.

Der er billeder af den gamle kultur med kajaker og hundeslæder, og vi ser den nye tid repræsenteret i form af lastbiler, de danske håndværkeres barakker, det nye elværk og byggeriet af sygehuset. Nogle billeder er taget ude i de små bygder, andre er fra festlige begivenheder i byen. Der er mange fine billeder af folk i arbejde – tømreren på stigen, kvinderne, der skraber skind, havnearbejderne med mel over det hele efter at have losset det årlige skib. Og så er der rigtig mange gode portrætter, taget lige uden for butikken hvor han arbejdede.

Vi er i Østgrønland, i Ammassalik-distriktet, som altid har været meget isoleret, fordi storisen langs kysten gør det meget svært at sejle dertil mere end nogle få måneder om året. Hans Egede kom til vestkysten og indledte koloniseringen af Grønland i 1721, men det var først i 1884, at de første fremmede kom frem til den lille befolkning i dette område, og først i 1894 blev der etableret en koloni med permanent dansk tilstedeværelse i Tasiilaq.

Frem til 2. Verdenskrig boede folk i tørvemurshuse om vinteren og i telt på sommerboplads om sommeren,

apprenticed to the Royal Greenland Trading Department at the age of fourteen after his father died in an influenza epidemic.

Arkaluk worked as a store manager and postmaster all his life. He was quite a character: inquisitive, eager to learn new things and a pioneer in a great many areas. He was the first among the local Greenlanders to acquire a radio, a typewriter, a boat with an outboard motor and all sorts of other technical blessings the new age had to offer. And in the mid-1950s, he took up photography.

He probably bought his cameras from Danes in the area, while paper and chemicals were ordered from a company in Copenhagen. In those days, only one ship arrived each year, so you would place your order one year and receive it the next. He set up his darkroom in a broom cupboard in the corner of the living room, and his children helped him rock the trays of chemicals during the developing process.

He went on to take photographs in his small local community over a period of fifteen years. He approached the task quite systematically and with thorough care. Today, the family photographs are significant in ways that go beyond the purely private, because they take us right inside a Greenlandic home – and one that, for its time, was very modern and neat. A few of his other pictures were taken in the homes of friends or relatives in traditional turf houses, a type which was to disappear entirely only a few years later.

Among his photos are images of Greenland's ancient culture, with kayaks and dog sledges, while we also see the new age represented by lorries, the Danish craftsmen's barracks, the new power station and the construction of the hospital. Some pictures were taken out in the small settlements, others at festive occasions in town. There are many excellent photographs of people at work – a carpenter on his ladder, women scraping skins, dockworkers covered in flour after unloading the annual ship. And then there are a great many very fine portraits, taken just outside the store where he worked.

We are in East Greenland, in the Ammassalik district, which has always been very isolated because heavy pack ice along the coast makes it extremely difficult to sail

og de ernærede sig udelukkende ved fangst fra kajak og hundeslæde. Af danskere eller vestgrønlandere var der kun en præst og et par ansatte i Den Kongelige Grønlandske Handel, enkelte med koner og børn.

Krigen bragte store forandringer med sig. Den danske administration havde ellers søgt at holde området så isoleret fra omverdenen som muligt for at beskytte det mod kulturelle forandringer (ud over dem missionen stod for, forstås), men det blev efterhånden umuligt at opretholde. Amerikanerne byggede en stor militærbase i området, og selvom kontakt med lokalbefolkningen var forbudt, så kunne det ikke undgås, at man mødtes, og cigaretter, nylonstrømper og countrymusik fra deres medbragte radiostation kom til at afsløre, at der fandtes en stor og spændende verden uden for den lille koloni.

Efter krigen gik det så op for de danske politikere, at levestandarden i Grønland var blevet katastrofalt ringe. Boligforholdene var elendige, og tuberkulosen havde frit spil. Så startede hele den moderniseringsproces, der netop debatteres så meget nu om dage.

Med moderniseringen kom sygehus, elektricitet, radio, lastbiler, joller med påhængsmotor og ikke mindst mange flere danskere, mange af dem bygningshåndværkere, til stedet. Tørvemurshusene blev erstattet af træhuse, kamikkerne af gummistøvler. Det er i denne periode, Arkaluk fotograferer. Og med sit kamera får han fastholdt ikke bare en stor del af befolkningen, men også det gamle, der er ved at forsvinde, og det nye, der skyder op.

