

ARKTIS I SORG OG SMERTE

"Kodestikning" som en affektiv metodologi i klimadebat og dekolonisering

Filmen åbner med erfarne hænder, der snitter ansigter i et stykke drivtræ, mens en rolig kvindestemme taler på kalaallisut, vestgrønlandsk: "Meerannuaq, piffissaq ingerlaarfigalugu ingiaqatiginnga." Der er undertekster på engelsk:

Dear child, follow me on a journey through time. Did you know that our ancestors have lived here for thousands of years? Like the first snow on the mountain tops, the changes of the seasons, and what will come to pass, so does everything that you will see here carry meaning. This is nature's way of communicating with us.

Vi ser ikke den talende, men forstår, at det er *fortælleren*: en skikkelse kendt for at inkarnere kollektiv, urgammel visdom. Dette understøttes af brugen af kalaallisut, som i konteksten får en næsten magisk aura. Kort efter overtager en yngre mand på engelsk. Ham følger vi gennem en dal til kanten af en bræ. Til underskønne billeder af det arktiske landskab fortæller denne moderne stemme om, hvordan menneskeheden er på en rejse, der ikke blot truer inuits livsform, men alt liv på kloden. "How would you want that journey to end?" spørger fortælleren retorisk, før filmen vender tilbage til

kvindestemmen og åbningsscenariet: "Meerannguaq, uanga meeraaninni utoqqaat ilinniartippaannga pinngortitaaq qanoq kusanartigisumik akisus-saaqataanissannik..."

Dear child. Growing up the elders told me how to live in harmony with our great mother nature. People are not masters of our great mother, and it is our responsibility to treat her with care. In doing so we become masters of our own destiny.

Filmen er Inuk Jørgensens *Entropy* fra 2023. Et leksikonopslag i åbningsbilledet informerer om titlens udtale og betydning: "a gradual descent into disorder". Den havde premiere på CPH:DOX 2024 og er siden udtaget til visning ved et tocifret antal internationale filmfestivaler, ligesom den har vundet en række af priser.

Jeg starter artiklen med denne film, fordi den så tilsyneladende gnidningsfrit taler ind i den etablerede forståelse af oprindelige folk som en slags levende korrektiv til den moderne verden, inden menneske og natur kom på kollisionskurs. Ideen har rødder tilbage i forestillingen om "den ædle vilde" (se f.eks. Ellingson), men fandt sin nuværende form under den første bølge af økologisk tænkning i 1970'erne og 80'erne.¹ Den har sat sit præg på FN's rapporter og erklæringer, hvor oprindelige folk associeres med tradition, bæredygtighed og naturbevarelse.² Efter en periode med neoliberalisme og økonomisk vækst som samfundets erklærede mål har den globale opvarmning bragt den økologiske tænkning tilbage på dagsordenen, nu som etableret akademisk disciplin under betegnelser som "økokritik" (*ecocriticism*) og "miljøhumaniora" (*environmental humanities*).

-
- 1 I en dansk sammenhæng promoveredes tanken blandt andre af Vagn Lundbye med bøger som *Den indianske tanke* (1974) og *Anholt-trilogien* (1978-1982), og Peter Elsass: *Indianerliv* (1977), *Jorden er vores mor* (film 1989) og *Rejsen tilbage* (film, 1993). På Københavns Universitet holdt litteraten Niels Houkjer i begyndelsen af 1980'erne kurser om "økologisk humanisme".
 - 2 Som det kom til udtryk i rapporten *Our Common Future* ("Brundtland Rapporten", UN 1987, se Thisted 2018). Rapporten dannede grundlag for *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*, hvori det blandt andet hedder: "respect for indigenous knowledge, cultures and traditional practices contributes to sustainable and equitable development and proper management of the environment" (UN 2007, 4).

Ice humanities er en gren, der fokuserer på kryosfæren: de dele af jordens overflade, hvor vandet er i fast form (Dodds og Sörlin).

