PERSPECTIVE

Christine Deichmann og de g(l)emte Grønlandsrejser

Christine Deichmanns (1869-1945) kunst udfordrede samtidens koloniale blikke på det grønlandske landskab og folk, og samtidig var hun en dansk kunstner i Grønland med alle de koloniale implikationer, dén position indebærer. Artiklen udfolder dette dobbelte blik på Deichmanns praksis, idet den udfordrer de Grønlandsrejsende kunstneres fravær i dansk kunsthistorie.

Resumé

Kunstneren Christine Deichmann (1869-1945) er én af de g(l)emte kunstnere, som faldt ud af den danske kunsthistorie både som kvinde og som Grønlandsrejsende. Som Grønlandsrejsende kunstner indgår hun i en lang række af udlandsrejsende danske kunstnere, som fandt deres inspiration og motiver i det for dem "fremmede". Deichmann skiller sig ud med motiver af kvinder og børn i et absorberende og intimt rum og udfordrer samtidens koloniale blikke på et grønlandsk landskab og folk. Samtidig var hun også dansk kunstner i Grønland med alle de koloniale implikationer, denne position besidder. For at udfolde dette dobbelte blik på Deichmanns praksis og værker ser vi hende i lyset af de vilkår, hendes køn tildelte hende i samtiden, men også i forlængelse af en nødvendig problematisering af de Grønlandsrejsende kunstneres fravær i dansk kunsthistorie.

Et kuratorisk og metodisk afsæt

Nærværende artikel bygger først og fremmest på arkivarbejde, refleksioner og analyser i forbindelse med et mangeårigt kuratorisk arbejde med de danske kunstnere i Grønland i en dansk og grønlandsk kontekst; et arbejde med afsæt i samlingen på Nuuk Kunstmuseum[1] (NK), i tilrettelæggelsen af udstillingen "Nulialo//Og hustru" (5. februar -21. marts 2021) på NK og den kommende udstilling "Du ser mig an – som jeg ser dig" på Nordatlantens Brygge, som åbner oktober 2024.[2] "Nulialo//Og hustru" præsenterede kunstnerne Christine Deichmann, Ellen Locher Thalbitzer (1883-1956) og Oda Isbrand (1904-1987), som alle rejste som medrejsende hustruer til Grønland før 1940. På udstillingen "Du ser mig an – som jeg ser dig" i 2024 præsenteres disse kunstnere sammen med Emilie Demant Hatt (1873-1958) og Jette Bang (1914-1964); alle danske kunstnere og kvinder, der rejste til Grønland før 1940.[3]

I Danmark er de Grønlandsrejsende kunstneres værker (med grønlandske motiver) stort set fraværende i de kunsthistoriske samlinger og er primært at finde i de kulturhistoriske samlinger. De er mere eller mindre skrevet ud af den danske kunsthistorie, hvilket betyder, at disse motiver og blikke på Grønland sjældent behandles som kunstneriske konstruktioner nedfældet i tradition og tid, og som konsekvens heraf udfordres værkernes koloniale kontekst ikke. Dette problematiseres også af Mathias Danbolt m.fl. fra det akademiske netværk *The Art of Nordic Colonialism – Writing Transcultural Art Histories*[4] blandt andet med den visuelle antropolog Elizabeth Edwards begreb "andetsteds"; et begreb, som påpeger: "hvordan kolonihistorie er blevet koblet fra de narrativer, man møder i især nordeuropæiske museer, for i stedet at blive forskubbet til andre geografier, andre historiske epoker og andre fagdiscipliner (såsom antropologien)".[5] Dog skal det indskydes, at der gennem de seneste 10 år har været fornyet kuratorisk og akademisk interesse i de Grønlandsrejsende kunstnere med en række kunstudstillinger, kandidatspecialer og forskningsartikler, som vi i denne artikel læner os op ad.[6]

Artiklen her skriver sig dermed ind i en igangværende dialog om afkolonisering af kunsthistoriefaget. Forsker Eve Tuck og professor K. Wayne Yang skriver, at afkolonisering ikke er en metafor, vi kan lægge hen over alle steder til alle tider, da afkolonisering kræver, at kolonialismens mangesidede narrativer og strukturer gøres synlige. Med udgangspunkt i spørgsmålet, om hvad kolonialisme er, stillet af forfatter og politiker Aime Cesaire, skriver de:

> *Because colonialism is comprised of global and historical relations, Cesaire's question must be considered globally and historically. However, it cannot be reduced to a global answer, nor a historical answer. To do so is to use colonization metaphorically. "What is colonization?" must be answered specifically, with attention to the colonial apparatus that is assembled to order the relationships between particular peoples, lands, the 'natural world', and 'civilization'. Colonialism is marked by its specializations.*[7]

Denne artikel er på den måde et forsøg på at synliggøre en periode og nogle kunstnere, herunder særligt Christine Deichmann, som næsten alle er fraværende fra kunstmuseale og kunsthistoriske kontekster i Danmark, hvilket så igen betyder et fravær af kolonihistorie(r) i kunsthistoriefaget i Danmark. Afkolonisering af kunsthistoriefaget er, ifølge professor ved Yale University Tim Barringer, baseret på en misforståelse: "Art history can decolonize itself only to the extent that it acknowledges that Euro-colonial art and our discipline itself are themselves products of empire."[8] Vores raison d'être for nærværende artikel er, at vi ved at blotlægge en række af kolonialismens mangesidede og specifikke narrativer i en dansk-grønlandsk kontekst inden for kunsthistoriefaget i Danmark kan synliggøre de underliggende strukturer, som de er udtryk for – herunder deres betydning for

samfundet i dag. Som Barringer videre skriver om kunsthistorikerens rolle i en afkoloniseringsproces:

> *We can formulate critiques of art-historical legacies and lexicons, and of colonialism itself as manifested in the visual and material. Art history can and must take a critical approach to empire and colonialism, and can use the privileges of its position to undermine the assumptions implicit in an imperial subject position.*[9]

Ud fra spørgsmålet – *under hvilke historiske vilkår blev den g(l)emte kunstner Christine Deichmanns (1868-1945) værker med grønlandske motiver skabt, og hvad var hendes position i forhold til samme periodes mandlige Grønlandsrejsende kunstnere?* – ønsker vi at problematisere og stille spørgsmål til udgrænsning, marginalisering samt genindskrivning af de Grønlandsrejsende kunstnere i perioden 1870 til 1940 i en dansk kunsthistorie for at kunne reflektere og dekonstruere disse kunstneres udefrakommende blikke på Grønland; blikke, som på mange måder rækker op til i dag.

Kunsthistorikerne Rozsika Parker og Griselda Pollock understregede for mere end 40 år siden, at selve den struktur, vi bygger vores kunsthistoriske narrativer på, må udfordres for at (gen)indskrive udgrænsede (kvindelige) kunstnere. Det er ikke et spørgsmål om at integrere eller annektere de g(l)emte kunstnere i den allerede eksisterende kunsthistorie, men om at tilgå kunstner og kunst ud fra de historiske vilkår, værkerne blev skabt under og i hvilken deres praksis indgik.[10]

I artiklen har vi valgt at sætte rammen omkring Christine Deichmann med først en præsentation af danske Grønlandsrejsende kunstnere med fokus på Deichmanns mandlige kollegaer og de dominerende motiver af landskaber og folkeliv, de skabte. Vi placerer dem i en dansk kunsthistorisk kontekst i forlængelse af Guldalderens rejsende kunstnere. Derefter vender vi blikket mod Deichmann og udfolder, hvordan hendes motiver står i kontrast til de mandlige Grønlandsrejsende kunstneres motiver, bl.a. i kraft af Deichmanns position som kvindelig kunstner i Danmark og som medfølgende hustru i Grønland. For at sætte rammen heromkring kommer vi ind på Deichmanns uddannelse, hendes deltagelse i udstillinger, ligesom vi finder paralleller mellem Deichmann og hendes kvindelige kollegaer i Danmark og Grønland – fx Anna Ancher og Ellen Locher Thalbitzer. Alt dette for i sidste ende at stadfæste Deichmanns kunstneriske virke som værende en kompleks dualitet: Hendes kunst formåede at udfordre samtidens koloniale blikke på et grønlandsk landskab og folk, og samtidig var hun en dansk kunstner i Grønland med alle de koloniale implikationer, denne position indebærer.