Det var en tid, hvor danskerne i høj grad dominerede og satte retning. I udgivne erindringer fra tiden kan man finde masser af udtryk for et sympatisk indstillet, men også umådeligt paternalistisk syn på de lokale. Samtidig er det en tid præget af fremgang, udvikling og optimisme. Det lyser ud af billederne.

Få år senere begynder det at køre skævt. Fra midten af 60'erne får alkoholen alt for godt fat, og i det lille samfund får ikke mindst de danske håndværkere, der ikke havde noget ansvar eller nogen sociale bånd at tage hensyn til, introduceret en norm- og hæmningsløs kultur, der giver de grundlæggende værdier i samfundet et grundskud. Arkaluk holder op med at fotografere, og Tasiilaq kæm-

there for more than a few months of the year. Hans Egede arrived on the west coast and began the colonisation of Greenland in 1721, but not until 1884 did the first outsiders reach the small population in this area, and only in 1894 was a colony established in Tasiilaq with a permanent Danish presence.

Until the Second World War, people lived in turf houses in winter and in tents at scattered settlements during the summer, and they supported themselves entirely through hunting from kayaks and dog sledges. There were very few Danes or West Greenlanders in the area: only a pastor and a couple of employees of the Royal Greenland Trading Department, a few of them with wives and children.

The war brought major changes. The Danish administration had long sought to keep the area as isolated from the outside world as possible, hoping to protect it from cultural influence (apart, of course, from the changes introduced by the mission). Over time, however, this isolation became increasingly impossible to maintain. The Americans built a large military base in the area, and although contact with the local population was prohibited, encounters were inevitable. Cigarettes, nylon stockings, and country music broadcast from the Americans' local radio station offered tantalising glimpses of a larger, exciting world beyond the confines of the small colony.

After the war, Danish politicians realised that living standards in Greenland had become catastrophically poor. Housing conditions were wretched, and tuberculosis had free rein. And so began the whole process of modernisation that is so widely debated today.

The advent of modernisation brought many things to the place: a hospital, electricity, radio, lorries, dinghies with outboard motors and, not least, a lot more Danes, many of them builders. The turf-walled houses were replaced by wooden houses, and kamiks by wellington boots. This is the period in which Arkaluk Bianco was taking photographs. And with his camera, he managed to capture not only a large part of the population, but also the old world that was disappearing and the new one that was springing up.

This was a period in which the Danes dominated virtually every aspect of public life and set the overall direction for



*Ole og Joelsine Kunnak af Arkaluk Bianco*

*Ole and Joelsine Kunnak by Arkaluk Bianco*

*Georg Qúpersimat med tromme  
af Arkaluk Bianco*

*Georg Qúpersimat with drum  
by Arkaluk Bianco*



per stadig den dag i dag med de sociale problemer, der fulgte denne ekstremt hurtige samfundsomvæltning.

Den dag Arkaluks søn, James Bianco, fortalte mig om de negativer, han havde liggende, blev det startskuddet til et årelangt arbejde med de enestående fotografier. James fortalte, at han altid havde haft lyst til at gøre noget med billederne, men at han aldrig var kommet så langt. Nu besluttede han sig for at overlade dem til mig med en tiltro til, at jeg ville kunne få det bedste ud af dem.

Der var jo tale om en uerstattelig skat, så vi turde ikke sende dem fra Nuuk, hvor han havde dem, til København. Vi fik derfor en fælles bekendt til at tage dem med i sin håndbagage og aflevere dem hjemme hos mig.

Nogle få af negativerne var pænt klippet op i strimler og sad i et lille album. Nogle var løse, i alle mulige større formater, men de fleste var stadig i de ruller, de var taget på i sin tid. Og rullerne var hårde som stålfjedere. Ikke spor porøse eller på anden måde ødelagte. Klimaet i et skur i Grønland er måske også et rigtig godt sted at opbevare film: Meget tørt og køligt hele året! Men jeg kunne jo ikke arbejde med dem, når de rullede sig sammen på den måde, så den første opgave var at købe silkepapirslommer til dem, klippe dem op og så lade dem ligge i pres under en stak meget tunge bøger i tre måneder.

Så købte jeg en scanner og gik i gang. Der var ca. 2.000 negativer, og det tog omtrent 50 timer at få dem alle sammen scannet. Men belønningen var stor og umiddelbar: På skærmen dukkede det ene skønne billede efter det andet frem. Mange måtte jeg sende på mail til James med det samme – se lige dette her!

