

Hulkamerafotografier fra Grønland

Af Inge Kleivan

Kan man fotografere ved at anbringe en film i den ene ende af en tom havregrynskarton og lade lyset slippe ind gennem et lille hul i den anden ende? At det kan lade sig gøre, fremgik af en stor særudstilling på Nationalmuseet i København sommeren 1999: *Verden set gennem et pinhole. Fotografier af Marianne Engberg*. Titlen fortalte, at det særlige ved de fotografier, der blev udstillet, i første række var den teknik, som fotografen havde benyttet. Alle fotografierne var nemlig taget gennem et nålehul (*pinhole* på engelsk) med hjemmelavede hulkameraer. Men Marianne Engberg er ikke den eneste fotograf, der har brugt denne teknik i Grønland. Også *Pia Arke* har arbejdet med hulkamera, men det var med et kamera af en helt anden størrelse.

Hulkameraet

I princippet er der tale om en uhyre simpel teknik. I *Den Store Danske Encyklopædi* defineres et hulkamera som: *den enkleste form for fotografisk kamera bestående af en lystæt kasse med et meget lille (afdækket) hul i en af siderne. I den modsatte side placeres*

filmen, og den eksponeres ved at lade lyset passere gennemullet. Jo mindreullet er, desto større bliver skarphedsdybden. Hullet laves ikke altid med en nål, der kan også bores et hul i et hårdt materiale. På et hulkamerafotografi er alt i fokus eller ude af fokus. Det, der kun er nogle få centimeter borte, og det, der er flere hundrede meter borte, bliver lige skarpt eller uskarpt. Det er ikke sådan, det menneskelige øje ser omverdenen, så det giver hulkamerafotografier en helt særlig virkning.

Grundideen i et hulkamera er den samme som i et camera obscura, det såkaldt mørke kammer, som var fotografiapparatets forgænger. Det er en ældgammel iagttagelse, at når lysets stråler passerer et lille hul og falder på en mørk flade, kaster det et omvendt og formindsket billede op på den modsatte væg. Aristoteles, den græske filosof og

Inge Kleivan, mag.art. i eskimologi, fhv. lektor ved Københavns Universitet. Har skrevet om mange forskellige emner vedr. sprog, kultur og samfund i Grønland

videnskabsmand, som levede i det 4. århundrede før vor tidsregning, skal have eksperimenteret med at skabe billeder på den måde. Inden det i 1830'erne lykkedes at udvikle den fotokemiske proces, som kunne fastholde et motiv, benyttede kunstnere gennem flere århundreder forskellige former for camera obscura'er. De blev udbygget med linser og spejle, som projicerede billederne ned på papir, så de kunne tegnes af. Der blev både brugt små kasser og store transportable rum, som tegneren kunne sidde indeni.

Hulkameraprincippet blev fornylig aktuelt i forbindelse med solformørkelsen den 11. august 1999. I *Politiken* kunne man dagen før se en tegning, der viste, hvad der blev kaldt den sikreste måde at se solformørkelsen på uden at skade øjnene. Det primitive »hulkamera« bestod af to stykker karton. En mand med ryggen til solen holdt et stykke karton op, hvori der var et hul, der ifølge vejledningen ikke måtte være mere end 2 mm i diameter. I den anden hånd holdt han et stykke karton, som billedet af solformørkelsen skulle falde på.

Marianne Engbergs teknik og hulkamera-fotografier

Marianne Engberg har lavet sine hulkameraer af runde, amerikanske havregrynssæsker med låg. Et fotografi af en æske på udstillingen på Nationalmuseet viste, hvilket mærke det drejer sig om: *Cook in 1 minute Quick Quaker Oats!* Havregrynskartonen males sort indvendig, for at lyset ikke skal kastes tilbage og sløre filmen, mens ydersiden beklædes

med sort tape for at være beskyttet mod vind og vejr. Kameraerne har samme diameter som de oprindelige havregrynskartoner, men Marianne Engberg skærer dem til i forskellige længder, så der er syv forskellige modeller. Den korteste bruges som vidvinkel, og den længste fungerer som teleobjektiv. Nålhullet varierer med længden på æsken, så det mindste hul bruges i den korteste æske.

På en planche på udstillingen forklarede Marianne Engberg i detaljer, hvordan hun bærer sig ad: *Jeg bruger en ganske tynd nål, som jeg varmer over et stearinlys, indtil den er rødglødende. Så gennembuller jeg et gammelt stykke 8 x 10 tommers planfilm. Hullet er så lille, at det næsten ikke er synligt. Jeg bruger dobbeltklæbende tape til at fastgøre filmen til kassen over for knappenålbullet. Jeg bruger samme slags tape til klappen, som dækker hullet, således at den er let at bevæge.*

I et mørkekammer klipper Marianne Engberg en 4 x 5 tommers planfilm ud i en cirkel efter en skabelon, så den passer til bunden af havregrynskartonerne. Det første, man lagde mærke til, da man kom ind i udstillingslokalerne på Nationalmuseet, var da også, at alle fotografierne i de firkantede sorte rammer, var cirkelrunde.

Et hulkamera, som det Marianne Engberg anvender, har ikke nogen søger. Fotografen kan ikke se motivet, men må med andre ord forestille sig, hvad det er, der vil komme på filmen, når hun placerer kameraet på et bestemt sted i en bestemt vinkel. Marianne Engberg har aldrig brugt lysmåler i forbindelse med sine hulkameraer for i de fire år, hvor hun som ung blev uddannet



Marianne Engberg med det korteste af sine hjemmelavede hulkameraer. Grønland 1985. (Foto: Pia Rasmussen).

som fotograf, lærte hun at vurdere lyset visuelt.

Brugen af hulkamera giver hende mulighed for at udtrykke sig på en helt anden måde end med et linsekamera: *Jeg maler med lyset. Ved at åbne og lukke klappen, som kontrollerer lyset til asken, får jeg lyset til at arbejde for mig. Skygger kan flyttes, jeg blander sol med overskyet, jeg venter på, at solstrålen skinner på særlige steder.* På den måde er hun i stand til at *opbygge lag af lys på lys eller skygge på skygge for at øge intensiteten.* Det er også en forudsætning, at lyset bliver overvåget konstant, for hvis lyset skifter, mens filmen bliver eksponeret, må hun tilpasse eksponeringen.

Fordi der kommer så lidt lys ind gennem nålehullet, kræves der en forholdsvis lang åbningstid, for at filmen kan blive eksponeret tilstrækkeligt. Eksponeringstiden varierer fra tre minutter til to timer, og det er derfor nødvendigt, at kameraet står helt stille. Marianne Engberg benytter sig af tre forskellige slags fotostativer. Hun har anbragt en lille møtrik på bunden af hvert kamera, så det kan skrues fast til et fotostativ. Det kamera, der kunne ses på udstillingen, var forsynet med tre bøjelige metalfødder, så det kan stå i ujævnt terræn. I blæsevejr benytter hun et tungt stativ, for at kameraet ikke skal bevæge sig, og det tredje og mindste stativ er forsynet



Marianne Engberg med det længste af sine hjemmelavede hulkameraer. Grønland 1985. (Foto: Pia Rasmussen).

med en skrue og en klemme, så hun kan fastgøre det forskellige steder.

Marianne Engberg medbringer sit eget hjemmelavede mørkekammer, når hun rejser. Det består af en papkasse, som er helt omviklet med sort tape. I siderne er der to huller med påsatte sorte ærmer, så hun kan tage hænderne ind og skifte eller fremkalde film. Inde i kassen er der en bakke til fiksérvæske og en til fremkaldervæske. Når optagelsen er færdig, afgør hun på stedet, hvilke kemikalier hun vil bruge, hvilken temperatur fremkaldervæsken skal have og fremkaldelsestiden. På den måde er hun i stand til at styre kontrasterne på negativet.

Fotografierne på udstillingen på Nationalmuseet var alle sort-hvide, på nær

et enkelt, som viste, at det også er muligt tage farvebilleder med et hulkamera. Oplysningerne til de enkelte billeder var ganske kortfattede. Foruden fotografiets nummer var der skrevet et stednavn eller, for de senere billeders vedkommende, et serienavn som eks. *Flora* eller *Shadow*, og et årstal.