Jens Erik Carl Rasmussen: *Grønlændere pa˚ Sommerrejse,* 1878. Nuuk Kunstmuseum

De (mandlige) Grønlandsrejsende kunstnere

Christine Deichmann flytter i 1901 til Grønland og er den første danske kunstner i Grønland, vi indtil videre kender til, som var kvinde. Årene 1870-1940 er en periode, hvor danske kunstnere for alvor rejser til Grønland med lærreder og pensler – både på de dansk udsendte ekspeditioner samt som rejsende på "egen hånd"[11]. Perioden er domineret af mandlige kunstnere, som blandt andet går under betegnelsen "Grønlandsmaler". En betegnelse, hvis ophav er ukendt[12], men som i europæiske udstillingssammenhænge er blevet brugt om danske mandlige kunstnere, der berejste samt hentede inspiration og motiver i Grønland i perioden 1870-1940'erne. Der er ikke tale om en gruppering eller kunstnerkoloni, men om individuelle kunstnere, stilistisk forskellige samt forankret i forskellige tider.[13] Ekspeditionskunst er en anden betegnelse og omfatter (mandlige) kunstnere tilknyttet de dansk udsendte videnskabelige ekspeditioner[14], hvor værker og motiver indgik i et videnskabeligt, kolonialt projekt, som på forskellig vis skulle indsamle viden om og optegne Grønland. Grønlandsmalerne og ekspeditionskunstnerne udstillede både i samtidens kunstmiljø, på eksempelvis Charlottenborg, samt på datidens Verdensudstillinger, koloniudstillinger og Grønlandsudstillinger[15]; udstillingsplatforme, hvor værker med grønlandske motiver blev sat ind i en etnografisk kontekst, som repræsentanter for dansk-koloniale blikke på Grønland. Det gjaldt eksempelvis Grønlandsmaleren Jens Erik Carl Rasmussens (1841-1893) værk *Midnatsstemning ved den grønlandske kyst*, 1872, som blev købt af Det Kongelige Billedgalleri (senere Statens Museum for Kunst, SMK). Værket var det første maleri i SMK's samling, som viste Grønland, og blev blandt andet udstillet på Verdensudstillingerne i Paris i 1878, i Chicago i 1893 samt på Koloniudstillingen i Paris i 1931. I 2023 blev værket føjet til SMK's faste samlingsophængning som foreløbigt eneste værk af én af disse Grønlandsrejsende kunstnere (med motiv fra Grønland).[16] Maleriet er ét af de første værker med et motiv, som senere bliver karakteristisk for ekspeditionskunsten og Grønlandsmalerne; landskabsmalerier med motiver af storslåede naturscenerier og/eller folkelivsskildringer med mere eller mindre romantiske motiver af grønlændere/inuit i det arktiske landskab.[17] Et andet eksempel er Grønlandsmaleren Emanuel A. Petersen (1894-1948), som også har været vist på koloniudstillingerne i Paris og i Rom i 1931.[18]



Emanuel A Petersen: ukendt titel og årstal. Nuuk Kunstmuseum

Det paradoksale er, at selvom Grønlandsmalere og ekspeditionskunstnere synes ukendte eller oversete i den danske kunsthistorie, kender stort set enhver i Grønland disse motiver. De hænger i folks hjem, og de næsten koloniserer med deres enorme antal ikke bare de grønlandske kunstmuseer, men også de kulturhistoriske museer i Grønland[19], hvor flere museer er oprettet af danskere eller på dansk initiativ.[20] Samtidig repræsenterer mange af landskabsbillederne en lokal genkendelse, som fx tidligere leder af Ilulissat Kunstmuseum, Ole Gamst Pedersen gør rede for omkring Emanuel A. Petersens malerier:

> *De fleste af turisterne er for længst blevet grundigt forelsket i Grønland og de sluger Emanuel A. Petersens grønlandsromantiske billeder med hud og hår og uden forbehold. Mens vi selv, her i Grønland, har ofte en mere pragmatisk indfaldsvinkel til Emanuels billeder. Det kan for eksempel udmønte sig i kommentarer som: " Den afbillede lokalitet kan jeg da sagtens genkende for jeg var der, da jeg besøgte min kones familie for 10 år siden".*[21]

På den ene side cementerer Gamst Pedersen her motiverne som de blikke på Grønland, turisterne sluger (og efterstræber), på den anden side peger han på genkendelsen af stedet som det væsentlige for lokale, hvilket vi også har oplevet på Nuuk Kunstmuseum.

Ligeledes kan fotografen Jette Bang ses i denne optik, hvilket forfatter bag bogen om Jette Bang, Leise Johnsen (tidligere leder af Nordens Institut i Grønland samt nuværende leder af Det Grønlandske Hus i København) også redegør for i en artikel i kunst- og kulturtidsskriftet Neriusaaq; at Bangs fotografier først og fremmest vækker genkendelse af mennesker og steder.[22]1 Denne genkendelse påpeger professor i samisk kultur Veli-Pekka Lehtola omkring arkiverede fotografier af samerne, som af samere selv oftest opfattes og indgår i en fortælling om *our stories*, snarere end de ses som del af en større kolonial og udefrakommende fortælling:

> *The Sámi themselves approach the archival photographs often from the community perspectives, revealing "small stories" of us and our ancestors rather than "big histories" of colonial circumstances and contradictions with outsiders' societies.*[23]

I Grønland tages landskabet som motiv i malerier endvidere op af en række grønlandske kunstnere i første halvdel af 1900-tallet såsom Steffen Møller (1882-1909), Peter Rosing (1892-1965), Otto Rosing (1896-1965) og Henrik Lund (1875-1945). Som lektor ved Københavns Universitet Kirsten Thisted har gjort opmærksom på, så begyndte forfatter og billedkunstner Hans Lynge samt forfatterne Frederik Nielsen (1905-1991) og Pavia Petersen (1904-1943) i 1930'erne inspireret af den danske guldalder at se blandt andet det grønlandske landskab som et naturligt element i styrkelsen af den grønlandske identitet og nationalfølelse[24]; en periode som disse grønlandske landskabsmalere også skriver sig ind i. Fra 1970'erne og frem finder man flere kritiske røster på den grønlandske samtidskunstscene, som netop problematiserer blikkene knyttet til ekspedition og kolonisering og herunder landskabsskildringer. I et litografi kaldet *De rejste og rejste* fra 1979[25] af kunstner Anne-Birthe Hove (1951-2012) skildres på én gang humoristisk, refleksivt og kritisk, hvordan (europæiske) videnskabsmænd med diverse grej står inden for et lille område og måler og navngiver, imens en (grønlandsk) mand ved et bål og en kvinde foroverbøjet over en sæl eller fisk med en masse knogler foran er placeret ude i den ene side og i baggrunden. Mand og kvinde omkring et bål med kvinden i denne så karakteristiske foroverbøjede arbejdsstilling er for øvrigt et genkommende motiv i fx Grønlandsmaleren Emanuel A. Petersens produktion.

De glemte Grønlandsrejser i forlængelse af 1800-tallets rejsende

Gennemgående er de mandlige Grønlandsrejsende kunstnere i deres breve og dagbøger kritiske over for kolonien og den såkaldte modernisering. Flere af dem italesætter et Grønland, som er ved at gå tabt: dette tabte land forsøger de at indfange og herigennem bevare. Dette blik på landskaber og mennesker og denne længsel efter at opleve og skildre det autentiske og oprindelige påvirkede selvsagt disse kunstneres billeder af det oplevede. Grønlandsmalerne og ekspeditionskunsten malede oftest uden om tekstiler, genstande og maskiner, som for dem ikke var "oprindelige". Det samme gjorde sig ifølge kunsthistoriker Karina Lykke Grand gældende i den danske Guldalder. Guldalderens rejsende kunstnere viste billeder af et "frodigt lokalt folkeliv, flotte antikke arkitekturruiner, prægtige templer, smukke bjergtinder og solbeskinnede bugter med lokale fiskere."[26] Idealiserende skildringer, der stod i stærk kontrast til kunstnernes rejsedagbøger og andre skriftlige kilder, som tegnede et billede af et Italien i rivende udvikling og fuld af turister. Motivet af det "fremmede" kan også ses som en kritik af det Europa, man kom fra. Som kunsthistoriker Alena Marchwinski skriver, så kom Orienten i guldalderen til at fungere