Artiklen undersøger, hvordan grønlandske kunstnere navigerer i dette felt, hvor de i kraft af deres status som oprindeligt folk fremstår med en særlig autoritet, når de taler på vegne af naturen. Umiddelbart kan en film som *Entropy* synes som en tilbagevenden til den etnificering af inuit, som den anerkendte grønlandsk-danske kunstner Pia Arke (1968-2007) gjorde op med i sit ofte citerede skrift *Etnoæstetik* fra 1995. Skiftet mellem fortællerpositioner gør imidlertid, som vi senere skal se, filmen mindre entydig. Jeg vil i det følgende bringe *Entropy* i dialog med Jessie Kleemanns *Arkhticós Dolorôs*-projekt, der omfatter en videoperformance (2019) og et digtværk (2021). Ligesom hos Jørgensen udgør isen hos Kleemann et ikke-menneskeligt subjekt, med hvilket menneskeheden er intimt forbundet. Begge skriver sig således ind i en ny retning i kunst og populærkultur, som med skabelsen af en positiv emotionel forbindelse mellem mennesker og is forsøger at bane vejen for en "kryokritisk bevidsthed" (Hemkendreis & Jürgens 10, Bloom). Men hvor Jørgensen efterlader sit publikum trøstet og med tro på, at nogen kender svarene og vejen, er Kleemanns tilgang flertydig, efterladende publikum i forvirring. Med begrebet "kdestikning" (*code-stitching*, som når man stikker en søm, Ramazani) som central metafor afdækker analysen, hvordan Kleemann indkredser nye måder at tilgå en modsætningsfuld virkelighed, som også for oprindelige folk – eller måske i særlig grad for oprindelige folk – spænder over sprog, kulturer og verdensforståelser. Mit argument er, at Kleemanns performative undersøgelser af moderne kalaallit inuit identitet kan ses som en politisk intervention, hvor det feticherende billede af de tragiske inuit, frosset i fortiden og deres egen essens som naturfolk/oprindelige folk, erstattes med erindringen om det historiske forløb, som har anbragt dem i en hybridiseret verden. Med indsigterne fra Kleemann vender vi tilbage til Jørgensens film, som også kan læses som en følelsesmæssig intervention i en højspændt grønlandsk debat om resurseudnyttelse.



Fig. 1. Still fra *Arkhticós Dolorôs*, bragt med tilladelse fra kunstneren.

PERFORMANCE VED MORÆNEN

I Kleemanns videoperformance *Arkhticós Dolorôs* befinder vi os indledningsvis i en helikopter på vej ind over indlandsisen. Her er ingen stemningsfuld underlægningsmusik, kun lyden af helikopterens rotor. Vi er i yderkanten af iskappen, dér hvor isen er riflet og fyldt med dybe sprækker, og hvor *nunatakker*, små bjerge, hist og her stikker op. En blå smeltevandssø kommer til syne. Klip til nærbillede af det strømmende vand. Vi er landet. En skikkelse, kunstneren, klædt i sort, kæmper med sit lange sorte hår og noget sort plastik i den stærke vind – lyden af vinden er enerverende. Den forbliver det primære lydtæppe i resten af den knap 30 minutter lange video. Kunstneren snører sine vandrestøvler op. En anden skikkelse står i baggrunden og ser ud til at være ved at tjekke sin telefon. Det ligner forbedelserne til en performance – og det er netop, hvad det er.