Næste skridt var at katalogisere dem. Jeg investerede i et program, hvor jeg kunne skrive titler, navne og andre oplysninger ind på hver billedfil. Så printede jeg og samlede alle billederne i tre store hæfter, som jeg i første omgang tog med til James og til hans søster Kathrine. Mange timer gik med at bladere, mens de fortalte og satte navne på dem, de kunne genkende. De var dog begge rejst hjemmefra som 14-årige for at gå på skole efter de syv års skolegang, de kunne få i Tasiilaq, så der var mange på billederne, de ikke kunne huske hvad hed. Derfor lavede jeg en gruppe på Facebook – Arkaluk Biancos

developments. Published memoirs from the time contain many anecdotes that speak of a well-meaning, but also deeply paternalistic, attitude toward the local population. Yet it was also an age of progress, development and optimism. That spirit shines through in the photographs.

A few years later, things began to go wrong. From the mid-60s onwards, alcohol took far too firm a hold, and in this small community it was not least the Danish builders – men with no responsibilities and no social ties to take into account – who introduced a culture with few norms and fewer inhibitions, dealing a severe blow to the community's fundamental values. Arkaluk stopped taking photographs, and even today Tasiilaq is still struggling with the social problems that followed this extremely rapid upheaval.

The day Arkaluk's son, James Bianco, told me about the negatives in his keeping would mark the beginning of many years' work with these remarkable photographs. James told me that he had always wanted to do something with the pictures but had never quite gotten around to it. Now he decided to entrust them to me, believing that I would be able to bring out the best in them.

The negatives were, of course, quite irreplaceable, so we did not dare send them from Nuuk, where he kept them, to Copenhagen by mail. Instead, we asked a mutual acquaintance to take them along in her hand luggage and deliver them to my home.

A few of the negatives had been neatly cut into strips and placed in a small album. Some were loose, in all sorts of larger formats, but most were still in the rolls on which they had originally been shot. And the rolls were as stiff as steel springs. Not at all brittle or otherwise damaged. Perhaps a shed in Greenland is actually a very good place to store film: very dry and cool all year round! But I obviously couldn't work with them while they curled up like that, so my first task was to buy glassine sleeves for them, cut them up, and then leave them beneath a stack of very heavy books for three months.

Then I bought a scanner and got cracking. There were around two thousand negatives, and it took about fifty hours to scan them all. But the reward was great and im-

*Stella ser ud over byen af Arkaluk Bianco*

*Stella Looking out Over the City by Arkaluk Bianco*



billeder – hvor jeg lagde udvalgte billeder op. Gruppen voksede hurtigt (den har i dag 1.400 medlemmer), og den blev et uundværligt redskab i arbejdet med at få identificeret personerne på billederne. Det har været vigtigt for mig, at vi skal se dem netop som personer – som Arkaluk jo kendte – og ikke bare som smukke ansigter. Det er på den måde lykkedes at identificere mere end 400 personer fra billederne. Det er ca. en femtedel af befolkningen i området på det tidspunkt.

Da der efterfølgende skulle laves en bog og senere denne udstilling, var de scannede versioner af billederne slet ikke af tilstrækkelig høj kvalitet. I stedet blev de nu affotograferet direkte fra negativerne: Med et professionelt kamera med makroobjektiv, en lille, særligt indrettet pap-holder med masker til negativers mange forskellige formater og en blitz, som kunne belyse dem nedefra, kunne jeg lave digitale kopier i meget høj opløsning af de bedste af billederne.

En del af negativerne bar præg af en ikke helt perfekt fremkaldelse, som den nu kunne laves i det lille mørkekammer i kosteskabet, og de havde f.eks. pletter af fikservæske. Andre var temmelig ridsede. I den efterfølgende digitale bearbejdning valgte vi at fjerne de mest forstyrrende skader og justere lys og kontrast, så motiverne kommer til deres ret. Men det har været et bevidst valg ikke at forsøge at perfektionere dem. Man må gerne kunne se, hvad det er – nemlig 70 år gamle billeder, optaget, fremkaldt og siden gemt under ganske spartanske forhold. Under den nænsomme digitaliseringsproces har det i det hele taget været en afgørende bestræbelse ikke at skade eller fordreje Arkaluk Biancos velkomponerede fotografier, der giver os et helt unikt indblik i en tid og et sted, der ikke har været tilgængeligt på denne måde før. Hans skarpe blik for både hverdagen og de særlige begivenheder, det gamle og det nye og ikke mindst for de mennesker, han lever iblandt, forenet med hans åbenbare talent for fotografering, har skabt en kulturskat, som jeg er utroligt glad for at kunne vise frem.

mediate: a succession of wonderful images appeared on my screen, one after the other. I simply had to email many of them to James straight away – ‘just look at this one!’