Marianne Engberg er født i København i 1937, hvor hun blev færdiguddannet som fotograf i 1959. Hun har arbejdet som fotograf først i København og i London og derefter i New York, hvor hun har været bosat siden 1968. Hun begyndte allerede i 1960'erne at eksperimentere med hulkameraer, og efter at hun i mange år havde benyttet professionelle kameraer som Nikon og



Marianne Engberg i gang med at arbejde med sit hjemmelavede mørkekammer med to påsatte sorte ærmer. Grønland 1985. (Foto: Pia Rasmussen).

Hasselblad, gik hun i 1984 over til hulkameraer.

De hulkamerafotografier fra Grønland, som Marianne Engberg havde valgt at udstille, hører alle hjemme i den klassiske genre landskabsfotografiet. Hendes fotografier er næsten forførende smukke og får en til at glemme, hvor barsk naturen i Grønland kan være. Det er visuelt meget bevidste fotografier, hvor hun gengiver ikke bare den grønlandske natur, men også fortolker den ved nøje at overveje kompositionen og belysningen. I betragtning af at det ikke har været muligt for hende at se motivet gennem en søger, så er de cirkelrunde fotografier utroligt velkomponerede.

På hulkamerafotografier forsvinder alt, hvad der bevæger sig. Marianne Engberg udtrykker det selv således: *Billederne får en stilhed og en skønhed. Det er ikke nuet, man ser, men tiden.*

Diskussionen, om hvorvidt fotografier er kunst eller ej, er lige så gammel som opfindelsen af den fotografiske proces. I forrige nummer af tidsskriftet Grønland (nr. 4-5, 1999) citeres en så glimrende grønlandsfotograf som Jette Bang (1914-1964) for at have udtalt, at hun ikke anså fotografier for kunst. Marianne Engbergs fotografier er endnu et bevis på, at det ikke er et holdbart synspunkt.

På udstillingen på Nationalmuseet var der udstillet ni fotografier, som hun

havde taget under et besøg i Grønland sommeren 1985. De havde kun påskriften *Grønland 1985*. For fotografen kan det være ret underordnet, hvor i Grønland de er fotograferet, netop fordi de ikke er dokumentariske. Det er det æstetiske indhold, der er i fokus.

I betragtning af, at det ikke drejede sig om fotografier taget af en naturvidenskabsmand eller lignende i fagligt øjemed, var det påfaldende, at der hverken var mennesker eller bygninger på et eneste af de udstillede grønlandsfotografier. Det er helt usædvanligt for en samling fotografier fra Grønland. Der var kun ét spor af menneskelig aktivitet, nemlig en hundeslæde i et snebart landskab. Det giver et fingerpeg om, at fotografen, i hver fald da hun tog dette fotografi, befandt sig nordpå, hvor der bruges hundeslæde om vinteren.

Da Marianne Engberg i februar 1986 viste sine grønlandsfotografier på en udstilling i Bertha Urdang Gallery i New York, blev der udgivet et smukt lille kvadratisk katalog, *Greenland 1985*. Her er gengivet 12 af hendes runde fotografier med angivelse af, hvor de enkelte billeder er fotograferet: Narsarsuaq, Qaqortoq, Igaliku, Narsaq, Paamiut og Sisimiut. Det fremgår her, at fotografiet af hundeslæden stammer fra Sisimiut.

Billedudvalget i det lille katalog afslører, at Marianne Engberg ikke udelukkende holdt sig til landskabsmotiver den sommer, hun var i Grønland. Der er gengivet fotografier af tre meget forskellige bygningsværker fra Sydgrønland, alle meget smukt komponeret. Fra Paamiut er det den store portal ind til

den nye kirkegård, der dominerer billedet. Den er bemalet i en mørk og en lys farve, mens de lavere låger er lavet som et tremmestakit i en lys, sandsynligvis hvid farve. I forgrunden er der en bred vej, der optager næsten hele den nederste del af billedfeltet. Vejen fortsætter til venstre, men porten befinder sig på et hjørne, så også på den anden side af kirkegården ligger der en vej. Det tidløse præg, som hulkamerateknikken har givet fotografiet, gælder også motivet. Det lokale bliver universelt.

Det andet fotografi viser den gamle trækirke i Qaqortoq. Kirkebygningen fylder det meste af billedet, men i forgrunden ses en rigdom af vilde blomster, og i baggrunden anes klipper og huse. På taget og øverst på den ottekantede tagryg, hvor klokken hænger, tegner to kors sig tydeligt mod himlen. Hvis man så dette fotografi løsrevet fra sin sammenhæng, ville man umiddelbart få det indtryk, at man her står over for et gammelt billede, som måske stammer helt tilbage fra fotografiets barndom i Grønland i 1850-60'erne. Det kunne også passe med, at kirken i Qaqortoq er opført i 1832. Men kirken er ombygget flere gange, så hvis man kender lidt til dens bygningshistorie, vil hulkamerafotografiet ikke kunne forveksles med et rigtigt gammelt fotografi.

Med det tredje fotografi forholder det sig anderledes. Det er fra Igaliku, hvor Marianne Engberg har fotograferet en samling store sten, resterne af et bygningsværk, som nordboerne i sin tid har efterladt på stedet. Hun har valgt et udsnit med et indgangsparti, hvor en imponerende stor, aflang sten er benyt-

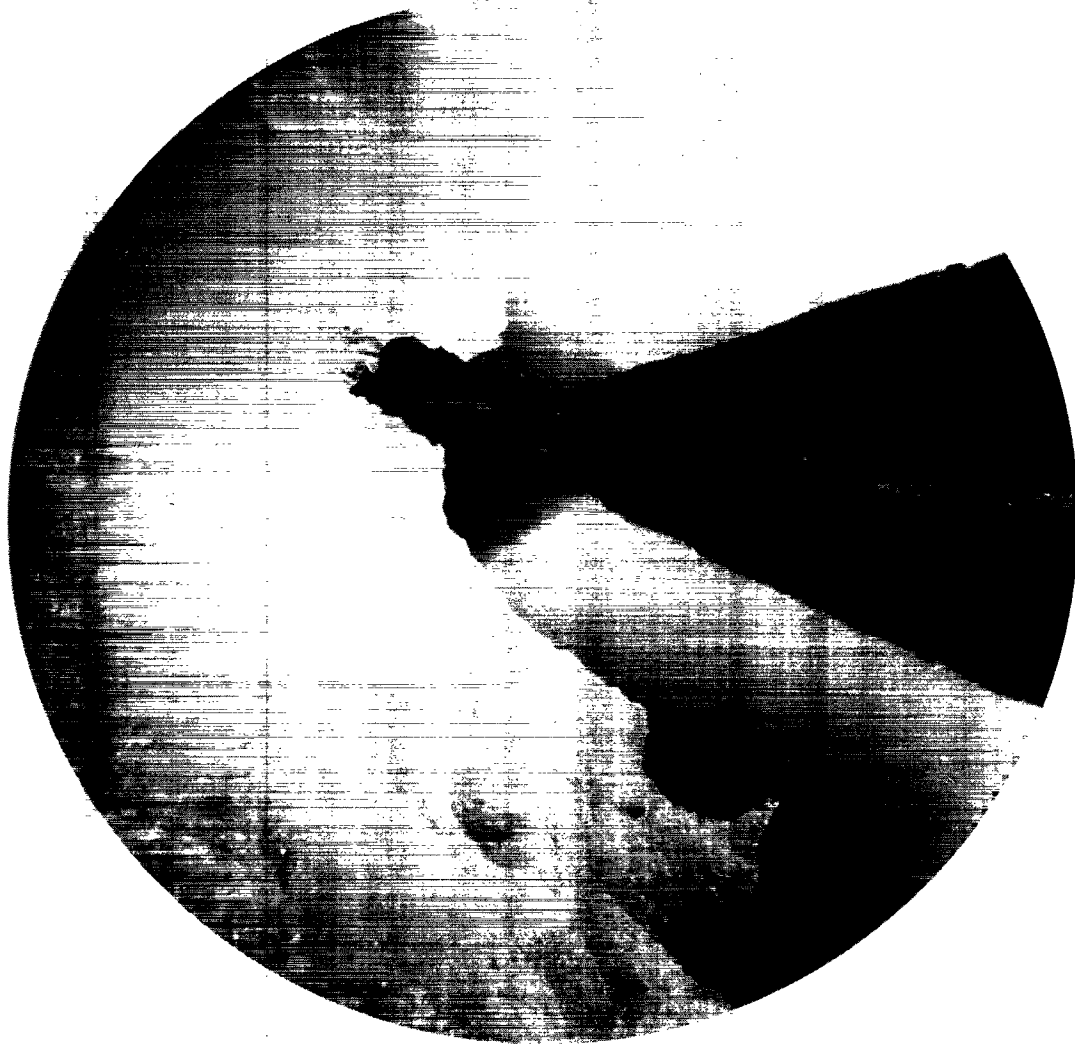


Til dette fotografi har Marianne Engberg benyttet sin længste form for hulkamera, der fungerer som teleobjektiv. Skyer, vand og fjelde glider umærkeligt ind i hinanden, og hele sceneriet spejles i vandet, så der opnås en dobbelt virkning. Sisimiut 1985. (nr. 641).

tet som overligger. I baggrunden ses fjorden og fjeldene. Hvis man ikke lige vidste, at det var fotograferet i 1985, kunne man godt tro, at det var meget ældre. Ligesom det er tilfældet med Marianne Engbergs landskabsbilleder, kan man her få en fornemmelse af, at tiden står stille. Nordboruinerne har

dog kun ligget der i 500 år eller deromkring.