> *som spejl for europæernes egne drømme og behov og endda som en implicit kritisk kommentar til den vestlige civilisation. Ind i billedet af Orienten projicerer den civilisationstrætte europæer sin længsel efter den tabte fortid med alt det, den måtte bære af eventyr og udfoldelsesfrihed.*[27]

En civilisationstræthed, de Grønlandsrejsende kunstnere også gav udtryk for; eksempelvis italesat af J.E.C. Rasmussen i et brev til sin forlovede fra 1872, hvor han mindedes Grønland fra Paris:

> *Naar man som jeg har set den store ophøjede, rene grønlandske Natur og følt sig nærmere Skaberen, og det i Øieblikke, hvor man ligesom løftedes op over Jorden og det civiliserede Livs*

> *smaalige Kampe for Tilværelsen, saa bliver det overordentlig vanskeligt at komme i Extase ved som forleden Dag at staa paa Montmartre og se hele Paris halvt skjult af sine rendestens- og maddunster, i forbindelse med den uendelige Røg og Støv, som staar over hele Byen, hvordan vejret saa er.*[28]

Denne civilisationstræthed eller -kritik trækker ligeledes tråde ud i europæiske kolonidebatter i anden halvdel af 1800-tallet, hvor spørgsmålet om, hvorvidt civiliseringsprocessen var gået for vidt, optog den danske kolonimyndighed. Viden indsamlet på blandt andet ekspeditioner blev brugt som kritik af ledelsen af kolonien. Blandt de europæiske kolonistater blev udtrykket *the white man's burden* italesat som "følelsen af, at man skyldte den befolkning, man havde koloniseret, at hjælpe den til vækst i antal, velstand og civilisation"[29], og man diskuterede "naturfolk – som det syntes – manglende evne til at overleve mødet med vestlig civilisations individualisme, opfattelse af ejendomsret og frie markedsøkonomi"[30]. Det førte i Danmark til en konklusion om, at grønlænderne skulle beskyttes fra for mange træk fra den vestlige civilisation, og kolonipolitikken byggede i 1800-tallet på princippet om, at grønlænderne skulle udgøre en nation af sælfangere.[31]

Som 1800-tallets øvrige rejsende kunstnere var alle de Grønlandsrejsende kunstneres værker målrettet europæiske udstillinger samt et mere og mere købestærkt europæisk borgerskab. Dette var med til at sætte en dagsorden for motivernes fremmedartethed; Marchwinski beskriver for eksempel, hvordan dette borgerlige subjekt interesserede sig for alt det pirrende, usædvanlige og anderledes og ved sammenligning søgte at "at profilere egen nationale identitet".[32] Verdens-, Kolonis- og Grønlandsudstillingerne var ikke bare fremvisninger af kunst og genstande, men som nationalt baseret udstillinger var de også en del af et geopolitisk spil mellem kolonimagterne. Under den såkaldte imperialismens tidsalder fra 1884 op til 1945 blev de videnskabelige ekspeditioner drevet af de europæiske kolonimagters behov for viden om geografiske forhold, om naturressourcer og råstoffer samt om befolkningen, som skulle forstås for at kunne kontrolleres.[33] Men som forsknings- og samlingschef Christian Sune Pedersen og museumsinspektør Jesper Kurt-Nielsen ved Nationalmuseet i Danmark skriver, så dyrkede særligt ekspeditionerne et kultursyn, der havde "forestillingen om det oprindelige som en art uforanderlighed: en kultur, der altid havde været der, indtil den europæiske modernitet skyllede ind over verden"[34]. Men, tilføjer de, "hvad disse ekspeditioner med deres videnskabelige ballast havde en tendens til at overse, var, at kultur og kulturer er dynamiske størrelser (…) oftest præget af tidligere kulturmøder, migrationer og teknologiske udviklinger".[35]

Christine Deichmann – den g(l)emte "modernitet"



Christine Deichmann: Skitse til værket med mor/bedstemor med to børn, som spiser nikku, årstal ukendt. Grønlands Nationalmuseum & Arkiv

Christine Deichmann var en del af denne tid, men Deichmanns viser værker importerede tekstiler og genstande som en del af motiverne. De tekstiler og genstande viser en "modernitet", som i realiteten havde flere hundrede år på bagen. Christine Deichmann malede ikke disse storslåede, barske og øde landskaber eller grønlændere/inuit i folkedragter; hun malede kvinder og børn i hverdagstøj, hvor europæiske tekstiler og mode blander sig med skind- og pelstøj. Derved skaber hendes værker til dels et andet blik på Grønland, som synes at kunne problematisere og dekonstruere hendes samtids (mandlige) udefrakommende blikke på Grønland og grønlændere/inuit; blikke, som for os at se stadig i dag bidrager til at reproducere en fortælling om Grønland med fokus på overvældende sublim natur, "uberørt" vildmark og en (europæisk) idé om oprindelighed.[36]

Deichmann udstillede ligesom sine mandlige kollegaer på Grønlandsudstillingen i 1921 og på koloniudstillingen i Rom i 1931. I disse udstillinger var Deichmanns værker med til at danne et europæisk blik på, hvad Grønland var for et land og grønlænderne for et folk, og på den måde indgik de i den danske stats fortsatte kolonisering og kamp om retten til Grønland. Ifølge værklisten til den store Grønlandsudstilling i 1921 i Nikolaj Kirke i København udstiller Deichmann 27 værker; lige så mange som ekspeditionsmaler Aage Bertelsen (1873-1945) og kun overgået i antal af ekspeditionsmaleren Harald Moltke (1871-1960). Bemærkelsesværdigt er, at størstedelen af Deichmanns værker skildrende mennesker har titler som "Ung pige", "Alibak", "Gamle Marie" og "Familieforsørgeren"[37]. For det første er det værd at bemærke, fordi titlerne næsten aldrig betegner motiverne som "grønlænder/grønlænderinde" (med undtagelse af ét enkelt værk), hvilket ellers var kutyme på det tidspunkt. I stedet bruges navne eller andre betegnelser. For det andet er det usædvanligt sammenlignet med motiverne i andre malerier på udstillingen, som ud fra titlerne at bedømme mest består af landskabsmalerier. De få værker med landskabsmotiver af Deichmann var blevet eftersendt, fordi Deichmann havde hørt fra sin datter, at man i udstillingens komité havde ønsket flere grønlandske landskaber.[38] Vi vil i det følgende argumentere for, hvordan vi i Deichmanns værker glimtvis synes at se et andet blik end det, vi hidtil har beskrevet som dominerede hos ekspeditionskunstnerne og Grønlandsmalerne. Men først en kort indføring i Deichmanns virke som kunstner.



Christine Deichmann: *Selvportræt*, 1901. Grønlands Nationalmuseum & Arkiv

Christine Deichmann som kunstner

Christine Deichmann efterlod sig kun få kunsthistoriske spor at gå efter. Vi ved, at Deichmann havde taget undervisning hos kunstnerne Frederik Rohde (1816-1886), Simon Simonsen (1848-1921) samt på Vilhelmine Bangs Tegneskole, før hun i 1891-94 studerede på kunstakademiet på den daværende næsten nyåbnede Kunstakademiets Kunstskole for Kvinder. Hun udstillede mellem 1896 og 1912 på Charlottenborgs Forårsudstilling samt i 1907 på Kunstnernes Efterårsudstilling. Sammen med sin mand, Henrik Deichmann (1871-1939), og deres datter, Elisabeth Deichmann (1896-1975), var hun

bosat i Grønland fra 1901-1910. Henrik Deichmann var ansat som læge først i Qaqortoq (daværende Julianehaab), dernæst i Sisimiut (daværende Holsteinsborg). Deichmann udstillede derudover på Kvindelige Kunstneres Retrospektive Udstilling i 1920 og på den førnævnte Grønlands Udstillingen i Nikolaj Kirke i 1921 samt på Koloniudstillingen i Rom i 1931. Efter Christine Deichmanns død i 1945 arrangerede datteren Elisabeth Deichmann en mindeudstilling i 1947.