The next step was to catalogue them. I invested in some software that enabled me to add titles, names and other information to each image file. Then I printed the pictures and gathered them all in three large folders, which I first took to James and to his sister Kathrine. We spent many hours together leafing through them while they told stories and put names to the people they recognised. However, they had both left home at the age of fourteen to continue their schooling after the seven years of education available in Tasiilaq, so there were quite a few cases where they could not remember the names of the people in the photographs. To fill in the gaps, I created a Facebook group – Arkaluk Bianco’s pictures – and posted selected images there, asking for information. The group grew quickly (it has 1,400 members today) and became an indispensable tool in the effort to identify the people in the photographs. It was important to me that we should see them as individuals – the way Arkaluk knew them – and not merely as beautiful faces. With the help of the group we have succeeded in identifying more than four hundred people from the pictures. That amounts to around a fifth of the population of the area at the time.

When the time came to make a book out of the pictures, and then this exhibition, the quality of the scanned versions of the images was nowhere near high enough. The photographs were now photographed directly from the negatives. Using a professional camera with a macro lens, a small, specially made cardboard holder that would fit the many different negative formats, and a flash that could light them from below, I was able to make very high-resolution digital copies of the best of the pictures.

Some of the negatives bore the marks of less than perfect developing processes, as is only to be expected given that they were originally developed in a tiny darkroom in a broom cupboard. For example, some bore stains from the fixer used. Others were rather scratched. In the subsequent digital processing, we chose to remove the most distracting damage and adjust light and contrast so that the subjects could come into their own. But we

very deliberately chose not to try to perfect the pictures. It should still be possible to see what they actually are: seventy-year-old photographs, taken, developed and since kept under less-than-ideal conditions. Throughout the careful, gentle digitisation process, the overriding aim was to never damage or distort Arkaluk Bianco’s beautifully composed photographs, which give us a quite unique insight into a time and place that has never before been accessible in this way. His keen eye for everyday life and for special occasions, for the old and the new, and not least for the people among whom he lived, combined with his obvious talent for photography, has created a cultural treasure trove that I am incredibly pleased to be able to present to the wider world.

*Helene Brochmann er cand.mag. i Samfundsfag og Grønlandske og Arktiske Studier, og hun har arbejdet med opgaver og projekter relateret til Grønland, siden hun var i Tasiilaq første gang i 1984. Hun har også boet i bygden Akunnaaq i Vestgrønland og taler grønlandsk.*

*Udstillingens billeder kan alle genfindes i bogen Dagligliv i Ammassalik med ca. 380 af Arkaluk Biancos fotografier og tekst af Helene Brochmann i samarbejde med James Bianco og Kathrine Bianco Svanholm (udgivet i både dansk og grønlandsk version med titlen Ammassalimmi inuuneq nalinginnaasoq på Aarhus Universitetsforlag, 2024).*

*Helene Brochmann holds an MA in Political Science and Greenlandic and Arctic Studies and has worked on tasks and projects related to Greenland since she first visited Tasiilaq in 1984. She has also lived in the settlement of Akunnaaq in West Greenland and speaks Greenlandic.*

*All the images in the exhibition can be found in the book Dagligliv i Ammassalik, which features around 380 of Arkaluk Bianco’s photographs and text by Helene Brochmann in collaboration with James Bianco and Kathrine Bianco Svanholm (published in both Danish and Greenlandic editions by Aarhus University Press, 2024).*



Alda Mohr Eyðunardóttir  
Foto/Photo: Coco Arndal

**DK** Alda Mohr Eyðunardóttir (f. 1997, Tórshavn) udforsker hukommelse, kulturarv og tid gennem en række forskellige medier, og giver dem form i materialer såsom tekst, tekstil og video. Da Eyðunardóttir altid arbejder på færøsk, et sprog, der i de fleste sammenhænge er et minoritetssprog, arbejder hun aktivt med hvordan hendes værker ofte bliver læst gennem undertekster og oversættelser for at undersøge, hvordan magt, opfattelse og historieskrivning kan være foranderlige. Med udgangspunkt i feministisk teori og håndværkstraditioner undersøger Eyðunardóttir, hvordan man ved at kollektivisere fortællinger kan skabe betydninger, hvor det flertydige får en stemme.