Overgangen til selve performancen er umærkelig, pludselig er den i gang. På bare fødder kæmper kunstneren med at indtage forskellige positioner op mod vinden med den sorte plastik som en forlængelse af den sorte

kjole. Efter få minutter bryder en mand ind. Han tørrer kunstnerens fødder og sørger for, at støvlerne kommer på igen. Flere personer står omkring og ser til. Scenariet fungerer som en slags "dobbel scene" (Lönnroth), hvor vi som tilskuere til videoen forener os med tilskuerne på isen og på den måde trækkes ind i det arktiske landskab. Et hvidt reb udtages fra en taske. En ny episode udspiller sig, hvor kunstneren snører rebet om øjne og mund og blindet og forkrøblet famler sig frem på isen, som hun kærligt stryger med hænderne. Kameraføringen er mildt sagt håndholdt, det hele hopper og danser i vinden, den røde helikopter kommer til syne i baggrunden, som en skarp kontrast til den hvide is, den blå sø og den sorte performer. Så pakkes reb og plastik sammen til en bylt, som kunstneren bærer foran sig på maven, ømt, som en graviditet. Stadig filmes og optages der rundt omkring hende. Så er bylten "født" og pakkes ind i et stykke klar plastik, som kunstneren hæver og bærer på sit hoved. Hun er henne ved helikopteren nu. Hun giver en kort instruktion, helikopterens bagageluge åbnes, bylten smides ind, kunstneren tager plads i helikopteren, tydeligt udmattet og forfrossen. Performancen er slut lige så abrupt, som den begyndte.

Arkticós Dolorôs er filmet i forbindelse med en workshop afholdt af et internationalt forskningsprojekt, *At the Moraine – Envisioning the Concerns of Ice*, i Ilulissat i juli 2019. Med henvisning til Kleemanns tidligere arbejder hedder det på projektets hjemmeside: "Her performances give a visceral sense of Arctic landscapes as they are embodied through myth, voice, sound and movement." Dette har altså været Kleemanns opgave, denne gang med fokus på at give en sanselig oplevelse af den smeltende gletsjer Sermeq Kujalleq, som sender sine isfjelde ud i Ilulissat Isfjord. Hjemmesiden oplyser, at værkets titel henviser til Barry Lopez' bestseller *Arctic Dreams* (1986). I denne bog, som kan ses som udtryk for, hvad jeg ovenfor introducerede som første bølge af økokritik, anvendes begrebet "Arkticós" som et forsøg på at indkredse en særlig "arktikalitet": de specielle egenskaber, som er forbundet med den arktiske natur. For Lopez er "Arkticós" blevet vejen til at genfinde respekten og ærefrygten for naturen. Lopez anvender således Arktis som katalysator for genkomsten af en præmoderne ontologi, analogt med den tankegang, som finder udtryk i Jørgensens *Entropy*. Lopez beskriver også, hvordan Arktis og ikke mindst den oprindelige befolkning

lider under følgerne af påvirkningen fra den udefrakommende modernitet. Altså som hos Kleemann en beskrivelse af et lidende Arktis.

Alligevel er der noget i Kleemanns fremstilling, som skurrer i forhold til Lopez. Ligesom polarhelten Knud Rasmussen under Femte Thuleekspedition (1921-24) sørgede over at finde europæiske varer på selv den mest afsidesliggende boplads i det canadiske Arktis, fortørnes Lopez over objekter som patronhylstre, aluminiumsdåser og brugte batterier, som ligger spredt i landskabet og postulerer at høre til, selv om de ikke "derive in any clear way from the land" (XXIII). Lopez betragter et Arktis, der er under forandring, men som han samtidig vil fastholde som uforanderligt, ligesom inuit i hans optik indgår som en del af dette mytiske "Arkticós". Kleemann indskriver derimod sig selv i den moderne verden. Kleemanns "Arkticós" er inspireret af, men langt fra lig med Lopez' "Arkticós".

Det er således bemærkelsesværdigt, hvordan rammen omkring Kleemanns performance er gjort til en del af videoværket. Vi præsenteres for genstande, der ikke hører til performance, men snarere til kunstnerens private liv, som f.eks. en sort taske. Selv den sorte plastik, "modernitetens kvintessens af en kolonivare" (Norman 21), kan ikke fraskrives sin centrale rolle som medskabende i kunstværket. Det samme gælder den røde helikopter. Selv om performance med Kleemanns nærmest tranceagtige udstråling kan give associationer til noget rituelt eller shamanistisk, er der ikke gjort noget forsøg på at skjule, at det hele foregår i en meget moderne kontekst, hvor publikum kunne få den kætterske tanke, at projektet, med sit forbrug af kulsort energi på en ret beset unødvendig helikopterflyvning, måske snarere er en del af problemet, end af dets løsning. Performance leverer en anderledes oplevelse af isen, end man vil få på en vanlig turisttur – men den giver ingen løfter om en hurtig løsning på klimakrisen.