I de danske museumssamlinger er Christine Deichmann repræsenteret på Kunsten Museum of Modern Art i Aalborg (to originale akvareller), Vardemuseerne (ikke et værk relateret til Grønland), Museum VEST (reproduktion af tegning) samt M/S Museet for Søfart (original tegning). Arktisk Institut ejer desuden også en række reproduktioner af Deichmanns tegninger og akvareller samt en række fotografier af Christine Deichmann.[39] I de grønlandske museumssamlinger findes to værker af Christine Deichmann i Nuuk Kunstmuseums samling, men den største samling af Deichmanns værker findes på Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu/Grønlands Nationalmuseum og Arkiv (NKA) og blev doneret til det daværende Landsmuseet i 1960'erne af datteren Elisabeth Deichmann samt af Radcliffe College, Massachusetts, USA i 1998.[40] Denne artikel tager udgangspunkt i værkerne fra de to museumssamlinger i Grønland med et fokus på motiver af kvinder og børn. Motiver, Christine Deichmann selv fremhævede som særligt karakteristiske for sin kunst.[41] Det er også motiver, der stadig er kendt i Grønland i dag, da der ved donationen af Deichmanns værker i 1960'erne til NKA blev trykt en række postkort samt plakater som indsamling til en børnehave i Nuuk, ligesom der i 1978 blev trykt nye postkort af ikke-tidligere reproducerede værker til fordel for Knud Rasmussens Højskoles udvidelse og ungdomsarbejde. Derudover skabte NKA i 1999 en udstilling med deres samling af Deichmanns værker. Deichmanns motiver kan fortsat findes og købes på postkort og plakater i Grønland og er i dag mere alment kendt i en grønlandsk end i en dansk kontekst. Som vi har været inde på med fotografen Jette Bang og Grønlandsmaleren Emanuel A. Petersens værker, så vækker også Deichmanns motiver en form for genkendelse i Grønland, snarere end de repræsenterer en større kolonial og udefrakommende fortælling.

Medfølgende hustru



Christine Deichmann: Skitse, årstal ukendt. Grønlands Nationalmuseum & Arkiv

I skemaet til Weilbachs kunstnerleksikon fremhævede Deichmann sine "grønlandske Figurbilleder, særlig Kvinder og Børn"[42]; motiver, som kun i ringe grad var blevet skildret af de andre (mandlige)

Grønlandsrejsende kunstnere. I værk efter værk, skitse på skitse, er kvinder og børn optaget af gøremål i rum, som næsten er udviskede. Pointen synes ikke at være skildringen af deres gøremål, men dét at koncentrere sig om noget og blive absorberet i dét. Som beskuere får vi en klar fornemmelse af, at vi kigger udefra og ind, og samtidig fornemmer vi en dyb fascination af det skildrede; Deichmanns trang til at nedfælde det intime rum, som de skildrede befinder sig i, men også en fascination af at skildre en anden kultur, som hun qua sin position som dansk kvinde i Grønland kun har begrænset adgang til. Deichmann er ikke i Grønland for at bosætte sig permanent, men qua ægtefællens ansættelse i kolonien er familien Deichmann udsendt arbejdskraft; selvom nogle danske bosatte sig og blev, så bør det nævnes, at kolonien Grønland ikke var en decideret bosættelseskoloni, snarere var "handel"[43] og mission formålet. Alligevel havde Deichmann som fastboende i ni år adgang til disse hverdagsrum med kvinder og børn, samtidig med at hendes hverdag som lægens hustru adskilte sig fra mange grønlænderes hverdag. Som hustru til en læge var Deichmann en del af den danske koloni og borgerskab i Grønland. I den koloniale administration var ægteskaber stort set fra koloniseringens begyndelsen reguleret med kontrakter og forbud. I 1782 kom et forbud mod blandede ægteskaber. Samtidig blev der åbnet for, at de højeststående i handelen kunne medbringe deres danske hustruer og eventuelle børn, og fra 1820'erne og frem skete en stigning i medbragte hustruer og børn.[44] De europæiske hustruer var "en slags moralsk bolværk mod netop relationerne mellem danske mænd og grønlandske kvinder."[45] Forholdet mellem koloniens øverste danske embedsmænd og grønlændere blev betragtet som problematiske, fordi "det udviskede den magtbalance mellem europæere og grønlændere, som var nødvendig for det koloniale projekts samfundsorden."[46] De medfølgende hustruer og børn betød, at der igennem 1800-tallet opstod et dansk borgerskab i kolonibyerne; et borgerskab med danske hjem og danske familier, som primært omgikkes socialt med andre danske familier.[47] Som hustru til lægen træder Christine Deichmann ind i dette borgerskab, hvor hendes datter for eksempel blev hjemmeskolet sammen med det eneste andet dansktalende barn i kolonibyen.[48] Skellet mellem den danske og den grønlandske hverdag understreges også af datteren Elisabeth Deichmann mange år efter i en brevkorrespondance, hvor hun fortæller om en pige, som Christine Deichmann brugte som model: "(…) vi kaldte hende "Familieforsørgeren", da hun i væsentlig grad holdt sin gamle bedstemoder i live ved, hvad hun tjente på at stå model for min moder."[49] Elisabeth Deichmann nævner ikke den lille piges navn, selvom de på daværende tidspunkt begge har været børn i samme lille by; ved at kalde hende "Familieforsørgeren" anses pigen først og fremmest som en betalt model for moderens arbejde, hvilket er med til at understrege et ulige magtforhold. Som dansk lægehustru havde Deichmann en position med en særlig etikette, da skellet mellem kolonisator og de koloniserede måtte opretholdes; en position, hvor et borgerskab i Danmark ville diktere hende en bestemt omgangskreds, som rent praktisk i Grønland var svær at opretholde, da kun ganske få mennesker i hver by udgjorde dette borgerskab. På den ene side var hun altså på en "hverdagsintim" fod med menneskene i motiverne; på den anden side var hun som lægehustru og del af et dansk borgerskab automatisk sat i en position, hvor hun så det grønlandske samfund udefra og på afstand af det sete. En kompleks dualitet, som for os at se kommer til udtryk i hendes værker.

Kunstner og kvinde

Med både uddannelse og udstillingspraksis var Christine Deichmann en del af samtidens danske kunstscene. Dog synes hendes motiver af kvinder og børn og heri af moderskabet at skille sig ud fra denne kunstscene. Som kunsthistoriker Anne Lie Stokbro har påpeget, var motiver af moderskaber et sjældent motiv blandt kvindelige kunstnere i det sene 1800-tal; en periode, hvor der skete et boom i antallet af kvindelige kunstnere, hvilket også afstedkom flere uddannelsesmuligheder. Kvinderne blev selvstændige og følte sig ikke længere forpligtede til at opfylde den rolle, som det patriarkalske samfund forventede af dem.[50] De var med andre ord kunstnere, som i kraft af deres køn var tvunget til at kæmpe en hård kamp om at blive anerkendt som andet end det borgerlige ideals "hjemmets engel" med den tilhørende moderrolle, der stod i diametral modsætning til den mandligt kodede kunstnerrolle, som helt op til i dag er associeret med geni og virilitet samt en bohemisk og excentrisk livsførelse.[51] Også den Grønlandsrejsende kunstner Ellen Locher Thalbitzer skaber motiver af moderskab og relationer mellem kvinder og børn. Locher Thalbitzer overvintrede i Grønland fra 1905-06 og var i 1914 på en sommerrejse som medrejsende hustru samt assistent til filologen William Thalbitzer (1873-1958). Spørgsmålet er, om positionen som medrejsende hustru og

rejsende kunstner væk fra kunstscenen centreret omkring København gav disse to kunstnere en anden frihed i forhold til motivvalg? Ud fra deres biografier synes ingen af dem at gå efter rollen som "hjemmets engel". Begge havde kunstneruddannelser, udstillede regelmæssigt, deltog i kunstlivet, rejste til Grønland i længere perioder, begge kom de fra borgerskabet, og alt tyder på, at de blev støttet som udøvende kunstnere af deres familier.[52] I en anmeldelse af "Kvindelige Kunstneres Retrospektive Udstilling" fra 1920 leverer Ellen Locher Thalbitzer en præcis og tør konstatering:

> *De har kunnet male før os, de har kunnet male hele Tiden igennem. At Bertha Wegmann kunde det, har vi altid vidst, og hendes store Portræt af en gammel Dame fortæller os det igen. Leis Schielderups Portræt af Fru Hennings siger os det ikke saa tydeligt som hendes lille forunderlige Studie af Rosen i Vandglasset. Dersom Manet havde signeret det, var det en formue Værd, nu er dets Værd ingen eller ubetalelig, alt efter de Øjne, der ser paa det.*[53]

Det er nærliggende at konkludere, at disse kvindelige kunstnere maler kvinder og børn, fordi det er et motiv, de som kvinder har adgang til. Men som kunsthistoriker Sofie Olesdatter Bastiansen insisterende skriver om kunstneren Anna Syberg (1870-1914), så bør det hjemlige ikke gøres til selve det kunstneriske projekt. Hvis Sybergs arbejde "med akvarellen har handlet om at fange og skildre øjeblikkets tilstedeværelse"[54], så var (familie)hjemmets afbrydelser "en præmis med en givende og positiv drivkraft, hvor livets omstændigheder er blevet en forstærkende del af et bevidst tilstræbt kunstnerisk udtryk."[55] Christine Deichmanns motiver af absorberende rum med kvinder og børn skal altså ikke nødvendigvis læses i forlængelse af hende som medfølgende hustru med alt, hvad det indebærer af dansk borgerskab og hjemmeundervisning. Hendes motivvalg bør snarere ses som udtryk for, at det kunstneriske projekt, hun havde sat sig for, var et andet, end det ekspeditionskunsten og Grønlandsmalerne satte ud efter.



Christine Deichmann: Skitse, årstal ukendt. Grønlands Nationalmuseum & Arkiv

Det absorberende rum

Gang på gang tegner og maler Deichmann disse kvinder og børn absorberet i et øjeblik. Vi får oftest ikke helt adgang til, hvad de laver. Det er nærliggende at trække en tråd til kunstneren Anna Anchers (1858-1935) arbejde med rum. Udover at Deichmann med stor sandsynlighed har set Anna Anchers værker udstillet på Charlottenborg, så var Deichmanns professor på kunstakademiet Viggo Johansen (1851-1935) skagensmaler og gift med Anna Anchers kusine. Ifølge kunsthistoriker Mette Houlberg Rung opbygger Anna Ancher "et rum, hvor en person i helfigur (skildret bagfra, forfra eller i profil) er opslugt af egne gøremål"[56]. Deichmanns værker har som Anchers fornemmelsen for opslugtheden og for øjeblikket, og de er nøje komponerede kunstneriske bearbejdelser oftest med forlæg i skitser. På et skitseark uden årstal har Deichmann tegnet forskellige kroppe eller skikkelser, gående og siddende. Deres posering virker afslappet; som et uforstyrret øjeblik fordybet i egne tanker. Det er studier af menneskekroppe, men også af dette rum omkring kroppen.



Christine Deichmann: Ukendt titel og årstal. Nuuk Kunstmuseum

I et værk sidder en mor (eller bedstemor) med to børn, som spiser nikku/sælkød. Det ene barn sidder på skødet, og det andet læner sig op ad moren. En linje går gennem kroppene fra den lille piges fingre med nikku, op gennem moderens hånd, som holder nikku for barnet på skødet, videre over samme barns øjenkontakt med os beskuere og herfra op til moderens nedbøjede blik op til hårtoppen. Linjen binder motivet, mor og børn, sammen i en opadgående trekant. Trekantskompositionen, motivet mor og barn og den gennemgående blå farve bringer tanken hen på kristne motiver af Maria med Jesusbarnet, og billedet synes beslægtet med et ikon, som var det et ikon over moderskabet.[57] Det lille barn på skødet er klædt i en frakke i et europæisk snit, men den

gør intet væsen af sig og falder ind med de øvrige klæder i blå, grå og mørkere nuancer. Blikket synes her at forskyde sig fra en etnografisk registrering (af grønlændere/inuit anno 1900) til måske først og fremmest at være et arbejde med billedet som form, rum og kroppe.



Christine Deichmann: Skitse, 1904. Grønlands Nationalmuseum & Arkiv

I en tegning fra 1904 skildrer Deichmann en kvinde, som ser ud ad et vindue. Lidt atypisk for Deichmann befinder kvinden sig i et tydeligt aftegnet rum. Kvinden læner sig op ad vindueskarmen og synes fuldt optaget af dét, hun kan se ud af vinduet; en udsigt, vi som beskuere ikke har adgang til. Deichmanns fokus synes at have været på at skildre kvinden i rummet; ansigtsudtryk, hår, frisure og beklædning – en traditionel anorak, sælskindsbukser og kamikker, men med det hvide bomuldsundertøj stikkende ud mellem anorak og bukser, som var højeste mode på det tidspunkt.[58] Hun synes ikke at lægge mærke til Deichmann eller os som beskuere. Hun har denne opslugthed, som er et gennemgående træk i Deichmanns værker af kvinder og børn. Deichmann fanger en særlig stemning i rummet, men er denne stemning også et udtryk for en følelse af at være udenfor eller en længsel efter at føle sig indenfor og som del af? Eller er det en opretholdelse af en afstand, danskeren over for grønlænderen og et blik på den anden som noget fremmed eller andet end én selv? Som den feministiske forfatter og forsker Sara Ahmed skriver, så er den fremmede (the stranger) ikke noget udenfor eller set på afstand, men den fremmede defineres netop i genkendelsen og ved at komme helt tæt på, være indenfor i hjemmet eller i et intimt rum:

> *The stranger does not have to be recognised as "beyond" or outside the "we" in order to be fixed within the contours of a given form; indeed, it is the very gesture of getting closer to "strangers" that allows the figure to take its shape.*[59]

I 1909 maler Deichmann et lignende motiv med akvarel. Her poserer kvinden tydeligvis for Deichmann, stående i en lettere stiv, tilsyneladende ikke helt naturlig positur, med hænderne hvilende i den kun halvt optegnede vindueskarm. Rummet omkring hende synes ufærdigt, nærmest i opløsning – eller i tilblivelse. Hendes drillende ansigtsudtryk står i kontrast til hendes lettere stive og akavede poseren, og blikket afslører en bevidsthed om, at hun betragtes: hun møder vores blik, som vi møder hendes. Som beskuere må vi spørge os selv: Har vi ret til at stå her og kigge på hende udstillet i det tomme rum og stående kun for vores blik? Hvad tænkte Deichmann om dette blik? Hvad tænkte modellen om Deichmanns blik på hende? Var Deichmann bevidst om sig selv som både beskuer og som den, der bliver set på?



Christine Deichmann: Ukendt titel, 1909. Nuuk Kunstmuseum

I en dagbogsoptegnelse fra 1914 udgivet i en senere artikel[60] sætter Ellen Locher Thalbitzer ord på dette dobbelte blik; dét at kigge på den anden, imens den anden kigger tilbage på én. Tegningen, Locher Thalbitzer skitserer, bliver forlæg for den senere skulptur kaldet *Gertelé*, som blandt andet findes som gipsskulpturer på Arktis Institut samt på Skagens Kunstmuseer:

> *Lille Gertelé, mon nogen hvid Kvinde derhjemme i Europa saa helt hører til i sit Land, som du her i dit – paa stenen ud mod den blaa fjord, hvor jeg har stillet dig op for at tegne Linjerne af din Ungpigenakke. (…) Hvad ser du ude i Fjorden, Gertelé? – Ikke det samme som jeg. Du øjner måske milevidt ude, som en lille mørk Prik paa den blanke Flade, Sælhundehovedet, naar det dukker op, skjult for den Hvides svage Menneskeøjne (…). Men mon du ser, hvor vældig Fjeldkæden er, der runder sig om Fjorden, hvor dyb blaasort i Skyggen Amikittorqfjældets væg staar, nu Solen gaar bag det. Ser du, hvor dristig, hvor vild og ødsel den Fantasi var, der la'e Linjerne i dine Fjælde. (…) Du kniber dine brune skæve Eskimoøjne til og ser hen paa mig fra siden. (…) Du ser paa mig med dine store Pigeøjne… Du ser mig an, som jeg dig.*[61]

Selvom begyndelsen klinger af den føromtalte civilisationskritik med næsten en besyngelse af grønlænderen og en kritik af Europa – Gertelé hører til i sit land, som ingen hvid hører til i sit – så er der samtidig et dobbelt blik eller en spejling til stede. Dette blik begynder med en undren over for Gertelé; hvem er du, og hvad ser du? Locher Thalbitzer spørger, om de ser det samme eller noget helt forskelligt og vender til sidst Gertelés blik mod sig selv som beskuer; *du ser mig an, som jeg dig*. Gertelé kommer ikke til orde – vi ved ikke, hvad hun tænker, det er udelukkende Ellen Locher Thalbitzers ord. Pointen er dog, at Locher Thalbitzer vender blikket mod sig selv. Ligesom Deichmann gør med tegningen af kvinden ved vindueskarmen fra 1909; vi ved ikke, hvad kvinden tænker, eller hvad hendes drillende blik er udtryk for. Men med disse dobbelte blikke stadfæster både Locher Thalbitzer og Deichmann deres eget blik, og hvor de ser fra.