Alda Mohr Eyðunardóttir er uddannet med en MFA fra Det Kongelige Danske Kunstakademi i København. Hun har deltaget i en række udstillinger i Færøerne, i Danmark, Island, Finland og USA. Hun har desuden arbejdet kollektivt i færøske og arktiske projekter med fokus på kunst og aktivisme. Hendes værker er repræsenteret i Færøernes Nationalgalleri.

**EN** Alda Mohr Eyðunardóttir (b. 1997, Tórshavn) explores themes of memory, cultural heritage and time across a range of media, giving them form in materials such as text, textiles and video. As Eyðunardóttir always works in Faroese, a language that, in most contexts, is a minority language, she actively engages with how her works are read, often through subtitles and translations, in order to examine how power, perception and the writing of history can be mutable. Drawing on feminist theory and craft traditions, Eyðunardóttir investigates how collectivising narratives can create meaning in which ambiguity is given a voice.

Alda Mohr Eyðunardóttir holds an MFA from the Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen. She has been featured in several exhibitions in the Faroe Islands, Denmark, Iceland, Finland and the United States. She has also taken part in Faroese and Arctic collective projects on art and activism. Her work is represented at the National Gallery of the Faroe Islands.



Helene Nymann. Foto/Photo: Rowan Renee

**DK** Helene Nymanns kunstneriske praksis undersøger hukommelse, videnslagring og forestillingsevne som relationelle og kollektive processer. Med afsæt i mnemoteknikker, kropslig erfaring og teknologiske systemer undersøger hun, hvordan minder formes og overleveres, samt hvordan den digitale tidsalder og klimakrisen præger kollektiv erindring og fremtidsforestillinger. Gennem udstillinger og offentlige kunstværker engagerer Nymann publikum i aktive erindringsprocesser og spekulative forestillinger, hvor hun undersøger, hvordan kunst kan aktivere fælles handlerum for omsorg, ansvar og overlevering på tværs af menneskelige og mere-end-menneskelige tidsligheder.

Nymann har præsenteret værker på New Museum, Pioneer Works og Fridman Gallery i New York, Copenhagen Contemporary, Kunsthal Charlottenborg, ARoS og Kunsthal Aarhus i Danmark, MACRO i Rom, Tate Modern i London og Neue Nationalgalerie i Berlin.

Nymann afsluttede sin praksisbaserede ph.d., *Memories of Sustainable Futures*, i 2025. I efteråret 2026 tiltræder hun et Mads Øvlisen postdoc-stipendium i praksisbaseret forskning ved Statens Museum for Kunst. Hun er en central del af *Experimenting, Experiencing, Reflecting* (EER), et tværdisciplinært projekt initieret af professor Andreas Roepstorff og Olafur Eliasson (2019–2027).

**EN** Helene Nymann's artistic practice examines memory, knowledge storage and imagination as relational and collective processes. Drawing on mnemonic techniques, embodied experience and technological systems, she explores how memories are formed and transmitted, and how the digital age and climate crisis shape collective memory and future imaginaries. Through exhibitions and public artworks, Nymann engages audiences in active processes of remembrance and speculation, investigating how art can activate shared spaces of agency for care, responsibility and transmission across human and more-than-human temporalities.

Nymann has presented work at the New Museum, Pioneer Works, and Fridman Gallery in New York; Copenhagen Contemporary, Kunsthal Charlottenborg, ARoS, and Kunsthal Aarhus in Denmark; MACRO in Rome; Tate Modern in London; and the Neue Nationalgalerie in Berlin.

Nymann completed her practice-based PhD, *Memories of Sustainable Futures*, in 2025. In autumn 2026, she will take up a Mads Øvlisen postdoctoral fellowship in practice-based research at the National Gallery of Denmark. She is a core member of *Experimenting, Experiencing, Reflecting* (EER), an interdisciplinary project initiated by Professor Andreas Roepstorff and Olafur Eliasson (2019–2027).