Motiverne på de fotografier, der var udstillet på Nationalmuseet, udgør ligesom motiverne på de øvrige fotografier i det lille katalog en kombination af fjelde, skyer, is og vand med bløde overgange mellem lys og mørke i alle afskyg-

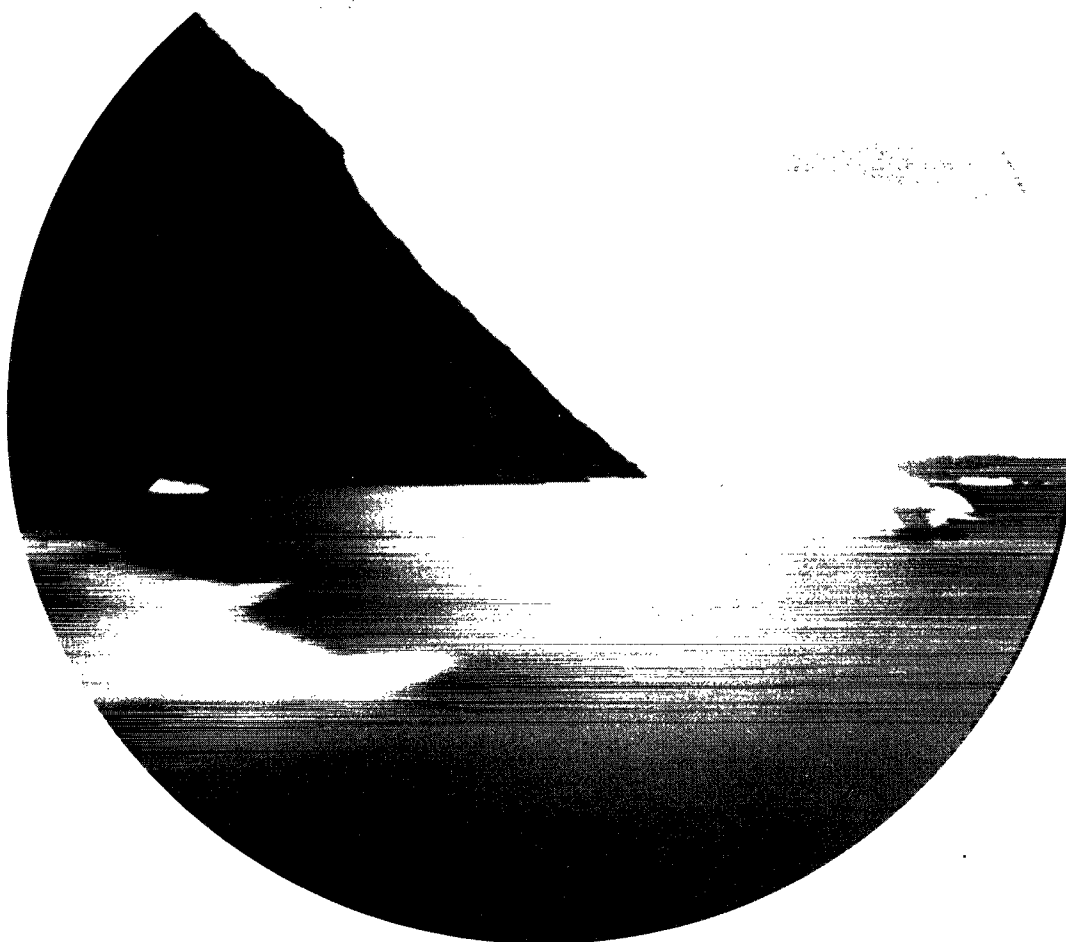


Dette fotografi har Marianne Engberg fotograferet med den korteste form for hulkamera, der fungerer som vidvinkel. Man kan tydeligt se iskrystallerne på isfjeldet. I højre halvdel af billedet kaster fjeldene mørke skygger ned i den stille fjord, som fortsætter i det fjerne. Paamiut 1985. (nr. 625).

ninger. Der er stor variation i landskabsformerne. Det er tydeligt, at det har gjort indtryk på Marianne Engberg at se is midt om sommeren, for der er is på syv af de ni fotografier.

Syv af fotografierne blev præsenteret indrammet side om side i én ramme: Et højt mørkt fjeld skråner ned i vandet, til

højre ligger et isfjeld i det stille vand (Narsarsuaq, nr.590). I forgrunden ligger den ene sten tæt ved siden af den anden. Det gennemsigtige vand afslører, at også bunden i vandet er dækket med sten, og det samme gælder den modsatte bred. Det må være et delvis tørlagt elvløb (Narsarsuaq, nr. 597).



Hulkamerafotografi af Marianne Engberg. Narsarsuaq 1985.

På fotografiet fra Sisimiut ser man en hundeslædes mørke opstandere og tværstang på baggrund af det lyse vand. Det er som nævnt det eneste billede, der vidner om, at der færdes mennesker i den storslåede natur. Det har dog næppe været den væsentligste grund til at fotografere hundeslæden, og formålet kan slet ikke have været at vise, hvordan

en hundeslæde ser ud. Den er med på billedet, fordi den giver en markant dekorativ effekt (Sisimiut, nr. 637).

Et andet fotografi viser et isfjeld, der er strandet på land, og som fylder næsten hele bredden på billedet (nr. 626). På et fotografi taget højt oppefra ses i forgrunden en elv, som løber ud i en isfyldt fjord i baggrunden (nr. 544).

På et andet fotografi ligger en isfyldt fjord som et lyst bånd midt i det mørke landskab. Klipperne i baggrunden ser næsten sorte ud, mens klipperne i forgrunden er lysere (nr. 586). Og det sidste foto i rammen: Et isfjeld i åbent, stille vand, men i forgrunden er der spor efter bevægelse i vandet (Narsarsuaq, nr. 605).

De to sidste billeder var indrammet hver for sig. Flere lag af skyer, vand og fjelde glider sammen til en enhed (Sisimiut, nr. 641). Og endelig var der et nærbillede af et isfjeld set på baggrund af et landskab med fjelde og vand (Paamiut, nr. 625).

Udstillingen med Marianne Engbergs hulkamerafotografier var sponsoreret af Novo Nordisk. Danske museer er i de senere år så småt begyndt at have sponsorer til deres udstillinger. Fra USA kendes beretninger om, hvordan sponsorerende firmaer forbeholder sig ret til at placere et af deres produkter på iøjnefaldende måde, for at ingen af udstillingsgæsterne skal overse, at det er det pågældende firma, der har ydet økonomisk støtte til udstillingen. Det har ført til en diskussion om, hvad konsekvenserne kan blive, når sponsorer forlanger at få indflydelse på en udstilling. I dette tilfælde var sponsorens navn dog kun nævnt diskret nederst på plakaten og ved indgangen til udstillingen.

Det var Joelle Bentley Burrows, der havde arrangeret, eller kurateret, som det hedder i moderne galleri- og museumssprog, udstillingen på Nationalmuseet. Fotografisk Center i København udgav i anledning af udstillingen en bog, som foruden en lang række foto-

grafier taget med hulkamera af Marianne Engstrøm også indeholder et essay om hendes fotokunst skrevet af Joelle Bentley Burrows. Det er gengivet i uddrag på dansk i *Nyt fra Nationalmuseet* nr. 83 1999. Hun karakteriserer Marianne Engberg som *dybt forankret i den danske modernismes grundsætninger: enkle former, rene linjer, gentagne elementer*.