Blikke – med og uden krop

Netop blikkenes kropsliggjorte positionering skriver den feministiske videnskabsteoretiker Donna Haraway om. Både den objektive (idé om) viden, som samler verden i eller fra et enkelt synspunkt, og den socialkonstruktivistiske (idé om) viden, hvor alt er konstruktioner og forhandlinger, benytter sig af et blik, som lover lige og fuldt udsyn alle steder og intetsteds fra. Begge positioner benægter desuden at have andel i lokalisering, kropsliggørelse og partielt perspektiv.[62] Blikket eller øjnene, skriver Haraway, er samtidig blevet brugt til at betegne en "*pervers evne slebet til perfektion i videnskabshistorien og bundet til militarisme, kapitalisme, kolonialisme og mandligt overherredømme – til at distancere det vidende subjekt fra alt og alle i den ubundne magts interesse.*"[63] Med begrebet situerethed forsøger Haraway at finde en kropsliggjort position, hvor blikket stadfæstes i en krop, et sted, i en tradition og i en tid:

> *Jeg vil gerne insistere på alle synsformers kropsliggjorte natur og således vinde det sansesystem tilbage, der har været brugt til at betegne et spring ud af den markerede krop og ind i det erobrende blik, der kommer intetstedsfra. Det er dette blik, der på mystisk vis indskriver alle markerede kroppe, der får den ikke-markerede kategori til at gøre krav på magten til at se og ikke blive set, at repræsentere og samtidig undgå at blive repræsenteret.*[64]

Karakteristisk for landskabsmalerierne og folkelivsskildringerne af Grønlandsmalerne og ekspeditionskunstnerne er, at de *ser* uden selv at blive *set*. På trods af samtidens og deres egen kolonikritik skildrede de Grønland og grønlændere/inuit fra den overblikspositon, man kunne kalde allesteds og intetsteds fra. Særlig bliver denne synsposition accentueret i værkernes deltagelse i de etnografiske udstillinger. I Deichmanns værker med kvinden ved vinduet samt moren med de to børn bliver vi som beskuere set på og konfronteret med vores egne blikke og vores egen kropsliggjorte position og situerethed. Kvinden i vinduet kaster et skælmsk blik tilbage på os beskuere, og drengens blik gør os opmærksomme på, at vi er trådt ind i et intimt (og utilgængeligt) rum, som ikke er vores. Også Locher Thalbitzer binder sit blik på pigen Gertelé til en specifik krop,

et specifikt sted; hun tilkendegiver den position, hun ser fra. Dette dobbelte eller gensidige blik kan sammenlignes med Marchwinskis læsning af L.A. Schous (rejse)værk *Portræt af en kludesamler*, hvor det blik i motivet, som ser tilbage på beskueren/kunstneren, bliver en spejling, og hvor den skrøbelighed, kludesamleren viser, bliver kunstnerens egen.[65] Christine Deichmann gør sin egen tilstedeværelse synlig som den udenforstående, og Locher Thalbitzer er den, som ikke ved, hvad pigen Gertelé ser. Når Locher Thalbitzer skriver *Du ser mig an*, *som jeg dig,* så åbner hun for, at mennesket i motivet ikke kun er et objekt, der blotlægges for (og overskues af) hendes streg, men et subjekt, hun og vi ikke kan få adgang til, som spejler og møder vores blik. I dette blik udfordrer Deichmanns motiver de mandlige Grønlandsrejsende kunstneres blikke, som ser uden at blive set, og det blik, som i landskabsmalerier og folkelivsskildringer erobrer både land og folk, Kalaallit Nunaat og inuit (Grønland og landets oprindelige folk). Samtidig lurer i netop intimiteten i Deichmanns motiver selve fremmedgørelsen af motivet; Deichmann forbliver den udenforstående, den som ikke hører til.

Christine Deichmanns værker er repræsentationer, definitioner, udsigelser og blikke på Grønland; kvinden, der skælmsk kigger på os poserende ved et vindue, slipper ikke for at være "den fremmede" eller for at blive billedet på *det grønlandske* som noget andet end *det danske*. Christine Deichmanns værker udfordrer på den ene side det ikke-kropsliggjorte umarkerede erobrende blik, men samtidig opretholdes Deichmann som værende uden for det intime rum i motiverne; ligesom også Locher-Thalbitzer skriver en afstand og en fremmedgørelse ind mellem hende og Gertelé.

Samtlige Grønlandsrejsende kunstnere blev, mere eller mindre intentionelt, en form for etnografer, hvor deres motivvalg blev fastholdt i en europæisk fortælling og blik på Grønland, som kan spores helt op til nutiden. Vi har i denne artikel forsøgt at argumentere for en nuanceret genindskrivning af disse Grønlandsrejsende kunstnere med Christine Deichmann som omdrejningspunkt; dels med udgangspunkt i koloniale samt kunsthistoriske narrativer i Deichmanns samtid. Først og fremmest for at placere kolonihistorie(r) i den danske kunsthistorie. Christine Deichmann bør sammen med de øvrige danske kunstnere i Grønland før 1940 ses i forlængelse af den rejseaktivitet, som på mange måder var definerende for mange danske og europæiske kunstnere op gennem 1800-tallet. Rejser, som var med til at etablere blikke (og definitioner) på andre steder og folk. Herunder bidrog ikke bare de Grønlandsrejsende kunstnere, men de danske rejsende kunstnere generelt til at definere nationalstaten Danmark, samt hvad der var dansk og ikke var dansk, hvilket på forskellig og problematisk vis rækker op til i dag, hvor netop et presserende og nødvendigt arbejde med afkolonisering kan påbegyndes. Christine Deichmanns motiver bryder på den ene side med sin tids Grønlandsmotiver, men slipper på den anden side ikke fri af den tid, hun var en del af. Det er dette dobbelte blik, vi i artiklen har forsøgt at argumentere for og vise nuancerne i.

Noter

1. Herunder udarbejdelse af samlingsudstillinger, formidlingsmateriale, omvisninger, artikelskrivninger m.m. i Nuuk Kunstmuseums regi og i andre kontekster.

2. ”Du ser mig an – som jeg ser dig”, Nordatlantens Brygge, 5. oktober 2024 – 16. februar 2025.

3. Udstillingen er todelt: På stueetagen vises værker af de her nævnte kunstnere, mens der på 1. sal vises værker af den grønlandske samtidskunstner Ivínguak’ Stork Høegh (f. 1982), som på humoristisk vis udstiller, leger med og lægger op til en genforhandling af stereotype forestillinger om det eksotiske.