Bolatta Silis-Høegh. Foto/photo: Petra Kleis

**DK** Bolatta Silis-Høegh (f. 1981) er en markant inuk/ kalaaleq-lettisk kunstner, hvis praksis er dybt forankret i politiske, historiske og samfundsmæssige spørgsmål. I sine tidlige værker behandlede hun ofte disse temaer gennem referencer til populærkulturen, humor og ironi. Siden har hendes kunstneriske tilgang bevæget sig mod en mere kompleks og sanselig undersøgelse af den menneskelige eksistens, herunder traumer, modstandskraft og de universelle kredsløb, som både personlige og kollektive erfaringer indgår i.

Gennem sin karriere har Silis-Høegh brugt maleri, skulptur og store installationer til at udfordre både sig selv og sit publikum. Lige fra udstillingen *LIGHTS ON LIGHTS OFF* i 2014, der blev skabt som en respons på politiske

beslutninger om uranudvinding, og frem til hendes nyere fokus på marginaliserede menneskers indre kampe bygger hendes værker bro mellem det personlige og det politiske. Ved at bevæge sig i krydsfeltet mellem private erfaringer og den fælles historie skaber hun stærke visuelle udtryk for både identitet og tilstedeværelse.

Silis-Høegh har været repræsenteret på en række udstillinger, herunder *København-stykker* på Nikolaj Kunsthal og *Feel Me* på Trapholt – Museum for Moderne Kunst og Design. Hendes værker indgår desuden i samlingen på Wereldmuseum. Hendes praksis er blandt andet blevet omtalt og præsenteret i *The Huffington Post*, *Moore Women Artists* og på ARoS Aarhus Kunstmuseum.

**EN** Bolatta Silis-Høegh (b. 1981) is a prominent Inuk/ Kalaaleq-Latvian artist whose practice has always been deeply rooted in political and societal inquiry. While her early works often engaged with these themes through the lens of pop culture and irony, her approach has evolved toward a more profound exploration of the human condition and the universal cycles of trauma and resilience.

Throughout her career, Silis-Høegh has used painting, sculpture and large-scale installations to challenge both herself and her audience. From the 2014 exhibition *LIGHTS ON LIGHTS OFF*, which responded to political decisions regarding uranium mining, to her more recent focus on the internal struggles of the marginalised, her work bridges the personal and the political. By navigating the intersection of private experience and collective history, she creates a powerful expression of identity and presence.

Silis-Høegh has been featured in several exhibitions, including *Københavnstykker* at Nikolaj Kunsthal and *Feel Me* at Trapholt – Museum of Modern Art and Design. Her work is also included in the collection of Wereldmuseum. Her work has been presented in *The Huffington Post*, *Moore Women Artists*, and at ARoS Aarhus Art Museum, among others.



Arkaluk Bianco. Foto/Photo: Arkaluk Bianco

**DK** Arkaluk Bianco (1921-1987) var butiksbestyrelser og postmester, en personlighed og foregangsmand med en stor interesse for fotografi. Arkaluks fotografi er unik i verden. I modsætning til de ganske få andre fotografer, der har taget billeder i datidens Østgrønland, var han en del af det samfund, han fotograferede. Han var inuk – grønlander. Han kendte alle, han portrætterede. Dertil giver billederne os et hidtil uset indblik i en tid, hvor store sociale forandringer fandt sted: Hvor "modernisering" tog fart, hvor elektricitet og motorbåde var helt nyt og hvor skole og sundhedsvæsen tog tigerspring fremad. På mange måder en gylden periode, hvor optimismen herskede. Tiden før alkoholen blev frigivet. Der findes ingen andre billeder som disse.

**EN** Arkaluk Bianco (1921–1987) was a store manager and postmaster, a local personality and frontrunner with a keen interest in photography. Unlike previous photographers in East Greenland, Arkaluk was never an outsider, but an intimate part of the society he photographed. His photographs are unique in the world. As an Inuk — a Greenlandic — he knew all those he portrayed and the society he depicted. With unprecedented insight, Arkaluk Bianco captures a transitional period of great social change and modernization with the advent of electricity and motorboats, as well as major improvements in education and healthcare. In many ways a handful of golden years when optimism reigned and the legalization of alcohol still lay in the future. There are no other pictures like them.

# FØLELSERNE TERRÆN

Emotional Terrain  
Kenslulandslag

# DAAMANI

Dengang i Østgrønland  
Back then in East Greenland