Fotografierne fra Grønland udgjorde kun en lille del af de udstillede værker. Der var også hulkamerafotografier taget på rejser til Kina og Skotland, Jerusalem, Budapest og Santorini. Men Marianne Engberg er gået videre i sin udforskning af hulkameraets muligheder både til indendørs- og udendørsfotografering. Hun har fotograferet udsnit af skygger i New York, som danner abstrakte mønstre. Andre motiver er udsnit af blomster, snelehuse og grøntsager, som fremtræder med overraskende enkle og raffinerede linier.

Et udvalg af Marianne Engbergs fotografier vises nu i New York sammen med værker af seks andre danske fotografer på udstillingen *Through Danish Eyes*, som åbnede den 11. september 1999 i Cast Iron Gallery i forbindelse med Danmarks store officielle kulturelle fremstød i New York, *The Danish Wave*.

Pia Arkes teknik og hulkamerafotografier

Pia Arke, der er født i 1958 i Uunarteq (Kap Tobin) nær Ittoqqortoormiit (Scoresbysund) i Østgrønland og bosat i København, er uddannet på malerskolen (hos Mogens Møller og Per Bak Jensen) og kunstformidlingsskolen på Det Kongelige Danske Kunstakademi

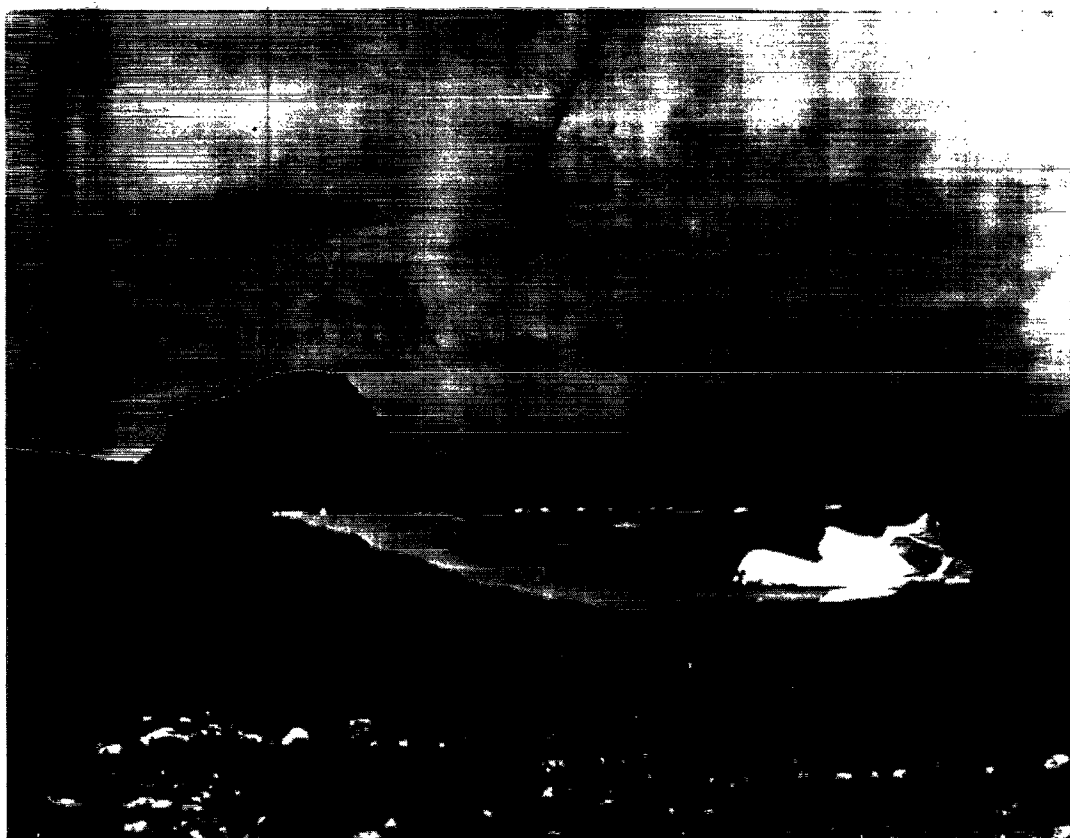


Pia Arke ved siden af sit store hulkamera i Nuugaarsuk efter at have tilbagelagt vejen fra Narsaq på cykel. (Foto: Pia Arke 1990).

(1987-95). Hun lavede sit første hulkamera i 1988 og eksperimenterede med det i Nordjylland. I 1990 byggede hun et nyt hulkamera, som hun fik sendt med skib til Narsaq. Der var ikke tale om et kamera lavet af havregrynskartoner eller lignende, for kameraet var så stort, at hun selv kunne være inde i det under eksponeringen. Det blev lavet af krydsfiner og lægter i størrelsen 165 cm langt, 140 cm bredt og 170 cm højt. Hullet, som lyset kom ind igennem, og som fotografen havde mulighed for at se ud igennem, havde en diameter på 1,43 mm og var boret gennem en tynd metalplade anbragt på den ene væg. Filmen, som blev anbragt på den modsatte væg, var en 6 ASA sort/hvid lithfilm 50

x 60 cm, og eksponeringstiden var fra 15 minutter og opefter. Gråtonerne kom frem ved at bruge en fortyndet fremkaldervæske.

Kameraet blev placeret i Nuugaarsuk, tæt ved Narsaq, hvor det hus havde ligget, som hun som barn havde boet i sammen med sin grønlandske mor og danske far, der var telegrafist. Huset var i mellemtiden blevet revet ned, men Pia Arke stillede kameraet op, så hun kunne fotografere den udsigt, som familien engang havde haft fra huset. Hun sad inde i kassen og kunne så langsomt se billedet blive til. Det var muligt for hende at få indflydelse på resultatet ved at skygge med kroppen, så filmen blev mindre belyst på bestemte steder. På grund af fil-



Hulkamerafoto af Pia Arke, Nuugaarsuk 1990.

mens størrelse måtte den fremkaldes i et stort kar. Derved blev det vanskeligere at kontrollere fremkaldelsen, og det bevirkede, at billederne fik en særlig struktur.

Men netop det, at disse fotografier teknisk set ikke blev helt perfekte, giver billederne en ekstra dimension. Pia Arke udtrykte det således i et interview i Weekendavisen i foråret 1999: *De femten minutter, det tog at eksponere billedet, og så fremkaldelsesmetoden betyder, at der kommer mange »fejl« i det færdige billede, en slags struktur, så de femogtyve år, der var gået, siden jeg boede der, var på en måde nedfældet i billedet.*

Pia Arke har senere bearbejdet sine fotografier af fjordlandskabet ved Nuugaarsuk på forskellig måde. Hun har placeret store, men svage skyggebilleder på hulkamerafotografierne af de grønlandske landskaber, en hest på en kopi, en tepotte på en anden kopi. Skyggerne repræsenterer den europæiske verdens tilstedeværelse i Grønland. Eksemplerne er valgt, så de desuden afspejler det danske sprogs indflydelse på grønlandsk: både en hest og en tepotte betegnes på grønlandsk med danske låneord: *hiisti* (eller *besti*) og *tiiporti*. Som alle Pia Arkes fotografier er også disse åbne

for fortolkning. Det mest nærliggende ville være at se dem som billeder på de lange skygger, som forbindelsen med Danmark har kastet over Grønland, dvs. at det er den negative effekt, der fremstilles.

Jeg vil foreslå en alternativ måde at aflæse billederne på: det klippefaste landskab er klart mest fremtrædende, men det er ikke isoleret. Størrelsen på skyggebillederne markerer, at Grønland har en omfattende kontakt med omverdenen, men ikke at dette i sig selv nødvendigvis er negativt. Ser vi på det i et lidt større perspektiv, så er brugen af te og heste også kommet til Danmark (og mange andre lande) udefra, og hvad det sproglige angår, så stammer ordet *te* ifølge Nudansk Ordbog fra sydkinesisk og er indgået i det danske sprog via hollandsk, og *potte* kommer fra plattysk og er enten af germansk oprindelse eller stammer fra middelalderlatin, mens *best* går tilbage til oldnordisk *best* med den oprindelige betydning *bedst springende*. Der er mange tråde, som knytter menneskeheden sammen.