4. Netværket tæller også Nivi Katrine Christensen, Gunvor Guttorm, Monica Grini, Ann-Sofie Nielsen Gremaud, Temi Odumosu, Åsa Bharathi Larsson, Dorthe Aagesen, Randi Godø, Lill-Ann Körber, Mette Kia Krabbe Meyer, David W. Norman, Anna Vestergaard Jørgensen, Nina Cramer og Bart Pushaw. Læs mere her [tilgået 21. juni 2024]: https://artsandculturalstudies.ku.dk/research/the-art-of-nordic-colonialism-writing-transcultural-art-histories/

5. Mathias Danbolt et al.: “I kontaktzonen mellem kunsthistorie og kolonihistorie”, i *Periskop* nr. 27, 2022, s. 36-57, s. 42

6. For eksempel: Udstillingen ”GRØNLANDSMALEREN Emanuel Aage Petersen (1894-1948)” på Nordatlantens Brygge i 2015, som gjorde opmærksom på, at Emanuel A. Petersens værker primært var blevet set i en kulturhistorisk optik snarere end i en kunsthistorisk. Udstillingen ”Kortlægninger” i 2018 på Rønnebæksholm Kunsthal, hvor ekspeditionskunstner Aage Bertelsens værker fra Danmarksekspeditionen (1906-08) indgik sammen med værker af samtidskunstnerne Jacob Kirkegaard (f. 1975) og Pia Arke (1958-2007). På udstillingen ”Grønland – I kunsten gennem 300 år” i 2021 på Museet for Religiøs Kunst var de Grønlandsrejsende kunstnere fra perioden 1870-1940 repræsenteret; udstillingen satte fokus på Grønland som motiv i kunsten, kurateret af Christine Løventoft, direktør for Museet for Religiøs Kunst, i samarbejde med medforfatter af denne artikel, Laila Lund Altinbas. Desuden var en større retrospektiv udstilling “Gitz-Johansen – liv og værk” i 2022-23 på Bornholms Kunstmuseum. Derudover den førnævnte nyophængning af J.E.C. Rasmusssens værk i SMK’s faste samling, se nærværende artikels side 3.

7. Eve Tuck and K. Wayne Yang: “Decolonization is not a metaphor”, i *Decolonization: Indegeneity, Education & Society*, vol. 1, no. 1, 2012, s. 1-40, s. 21; [tilgået 18. juni 2024] https://clas.osu.edu/sites/clas.osu.edu/files/Tuck%20and%20Yang%202012%20Decolonization%20is%20not%20a%20metaphor.pdf

8. Catherine Grant & Dorothy Price: “Decolonizing Art History”, i *Art History*, 43, nr. 1 2020, s. 8-66, s. 11

9. Grant & Price 2020, s. 12

10. Rozsika Parker et al.: *Old Mistresses – Women Art and Ideology,* Bloomsbury Academic, 2021 (1981), s. 53

11. Grønland var før 1940 et lukket land, og hvis man ikke var ansat i handel, koloni eller mission, skulle der en særlig tilladelse til for at rejse til Grønland. Skibene sejlede ikke i vinterhalvåret, og turen til Grønland kunne, afhængigt af vejr og drivis, tage alt fra en god måneds tid op til flere måneder, hvis man var uheldig. De fleste kunstnere påmønstrede et skib i foråret/forsommeren for at vende retur med det sidste skib til Danmark i efteråret – enkelte fik tilladelse til overvintring i én af byerne.

12. Se fx: Stine Lundberg Hansen: ”Grønlandsmaler”, *Kunst.gl*, 2020, [tilgået 18. juni 2024] http://kunst.gl/groenlandsmaler/ samt Anna Maria Dam Ziska: *Ethno-aesthetics: The Development of the Image of Greenland in Danish Art*, Københavns Universitet, 2021 [Kandidatspeciale]

13. Kunstner Jens Erik Carl Rasmussen (1841-1893) fik i 1870 tilladelse til at rejse til Grønland og var umiddelbart den første med betegnelsen Grønlandsmaler. Emanuel Aage Petersen (1894-1948) og Aage Gitz Johansen (1897-1977) var de sidste Grønlandsmalere; begge rejste i Grønland i 1920’erne, 1930’erne samt i en kort periode efter Anden Verdenskrig. En fjerde Grønlandsmaler er kunstneren Andreas Riis Carstensen (1844-1906).

14. Som for eksempel Harald Moltke (1871-1960), Achton Friis (1871-1939) og Aage Bertelsen (1873-1945).

15. Verdensudstillinger var vestlige/europæiske udstillinger, hvor hvert land viste sin formåen frem og særligt den industrielle og håndværksmæssige kunnen. Den første udstilling var i 1761 i London. Koloniudstillinger lå i forlængelse af Verdensudstillingerne og dukker op i slutningen af 1800-tallet. Koloniudstillinger var både fælleseuropæiske udstillinger, hvor de europæiske kolonistater viste deres kolonier frem, men også koloniudstillinger i Danmark, hvor den bedst kendte fandt sted i Tivoli i 1905 med udstillede genstande, iscenesættelser og mennesker fra Danmarks kolonier. Grønlandsudstillinger var en videreudvikling af disse, men med fokus på at vise kolonien Grønland frem for et dansk publikum.

16. Værket kan også ses digitalt i SMK’s åbne online billeddatabase [tilgået 15. december 2023]: https://open.smk.dk/artwork/image/KMS993?q=carl%20rasmussen . For mere om J.E.C Rasmussen se fx: Anna Vestergaard Jørgensen: ”Traveling Images: On Carl Rasmussen’s Paintings from Greenland”, i *Konsthistorisk Tidsskrift*, 92, 2, s. 106-124; Anne Sofie Langer Jordt: ”Carl Rasmussens blik på det grønlandske landskab”, Københavns Universitet, 2022 [Kandidatspeciale]; Karsten Hermansen: *…saa maler jeg, hvad jeg har set. Jens Erik Carl Rasmussen*, Marstal Søfartsmuseum, 2016

17. Se fx Lundberg Hansen 2020; Dam Ziska 2021.

18. For mere herom, se Laila Lund Altinbas: *Kuratering af en samlingsudstilling på Nuuk Kunstmuseum. En revurdering af Emanuel A. Petersens rolle i grønlandsk kunsthistorie*, Aarhus Universitet, 2017 [Kandidatspeciale]

19. Selvom de på den måde befolker Grønland, så medtager den danske kunstner, forfatter og medstifter af Grafisk Værksted i Nuuk Bodil Kaalund ikke disse Grønlandsrejsende kunstnere i sin bog *Grønlands Kunst*, Gyldendal, 1990 (1979). Derimod har hun de grønlandske landskabsmalere med, som benævnes senere i denne artikel.

20. F.eks. er Grønlands to kunstmuseer, Nuuk Kunstmuseum og Ilulissat Kunstmuseum, skænket og oprettet af private samlere med dansk baggrund, hvor de samlinger, som i sin tid blev skænket, havde vægt på danske Grønlandsrejsende kunstnere med en overvægt af Grønlands Emanuel A. Petersen. Se også Nivi Christensen: *Grønlands Nationalgalleri for Kunst. En kritisk gennemgang af relevante problemstillinger*, Københavns Universitet, 2013 [Kandidatspeciale] samt Laila Lund Altinbas 2017.

21. Ole Gamst Pedersen: “Lige i det gyldne øjeblik, hvor solen blænder”, i *Kunst og kulturtidsskriftet Neriusaaq*, nr. 3, 2011, s. 25

22. Sanne Fandrup: “Kærlige billeder af Grønland – interview med Leise Johnsen”, i *Kunst og kulturtidsskriftet Neriusaaq*, nr. 3, 2011, side 10-1

23. Veli-Pekka Lehtola: “Our histories in the photographs of the others. Sámi approaches to visual

materials in archives", i *JOURNAL OF AESTHETICS & CULTURE* 2018, VOL. 10, 1510647, s. 1

24. Kirsten Thisted: "Hans Lynge (1906-1988) – efterord", i Hans Lynge: *Den usynlige vilje*, Forlaget Gladiator, 2018, s. 157-179

25. Jørgen Chemnitz (red.): *Anne-Birthe Hove*, Milik Publishing, 2016, s. 105

26. Karina Lykke Grand: *Dansk Guldalder – rejsebilleder*, Aarhus Universitetsforlag, 2012, s. 68

27. Alena Marchwinski: Mødet med den Anden: et motiv i dansk kunst fra Wilhelm Bendz til L.A. Schou, Museum Tusculanum, 2009, s. 68

28. Anne Sofie Langer Jordt: "Carl Rasmussens blik på det grønlandske landskab" i *Marstal Søfartsmuseum Årsbog 2022,* 32. årg., Marstal Søfartsmuseum, 2023, s. 27-67, s. 31

29. Søren Thuesen et al.: "Koloniale Strategier i en ny samfundsorden 1845-1904", i Hans Christian Gulløv (red.): *Grønland: den arktiske koloni*, Gad, 2017, s. 172-235, s. 199