Den grønlandske avis *Sermitsiaq* nr. 5, 1994 indeholdt et fotografi af Pia Arke, hvor hun sidder med ryggen til og ser ud over den fantastiske natur med klipper, vand og isfjelde. Selve opstillingen er der ikke noget usædvanligt ved. Det er set før, at mennesker er blevet afbildet med ryggen til, mens de skuer ud over imponerende naturscenerier. Det er et motiv, som malerkunsten har benyttet sig af, før fotografiet blev opfundet. F.eks. er den tyske, romantiske maler, Caspar David Friedrich (1774-1840), kendt for sine naturskildringer

med rygvendte personer, der tolkes som udtryk for menneskenes tabte forhold til naturen og deres længsel efter at være i samklang med universet.

Fotografiet i *Sermitsiaq* er beskåret, så det det ser ud, som om Pia Arke sidder i landskabet, mens hun i virkeligheden er fotograferet langt fra Grønland sidende foran en stor fotostat af et af sine hulkamerafotografier. Det er et iscenesat fotografi, hvor hun er gået ind i sit eget billede, dvs. at hun har arbejdet både som instruktør, skuespiller og fotograf for at symbolisere en idé. Hun sidder helt i forgrunden iført lange, mørke bukser og kort, lys jakke og betragter det grønlandske landskab. Håret er tildækket, og ansigtet vendt bort, så tilskuerne kan ikke se, om det er en grønlænder eller en dansker, der sidder der, hvis det ikke lige var, fordi hun på hovedet havde en lang, hvid, grønlandsk kvindefestkamik! Det er kamikken og dens placering, som øjet først fæstner sig ved. Hvad er meningen? Skal det være et bizart udtryk for længsel efter at være en del af naturen, kulturen og samfundet i Grønland? Næppe!

Når en kvindefestkamik afbildes, er det normalt som en del af den grønlandske nationaldragt. Det er heller ikke usædvanligt at se billeder af kamikker hængende på en snor til luftning – de grønlandske julefrimærker 1998 tegnet af Anne-Birthe Hove havde dette motiv med henholdsvis kvinde- og mandskamikker – eller billeder af en kvinde, der er i gang med at sy eller ordne kamikker. Men en kamik hører nu en gang ikke hjemme på hovedet. Børn kan finde på et øjeblik at tage en kamik på

hovedet for sjov, men at se et fotografi af en voksen kvinde med en kamik på hovedet må have virket forstyrrende og provokerende på mange læsere. Og det må også have været Pia Arkes hensigt.

Første del af billedteksten lyder nemlig: »*Tag kamikken over hovedet, så alle kan se, hvor du kommer fra*«. Pia Arke kritiserer, at grønlandsk kunst bliver udstillet sammen med etnografiske genstande: *Jeg mener, man individuelt som billedkunstner kan forholde sig til de kulturelle rødder man har, inddrage, bearbejde og fortolke dem. Men hvis disse små herlige arkæologiske fund i glasmontrer altid skal udgøre fundamentet, hver gang grønlandsk kunst skal lanceres ude i den store verden, mener jeg tiden og interessen er forpasset*. Hun gør sig til talsmand for, at grønlandske billedkunstnere i langt højere grad selv tager ansvaret for de udstillinger, de er med i.

Set i sammenhæng kan Pia Arkes fotografi, billedtekst og artikel aflæses som en seriøs opfordring til at tage stilling til en problematik, som vedrører både kunstnere, publikum, kunstkritikere og andre, både i og udenfor Grønland. Kommentaren er skrevet i forbindelse med udstillingen *Den flyvende jak*, hvor hun selv var repræsenteret, da den blev vist i Odense i 1993-94 i anledning af de oprindelige folks år.

Da Pia Arke i november 1995 deltog på fotomessen i Göteborg, ledsagede hun sine ord med handling, så ingen kunne være i tvivl om budskabet: I en omtale af begivenhederne på fotomessen skrev *Göteborg-Posten* under overskriften *En grønlandsk stövel*:

Hon satte en guldlockig peruk på huvudet

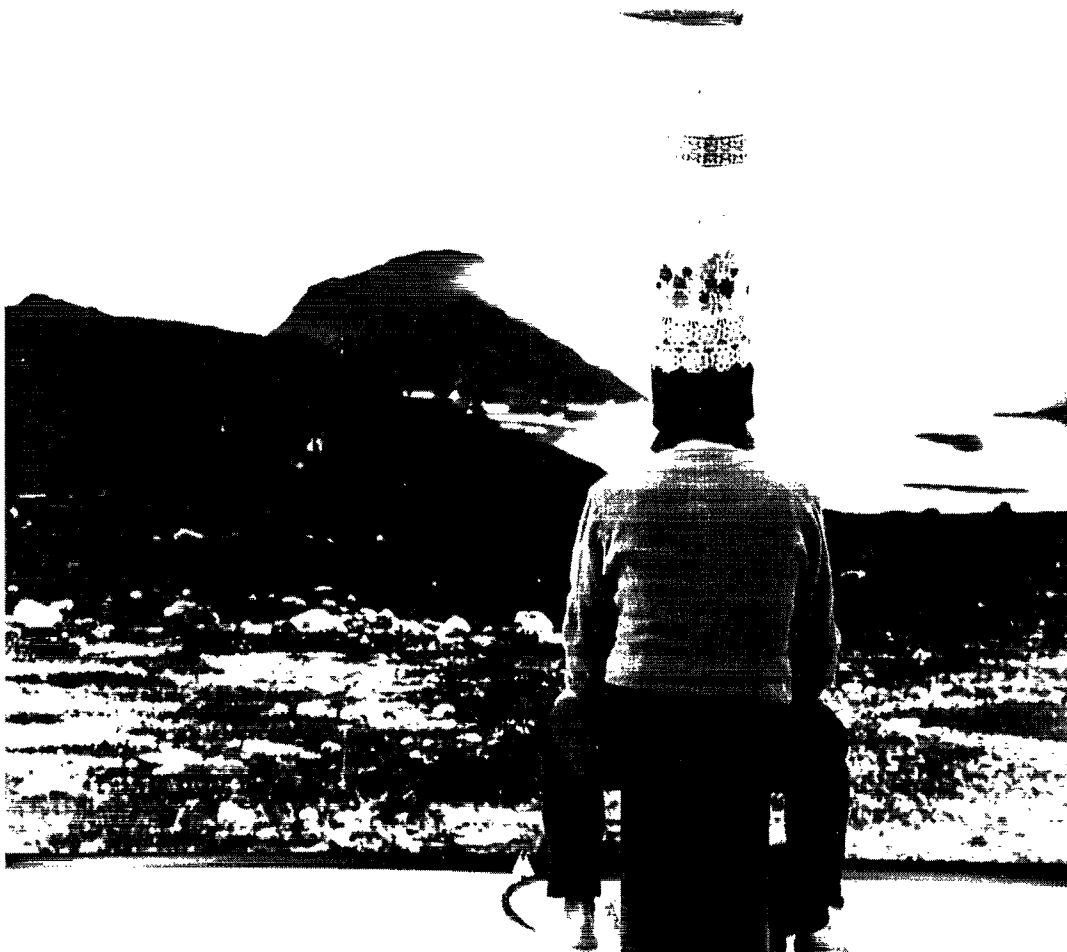
och så att så ser hon sig, bytte peruken mot en exotisk grønlandsk stövel och:

– Så här ser ni mig.

Med underfundig humor presenterade sig fotografen Pia Arke för publikum medan hon visade bilder från sin barndom på Grönland.

I tidsskriftet ARK fra 1995 har Pia Arke under titlen *Ethnoæstetik* givet endnu et skriftligt bidrag til den kunstpolitiske debat. Den lille publikation er på omslaget forsynet med et forord af hendes bror, cand.mag. ph.d. stipendiat Erik Gant, hvor han kalder etnoæstetik for en underafdeling af det etniske, *det bastarderede, det domesticerede vilde. Etnoæstetikken beskæftiger sig med kunsten at sætte sig mellem to stole, en kunst, som vi bastarder hele tiden skal præstere. ... Og vi, som alligevel hele tiden skifter med vores bastardering, har mulighed for at blive til gode eksempler, eksempler til efterfølgelse for alle, der går og roder med deres identitet. Vi har på en eller anden måde en bedre, en tydeligere, en mindre privat sag.*

I *Ethnoæstetik* fortæller Pia Arke bl.a., hvordan en række af hendes fotografier tidligere samme år var blevet brugt som illustrationer til en serie artikler i rubriken *Kulturer emellan* i den svenske avis *Dagens Nyheter*. Fotografierne var alle taget uafhængigt af artiklerne. 23. februar 1995 var der trykt en artikel af Saree Makdisi med titlen: *Postkolonial glans är ingen kvalitetsgaranti*, som var illustreret med et af hendes hulkamerafotografier af fjordlandskabet. Der var tale om en version, hvor fotografiet var forstørret op til en fotostat, som var revet i stykker og sat sammen igen, så man tydeligt kunne se revnerne. På nogle af stykkerne var der skrevet sange indsamlet af



Tag kamikken over hovedet, så alle kan se, hvor du kommer fra – Grønlandsk kunst skal vurderes på sit kunstneriske indhold, ikke på sin etnografiske baggrund, ellers risikerer grønlandsk billedkunst at havne i Nationalmuseets etnografiske samling i stedet for at komme på kunstmuseum, mener Pia Arke. Illustration og billedtekst til kunstopolitisk kommentar i Sermitsiaq nr. 5, 1994 af Pia Arke, som ses siddende foran et af sine hulkamerafotografier. I Sermitsiaq var fotografiet beskåret, så det ikke fremgik, at baggrunden var en fotostat. (Foto: Pia Arke 1993 (1990)).

etnografer i Østgrønland. Billedteksten i *Dagens Nyheder* var en omskrivning af en formulering i Makdisis artikel: *Definitionsproblem. Är en dansk författare av grönländsk härkomst postkolonial?* Der er ingen klar sammenhæng mellem billedet og billedteksten, siger Pia Arke. *Vi ved ikke*

om spørgsmålet – idet vi udskifter forfatter med billedkunstner – er rettet mod mig og mit billede. Eller om det er mig, der med mit billede stiller spørgsmål af samme art som undertekstens.

Antropologen Bo Wagner Sørensen (1999) har bemærket, at der i portrætter

og anmeldelser af grønlandske kunstnere og grønlandsk kunst skrives lige så meget om identitet og søgen efter identitet som om selve kunstværkerne. Når Pia Arke inviteres til at udstille i Danmark og udlandet er det først og fremmest, fordi hun er en spændende, moderne kunstner. Men i de allerfleste sammenhænge er det heller ikke uvæsentligt, at hun er af grønlandsk afstamning, og at Grønland spiller en helt dominerende rolle i hendes motivkreds.

I 1996 deltog Pia Arke i udstillingen *Det danske landskab* arrangeret af Fotografisk Center i København med et af sine hulkamerafotografier fra Grønland. Samme år var hun repræsenteret på en udstilling af fotografier taget med hulkamera på Museet for Fotokunst, Brandts Klædefabrik, i Odense, og i den forbindelse skrev Erik Gant en artikel, hvis titel spiller på søsterens efternavn: *Det Arketypiske / Pia Arke*. (Hun foretog i 1983 et navneskift til moderens pigenavn – en arketype er en urform, et mønster.)

Når Pia Arke søger tilbage i tiden både ved valg af kamera og ved at fotografere den udsigt, de begge havde mere end tyve år tidligere, så ser Erik Gant det som *et forsøg på at bearbejde og overkomme et grundlæggende uvæsen, et forsøg, der naturligvis igen forestiller noget andet: bearbejdelsen af en basarderet, halv eskimoisk halv europæisk oprindelse. Det arketypiske motiv er altså Grønland, ikke umiddelbart og direkte, men netop som motiv eller billede – som kolonihistorie, myte, bytte, trofæ, studie- eller udstillingsgenstand. ... Den drømmeagtige karakter af de billeder, der langsomt toner frem, indikerer, at der er tale om en uafsluttet og måske*

uafsluttelig proces, og at det arketypiske indgår i et større billede og er omfattet af det apparatur, som det selv betjener sig af (Gant 1996: 16). Artiklen var illustreret med nogle af Pia Arkes hulkamerafotografier fra Danmark, *Kronborg-serien* (1996).

Ideen med at placere figurer foran en fotostat har hun også brugt til at lade tre unge grønlandske kvinder, hvoraf hun selv var den ene, stille sig op side om side foran det store fjordlandskab. De havde det fælles, at de alle var født i Ostgrønland og rejste til Danmark for at gå på kostskole som 11 årige. Pia Arke har taget en stribe fotografier, hvor motivet er gentaget med ganske små variationer. Kvinderne har varieret deres stillinger med hænderne foran, hænderne bagved osv., men deres ansigtsudtryk er lige alvorligt hver gang. Senere har hun lavet ridser i filmen, så kvinderne står adskilt (gengivet i Morell 1994). De tre kvinder mødtes i Danmark, efter at de ikke havde set hinanden i mange år, og mæden, de præsenteres på, kan opfattes som en markering af den afstand, som års adskillelse havde medført. Men dertil kommer, at de gravalvorlige ansigtsudtryk svarer til hulkamerafotografiet, der danner baggrund. På ældre fotografier ser folk altid alvorlige ud, fordi de blev instrueret i at stå helt stille, for at billedet ikke skulle blive uskarpt under den lange eksponeringstid.

På udstillingen *Remote Connections* (Fjerne forbindelser) i Københavns Kommunes udstillingsbygning på Nikolaj Plads i 1997, hvor der også deltog kunstnere fra Australien, Marokko, Kina, Iran/USA, Finland og Mexico, var Pia Arke repræsenteret med *De tre gratier*. På



De tre gratier. De unge grønlandske kvinder står opstillet foran et hulkamerafotografi af Pia Arke fra Nuugarsuk 1990. Det er Pia Arke yderst til højre. (Foto: Pia Arke 1993).

de førnævnte fotografier var de tre kvinder opstillet samlet og dog hver for sig, men på *De tre gratier* kommer de i højere grad til at udgøre en enhed – ikke fordi de står tættere sammen, og de rører heller ikke ved hinanden – men de er ikke adskilt af ridser, og så virker titlen forenende.

De tre gratier blev gengivet i *Det fri Ak-*

tuelt (Kern 1997), hvor der var sket det samme som i *Sermitsiaq* i sin tid: fotografiet var beskåret forneden, så det ikke fremgik, at personerne var fotograferet foran en fotostat i et fotoatelier. Dermed gik læserne glip af den pointe, at de tre kvinder fysisk befinder sig fjernt fra det grønlandske landskab, der er deres baggrund.

Gratierne var de tre unge gudinder for ynde og glæde. Bl.a. har Thorvaldsen lavet en kendt skulpturgruppe af gratierne, men motivet kendes fra græske afbildninger allerede i 500-tallet før Kristus. Det er dog lidt svært på grundlag af dette fotografi at opfatte de tre unge grønlandske kvinder som repræsentanter for glæden, og man kan heller ikke sige, at de stive figurer indtager særligt yndefulde stillinger, som de står der med armene ned langs siderne. Det er en moderne fortolkning af *De tre gratier* og lidt af en provokation.

I hænderne holder de grønlandske attributter, som alle peger ned mod gulvet: Kvinden til venstre har en grønlandsk tromme og en trommestok, kvinden i midten en træmaske og fotografen til højre holder selv en dukke klædt i grønlandsk nationaldragt. Det er genstande, der ofte bruges til markedsføring af grønlandsk kultur i forbindelse med turismen, men den måde, som kvinderne holder tingene på, udtrykker en klar distance.

Det er både dyrt og besværligt at transportere det store hulkamera, så Pia Arke har kun brugt det i Grønland i sommeren 1990. Hun har senere i en lille artikel om camera obscura spøgefuldt skrevet: *Hvis man endelig skulle finde noget som helst praktisk ved den oprindelige, trækonstruerede model, må det være størrelsen, som ikke mindst medførte, at når man endelig var nået ud i verden, havde fået stablet hele menageriet på benene og havde fået en hel masse billeder i kassen af alvorlige mennesker, brosten og arkitektur, ja så behøvede man ikke at bekymre sig om noget så trivielt som hoteller, fordi man ganske enkelt kunne finde husly i sit*

egget kamerahus, hvor man kunne gå ind og gynge i sin olivengrønne hængekøje!

De billeder, som Pia Arke tog i Grønland i 1990, har ligesom de senere bearbejdede hulkamerafotografier været vist ved flere lejligheder, både på udstillinger og i forskellige publikationer, ligesom hun også er repræsenteret på adskillige museer o.a. her og i udlandet. Men Pia Arke fotograferer også med traditionelle kameraer. Hun har fotograferet i Østgrønland og i Thule, hvor hun også har boet som barn, og så har hun taget grønlandsrelaterede fotografier i Danmark.