30. Thuesen 2017, s. 204

31. Thuesen 2017, s. 204

32. Marchwinski 2009, s. 68

33. Christian Sune Pedersen et. al.: "Indledning – ekspeditionen i imperiernes tid", i Christian Sune Pedersen et al. (red.): *Dansk Ekspeditionhistorie bind 2 – For fremskridtet og nationen i imperialismens tidsalder 1850-1945*, Gad, 2021, s. 6-21, s. 19

34. Pedersen 2021, s. 19

35. Pedersen 2021, s. 19

36. Eksempelvis Henrik Saxgrens fotoprojekt og fotobog *Ultima Thule*, Gyldendal, 2020. Saxgren har bl.a. udtalt: "Jeg havde det dogme, at mennesker, der så mine billeder gerne måtte fornemme, at de scenarier, der udspillede sig i mine fotografier lige såvel kunne have udspillet sig for 300 år siden". Christine Løventoft [red.): *Grønland – I kunsten gennem 300 år / Kalaallit Nunaat – Eqqumiitsuliorneq ukiuni 300-ni*, Museet for Religiøs Kunst, 2021 [Udstillingskatalog], s. 188

37. *Grønlandsudstillingen: 1721-1921: St. Nikolai Kirkebygning*, København, 1921 [udstillingskatalog]

38. [Brev fra Christine Deichmann til Komitéen for den grønlandske udstilling], den 6. maj 1921, Arktisk Institut

39. Enkelte af værkerne er frit tilgængelige på museernes databaser, herunder M/S Museet for Søfart [begge tilgået d. 14. januar 2024]: https://billedarkiv.mfs.dk/fotoweb/archives/5001-Museet-for-S%C3%B8farts-billedarkiv/mfs/Arkiv-172/000062901.jpg.info#c=%2Ffotoweb%2Farchives%2F5001-Museet-for-S%25C3%25B8farts-billedarkiv%2F%3Fq%3Ddeichmann samt Kunsten Museum of Modern Art: https://collection.kunsten.dk/search?creatorsNames=Christine+Deichmann&lang=da. Reproduktionerne i Arktisk Instituts samling samt fotografier af Deichmann kan ses her [tilgået d. 14. januar 2024]: https://www.arktiskebilleder.dk/pages/search.php#

40. "Familien i centrum. Christine Deichmann-udstilling i Nuuk", u.forf.: *Atuagagdliutit* nr. 5, 19.

januar 1999, 139. årg., s. 24. [tilgået d. 14. januar 2024] https://timarit.is/page/3851156?iabr=on#page/n23/mode/2up/search/christine%20deichmann

41. [Skema til Weilbachs Kunstnerleksikon udfyldt af Christine Deichmann], Kunstbiblioteket, Det Kongelige Bibliotek

42. [Skema til Weilbachs Kunstnerleksikon udfyldt af Christine Deichmann], Kunstbiblioteket, Det Kongelige Bibliotek

43. Handel var ikke udtryk for en ligeværdig udveksling mellem to parter, men en kolonial handel på Danmarks præmisser.

44. Inge Høst Seiding: *'Married to the Daughters of the Country' – intermarriage and intimacy in Northwest Greenland ca. 1750 to 1850*, Ilisimatusarfik/Grønlands Universitet, december 2012 [Ph.D.-afhandling]

45. Inge Seiding: "Nulialo//Og hustru", i Nulialo//Og Hustru – Christine Deichmann, Ellen Locher Thalbitzer, Oda Isbrand, Nuuk Kunstmuseum, 2021, u.s.

46. Seiding 2021

47. Thuesen 2017

48. "Elisabeth Deichmann in memoriam", i *Bulletin of Marine Science*, vol. 26, no. 2, 1976, s. 281-283 [Tilgået 10. oktober 2023:] https://www.ingentaconnect.com/content/umrsmas/bullmar/1976/00000026/00000002/art00014?crawler=true

49. [Skrivelse fra Elisabeth Deichmann til Kgh. Dansk Generalkonsulat i New York ang. dispositionen over hendes moders Christine Deichmanns grønlandske malerier og tegninger, den 28. januar 1967], Rigsombuddet i Grønland/Grønlands Nationalmuseum & Arkiv

50. Anne Lie Stokbro: "Moderskab – et sjældent motiv blandt 1800-tallets kvindelige kunstnere", i Andrea Rygg Karberg m.fl. (red.): *Historier om mødre*, Nivaagaards Malerisamling 2020, s. 79-97

51. Carina Rech: "Ett eget rum – kvinnor erövrar kontnärsrollen", i Carina Rech et al. (red.): *Ett eget rum : konstnärsrollen under det sena 1800-talet*, Prins Eugens Waldemarsudde, 2021, s. 27

52. Elisabeth Deichmann, Christine Deichmanns datter, blev heller ingen hjemmets engel; hun rejste i 1920'erne til USA for at forfølge sin akademiske karriere som biolog og blev Ph.d. fra Radcliffe University i 1927. Ellen Locher Thalbitzers mor, Anna Locher, var uddannet fra Natalie Zahles skole som lærerinde, og to ud af Thalbitzers fire søskende fik en kunstnerisk løbebane.

53. Ellen Locher Thalbitzer: "Øjebliksindtryk fra Kvindelige Kunstneres Retrospektive Udstilling i Den Fri Udstilling", i Illustreret Tidende, nr. 40, 1920, s. 458 [samlet årgang]

54. Sofie Olesdatter Bastiansen: "Anna Syberg – Øjeblikkets skønhed", i Perspective Journal, 2022, [Tilgået 10. oktober 2023] https://www.perspectivejournal.dk/oejeblikkets-skoenhed/

55. Bastiansen 2022

56. Mette Houlberg Rung: "Skagen som atelier", i Cecilie Høgsbro Østergaard (red.): *Anna Ancher*, Skagens Kunstmuseum / Statens Museum for Kunst, 2020, s. 69-93, s. 79

57. Se Stine Lundberg Hansen: *Bagom værket – Christine Deichmann*, Nuuk Kunstmuseum, 2020, [Tilgået 10. oktober 2023:] https://www.nuukkunstmuseum.com/da/bagom-vaerket/christine-deichmann-1869-1945/

58. Seiding 2021, u.s.

59. Sara Ahmed: *Strange Encounters – Embodied Others in Post-Coloniality*, Routledge, 2000, s. 4

60. [Agga Amdrup: "Hos Ellen Locher Thalbitzer", i *Dagbladet København*, 18. maj 1921, s. 8], Det Kongelige Bibliotek

61. [Uddrag fra Ellen Locher Thalbitzers dagbog, 1914, renskrevet 1950'erne], Det Kongelige Bibliotek

62. Donna Haraway: *Situeret viden – videnskabsspørgsmålet i feminismen og det partielle perspektivs forrang*, Forlaget Mindspace, 2020 (1988)

63. Haraway 2020 (1988), s. 33-34

64. Haraway 2020 (1988), s. 33

65. Marchwinski 2009, s. 117

Om forfatteren



Stine Lundberg Hansen

Stine Lundberg Hansen er cand.pæd. i pædagogisk antropologi og er freelance kunstskribent/-kritiker og kurator pt ansat i et barselsvikariat på Nordatlantens Brygge. Hun er født og opvokset i Danmark. Fra 2015-21 var hun museumsinspektør på Nuuk Kunstmuseum, skribent og redaktør ved kunst- og kulturtidsskriftet Neriusaaq samt medstifter af sitet kunst.gl. Hun projektledte og

kurateredе udstillingen ”Nulialo//Og Hustru” på Nuuk Kunstmuseum i 2021 og har både i sit arbejde som kurator og formidler på Nuuk Kunstmuseum samt som skribent beskæftiget sig med de Grønlandsrejsende kunstnere.



Laila Lund Altinbas

Laila Lund Altinbas er kunsthistoriker og er født og opvokset i Aasiaat, Grønland. Siden 2017 har

hun formidlet og kurateret udstillinger med fokus på kunst fra og om Grønland på grønlandske og danske kunstinstitutioner; lige fra små projektrum og kulturhuse til museer og kunsthaller, bl.a. som museumsinspektør på Nuuk Kunstmuseum i 2018-2019 og som kurator på udstillingen ”Kusanartuliat – mellem grønlandsk kunst og kunsthåndværk” på Kunsthal Nord i 2022. Læs mere her: https://www.linkedin.com/in/laila-lund-altinbas

Foto: Josepha Lauth Thomsen