I 1994 lavede hun en række billeder, som blev vist på et seminar på Sostrup Slot. Serien indeholder både portrætter af en ung grønlandsk brystkræftopereret kvinde, fotografier af hendes egen underarm, og opstillinger af en tøjhund og af gamle bøger om Grønland fotograferet i Marinens Bibliotek i København. De 10 sort-hvide fotografier er siden blevet indkøbt af Det kongelige Bibliotek i København, og idéhistorikeren Lars Morell (1995) har givet sit interessante bud på, hvordan man kan tolke dem og sammenhængen mellem dem i artiklen *Naturfolk og nature morte* (egentlig: død natur, dvs. kunstværk med opstillede motiver).

Det står enhver frit at finde en mening i Pia Arkes værker og/eller lade sig provokere af dem. I hvert fald synes det at være sjældent, at de lader tilskuerne helt ligegyldige. Alle kunstværker er åbne for fortolkning, og det hænder, at betragterne ser noget i et kunstværk, som kunstneren ikke selv har set.

I maj 1998 udstillede Pia Arke sam-



Borte med Blæsten. Dukke med perlekjole opstillet og fotograferet af Pia Arke i Ittoqqortoormiit 1997.

men med Eva Merz i Overgade, Kulturministeriets udstillingshus for nutidig kunst på Christianshavn. Pia Arke viste bl.a. fotografier optaget sommeren 1997 i Ittoqqortoormiit med dukker opstillet midt i naturen omgivet af klipper, vand, is og skyer. Udstillingen havde navnet *Piteraqa*, betegnelsen på en storm i Ostgrønland, der kan vende op og ned på alting. Et farvefotografi viste en dukke med gult hår iført en lang kjole i prinsessefacon med smalt liv og stor vidde stående i det øde grønlandske landskab. Kjolen er fremstillet af lyserøde perler med borter af hvide og blå perler, og dukken er yderligere pyntet med hårsøjle, halsbånd og selskabsta-

ske lavet af perler. Det er tydeligt, at der er tale om et iscenesat fotografi og ikke om et dokumentarisk fotografi af et stykke legetøj, der er tabt ude på klipperne. Dukken står selvsikkert, som om den hører hjemme der.

Men Pia Arke har kaldt sit fotografi for *Borte med Blæsten*. Det giver associationer til filmen og bogen af samme navn. Man ser for sig de amerikanske Sydstaters overklassekvinder i deres dekorative krinolinekjoler, før borgerkrigen ændrede deres tilværelse. Det kan være en kommentar til hendes tidlige barndom i Ittoqqortoormiit, eller måske snarere til forestillingen om den, for hun var kun fire år, da familien rejste.

Fotografiet danner en kontrast til fotografiet af *De tre gratier*, hvor hun står og holder stift på en dukke iført grønlandsk nationaldragt. Det er dog ikke helt tilfældigt, at den lyshårede dukkes kjole og tilbehør er lavet af perler. Det giver en vis lighed med den grønlandske dukkes store perlekrave, men de lyserøde perler understreger forskellen mellem de to.

Det er også nærliggende at sætte fotografiet af dukken med det gule hår i forbindelse med Pia Arkes optræden på Fotomessen i Göteborg, hvor hun tog en gul paryk på hovedet og sagde, at sådan så hun sig selv, mens tilhørerne var optaget af hendes grønlandske identitet symboliseret ved den kamik, hun havde taget på hovedet. (Det er en del af billedet, at hun i virkeligheden er sort-håret!).

Da Pia Arke i 1995 udgav *Etnoæstetik*, havde hun valgt at anbringe et fotografi af en pige i hel figur på titelbladet. Den

sorthårede pige med de grønlandske ansigstræk står smilende på klipperne klædt i hvid t-shirt og lys spencerkjole og med hvide kamikker på fødderne. Billedteksten lyder kun: *Scoresbysund, 1948*. Pigen repræsenterer (øst)grønlanderne, og fotografiet skal ses i forbindelse med det lange citat, der bringes på den følgende side, af C.P.F. Rüttel, Østgrønlands første missionær, som kom til Ammassalik i 1894, da kolonien blev grundlagt. Citatet slutter med ordene: *Jeg var grædefærdig!* Det, der gik så stærkt ind på Rüttel, var, at østgrønlanderne ikke var *det uberørte Folk*, som han havde håbet, for de mødte frem i forskellige former for europæisk beklædning: *én moder med høj Hat, en anden med Knæbenklæder, Strømper og Sko, saa man skulde tro, han vilde til Hoffest hos Kejseren af Tyskland. En giver Partiet i Frakke, en anden i Normalskjorte! o.s.v o.s.v!*

Her som i mange andre sammenhænge bruger Pia Arke humor til at illustrere sine synspunkter. Ligesom Rüttel havde forventninger om, hvordan en rigtig østgrønlander skulle være klædt, har omverdenen visse forventninger til, hvordan kunst skal se ud, der er lavet af grønlandske kunstnere. Men, som Pia Arke hævder i *Etnoestetik*, unge grønlandske kunstneres vilkår er *ikke som tidligere det uspolerede eskimo-liv, men snarere dyrkelsen af det*. Selv har hun vist, at der ligger andre muligheder åbne for grønlandske kunstnere.

Pia Arke arbejder også på fotografiske projekter, som bygger på andres fotografier. Ved at sammenstille dem på nye måder kan hun opnå en overraskende virkning, der både er baseret på

ligheder og modsætninger. Hun har således genbrugt fotografiet af den europæisk klædte grønlandske pige med kamikker, tintet det gulbrunt og dermed markeret, at det har en vis alder, og placeret det midt imellem to endnu ældre fotografier af en østgrønlandsk mand og en kvinde. De er hver for sig stillet op ad en klippevæg og fotograferet med nogen overkrop. Manden har langt hår og er iført perlesmykket hårholder, krydssele og remme om overarmene, mens kvinden har en stor hårtop i østgrønlandsk stil pyntet med perlebånd, perlehalssmykke, og der er også trukket perler på hendes pandehår. Den oprindelige idé bag de to fotografier har været at vise traditionel østgrønlandsk kultur, her hvordan de to køn udsmykkede overkroppen.

Alle, der ser postkortet med pigen anbragt mellem de to, vil umiddelbart fæstne sig ved forskellen mellem før og nu, mellem traditionel kultur og moderne kultur. Men ingen kultur er statisk, og også den østgrønlandske ændrede sig, før der kom europæere til. Fotografen er kommet til at tage så meget med, at man kan se, at kvinden har bomuldsnederdel på. Denne detalje virker sammen med fotografiet af pigen med kamikker som en understregning af, at det rene og ublandede ikke findes.

De gamle fotografier er fysisk de samme som dem, der er gengivet på postkortet bortset fra den gulbrune tintning, det er montagen, der gør dem til noget andet og mere.

Det nationale Fotomuseum på Det kongelige Bibliotek har udgivet Pia Arkes foto af de tre fotografier som post-



Farvefoto af Pia Arke (1997) på grundlag af fotografier fra Ammassalik af Th. N. Krabbe (1906) og Ittoqqortoormiit af Jensen (1948). Postkort udgivet af Det nationale Fotomuseum på Det kongelige Bibliotek.

kort. På bagsiden er anført *Pia Arke* /f. 1958) *Grønland-Danmark* / *Krabbe-Jensen*, 1997 / *Farvefotografi* 102 x 171,5 ca. Fotografen bag de to gamle østgrønlandske portrætter er læge Th. N. Krabbe (1861-1936), som i begyndelsen af det 20. århundrede foretog flere tilsynsrejser til Ammassalik, der ikke havde nogen fast læge. Portrættet af manden indgår også i Keld Hansens fotobog *Grønlandsbilleder* (1976: planche 99), hvor fotografens nøjagtige datering er gengivet: *den 5. september 1906*. Fotografiet af pigen har Pia Arke i *Etnoæstetik* sted- og tidsfæstet til *Scorebysund 1948*, og på postkortet får vi nu fotografens navn: Jensen. Det ville have sat oplevelsen af postkortet lidt mere i perspektiv, hvis ikke bare årstallet for montagen var an-

givet, men også årstallene for de oprindelige fotografier. Så ville man kunne have set, at der kun er omkring 40 år mellem fotografiet i midten og de to andre.

I 1996 viste Pia Arke på Gentofte Kunstbibliotek en fotoinstallation med titlen *Telegrafi*. Kun et enkelt fotografi var taget af hende selv, nemlig et billede af en statue i Central Park i New York, der forestillede Samuel Morse, der var en af grundlæggerne af den elektriske telegrafi, og manden, som udviklede morsealfabetet. Udstillingen bestod af en sammenstilling af forstørrede fotografier fra 1950'erne, der var tonet blå, og som berettede om en ung dansk telegrafists møde med Østgrønland og dets befolkning. Pia Arke har arbejdet videre

med dette projekt ved at indsamle et stort antal fotografier, som er taget i Ittoqqortoormiit, siden de første huse blev bygget på stedet i 1924, og den grønlandske befolkning blev flyttet der til året efter. Det er meningen, at projektet skal munde ud i en bog, der også handler om, hvad historien betyder for indbyggerne i dag.

Hvorfor fotograferer med et hulkamera?

Når man står over for hulkamerafotografierne fra Grønland, fanges interessen i første omgang af, at det overhovedet er muligt at frembringe fotografier med et hjemmelavet kamera uden linse, men snart træder den tekniske side af sagen i baggrunden. Man kan ikke undgå at blive fascineret af de to billedkunstners færdige arbejder, Marianne Engbergs kunstnerisk meget smukke billeder, og Pia Arkes, der ofte foruden det rent æstetiske også rummer en fortælling eller en provokation, om man vil. Det fører frem til spørgsmålet om, hvorfor nogle vælger at have besværet med at fotograferer med hjemmelavede hulkameraer.

Når moderne fotografer giver sig til at arbejde med hulkamera, så er det, fordi de er tiltrukket af den enkle, men samtidig krævende teknik. Interessen for alternative fotografiske processer begyndte i slutningen af 1960'erne, og det var også på det tidspunkt, at Marianne Engberg gik i gang med at eksperimentere med hulkamerafotografier. (Det hører dog med til fotohistorien, at hulkameraer også havde været i brug tidligere.) Det var en tid, hvor der var opbrud i samfundet, og nye værdier

vandt frem. Nogle fotografer begyndte at betragte traditionelle sort-hvide fotografier ikke bare som et produkt af, men også som udtryk for den dominerende industrikultur. Den traditionelle fremgangsmåde blev også anset som teknisk og æstetisk begrænsende.

Det var først og fremmest i forbindelse med kopieringen, at fotografer gav sig til at eksperimentere med alternative metoder. Andre gav sig til at udforske mulighederne med kameraer fra århundredeskiftet. Ved brug af hulkamera er der derimod tale om en alternativ kameraproces. Det var i tidens ånd, at prisen på udstyret ikke havde noget at gøre med, hvor gode billeder, man tog. Det var op til den enkelte at regne ud, hvordan man bedst kunne fotograferer det ønskede motiv med et hulkamera. Det er også karakteristisk for hulkameraer, at de er hjemmelavede, og at de ofte er lavet af genbrugsmaterialer som f.eks. Marianne Engbergs havregrynsdåser.

Teknikken appellerer til folks nysgerrighed. Både professionelle fotografer og amatører, herunder børn, har fundet det spændende at arbejde med hjemmelavede hulkameraer. Nogle understreger det mystiske ved fremgangsmåden, andre det enkle. Nogle føler, at resultatet i højere grad er deres eget, end hvis fotografierne var taget med et traditionelt linsekamera. Der findes en forestilling om, at det er en mere ærlig og mere direkte måde at afbilde verden på gennem et hul end via en linse. Det kan sammenlignes med forskellen mellem at dyrke sine egne grøntsager og købe dem i et supermarked, siger Terence Pitts i

The Visionary Pinhole (1985), en samling af fotografier taget af 24 moderne amerikanske fotografer, som på forskellig måde har eksperimenteret med deres hulkameraer.

Det er en almindelig opfattelse, at der er en særlig æstetik forbundet med hulkamerafotografier. Den fotografiske proces, der benyttes, bevirker, at billedene ikke står knivskarpe, og på grund af det slørede indtryk, som kan være mere eller mindre udtalt, karakteriseres de tit som *drømmeagtige*. Et adjektiv som *blød*, der er hentet fra følelsen, bruges også ofte; der er bløde overgange i modsætning til skarpe. Fotografierne kan virke ældre, end de er, og derved kan der komme noget tidløst over dem. Alligevel kan man ikke altid skelne et fotografi, der er taget med hulkamera fra et, der er taget med et linsekamera. Der er dog sjældent tvivl om det, for når en fotograf vælger at arbejde med hulkamera, er det jo ikke for, at fotografierne skal se ud som om, de er taget med et konventionelt kamera. Man kan glæde sig over, at to så forskellige fotografer og kunstnere som Marianne Engberg og Pia Arke har opnået så bemærkelsesværdige resultater med hulkameraer i Grønland.

Note:

1. En *bastard* (her udvidet med formerne *bastarderet* og *bastardering*) defineres i *Nordansk ordbog* som et *individ (menneske, dyr, plante) opstået ved krydsning*. Ordet *bastard* har i almindelig sprogbrug en negativ klang, men særligt i midten af 1990'erne kunne man høre unge, som havde en far eller en mor, der ikke var grønlander, selvbevidst omtale sig selv som *bastarder*. Betegnelsen synes fortrinsvis at være blevet brugt blandt de bedst uddannede, dvs. den gruppe,

som var mest bevidst om fordele og ulemper ved deres situation.

Litteratur:

- Arke, Pia: »Lad os lytte omsorgsfuldt« / »Naalarnilluar-niarta«. *Sermitsiaq* nr. 5, 1994.
- Etnoæstetik. Forord af Erik Gant. *Kunsttidsskriftet ARK*. Århus 1995.
- Camera obscura. *Passepartout*. Skrifter for kunsthistorie 7 (13). 1999.
- Burrows, Joelle Bentley (red): Marianne Engberg. *Photographs – A Retrospective*. Copenhagen: Fotografisk Center. 1999.
- Pinholefotografier af Marianne Engberg. *Nyt fra Nationalmuseet* nr. 83:32-33. 1999.
- Den store Danske Encyklopædi.
- Engberg, Marianne: *Greenland 1985. Pinhole Photographs*. Efterskrift af Eric Renner. New York City: Bertha Urdang Gallery. 1986.
- Oplysninger på planche på udstillingen: Verden set gennem et pinhole. Nationalmuseet, København, 3. juli til 5. september 1999.
- Brev til Inge Kleivan. New York, august 1999.
- Fotomässan. *Det hände i går*. Göteborg-Posten, 10. november 1995.
- Gant, Erik: The 'Arke' typical / Det arketyperiske / Pia Arke. Katalog. *Kvartalstidsskrift for fotografi* 8 (3): 14-17. 1996.
- Hansen, Keld: Grønlandsbilleder / Assilissat kalaallit nunaannit 1860-1920. Forord / Siulequtaa P.V. Glob. København: Christian Ejlers' Forlag. 1976.
- Kern, Kristene: Billeder af samtiden. *Det fri Aktuelt*, 11. marts 1997.
- Knudsen, Helge: Jette Bang. *Tidsskriftet Grønland* 47 (4-5): 179-184. 1999.
- Morell, Lars: At komme tavsheden til livs. *Litteraturmagasinet Standart* 8 (3): 11-13. 1994.
- Naturfolk og nature morte. *Magasin fra Det kongelige Bibliotek* 10 (1): 32-47. 1995.
- Nørgaard, Henry: Se ikke direkte mod solen. *Politiken*, den 10. august 1999.
- Pitts, Terence: The pinhole and the artist. I: Lauren Smith: *The Visionary Pinhole*. Peregrine Smith Books. Salt Lake City: Gibbs M. Smith, Inc. 1985.
- Ribbjerg, Synne: Det mørke kammer (Interview med Pia Arke). *Weekendavisen*, 29. april-6. maj 1999.
- Sørensen, Bo Wagner: 'Hjemmehørende' kunst? Katalogtekst til Pitera. En fælles udstilling af Pia Arke og Eva Merz. Overgaden, Kulturministeriets udstillingshus for nutidig kunst. København, 1.-24. maj 1998.
- Forholdet mellem ting og sted. *Betragtninger over forventninger*. *Jordens Folk* nr. 1:47-54. 1999.
- Weilbach Dansk Kunstnerleksikon.