I interviews beskriver Kleemann, hvordan poesi og performance er intimt forbundne størrelser i hendes kunstneriske praksis (se f.eks. Frank 39). Begge handler om at få fat i insisterende spørgsmål fra det underbevidste: alt det, som opleves og huskes af krop og sind, men som er undertrykt af vedtagne regler for, hvad der kan og må formuleres. Hun kalder selv sine digte for "performative tekster". For en dybere forståelse af Kleemanns videoperformance kan det derfor betale sig at se nærmere på digtværket.

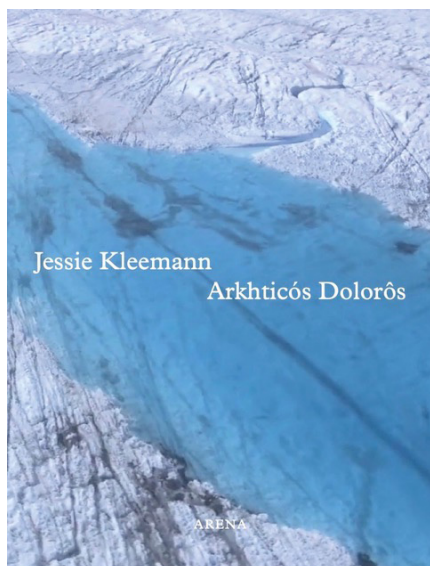


Fig. 2. Forside af Jessie Kleemann: *Arkhticós Dolorôs*.

KODESTIKNING OG AFFEKTIV METODE

Ikke blot bærer Kleemanns digtværk samme titel som videoværket, coveret er også dækket af et stillbillede af indlandsisen med den blå smeltevandssø. På bagsiden er sat et kort digt, som giver en ide både om værkets tema og æstetiske virkemidler:

en ny lyd a new sound
dronen er her
en blå lyd min røde kind
kina oqarpa disglossary

Digtet overskrider grænser mellem forskellige former for sprog. Farver er normalt noget, vi afkoder med synssansen, lyde med høresansen, men her blandes sanserne, ligesom digtet glider mellem, hvad vi er vant til at opfatte som adskilte sprog: primært dansk, engelsk og kalaallisut (vestgrønlandsk). Endelig er der ordet *disglossary*, som måske kan minde om *diglossia* (når to sprog eller dialekter bruges i samme sprogfællesskab), men her får en

anden drejning. Disglossary kan ikke slås op i noget leksikon, men er en neologisme, opfundet af Kleemann selv. Når vi bryder det op, kan vi sagtens forstå betydningen. Forstavelsen *dis-* negerer eller betegner en mangel eller et fravær af det efterfølgende. Den har negative konnotationer, i slægt med forstavelsen *dys-*. *Glossary* betyder vokabular, ordliste. Så altså noget med ord, der ikke rigtig hører sammen: ordforvirring. På den måde kommenterer digtet selv det grænseoverskridende som et fundament for projektet. Mens det engelske i den første linje står som en oversættelse af det danske, er der ingen oversættelse af de to ord på kalaallisut, som betyder: "hvem siger". For at få det fulde udbytte af selv dette det enkleste lille digt, skal man altså principielt kunne afkode tre forskellige sprog, samt fange legen med det ord, digteren selv har skabt. Noget tilsvarende gør sig gældende i titlen. *Arkhticós Dolorôs* lyder som græsk eller latin eller spansk, men er vistnok en kombination af associationer stammende fra ord på disse sprog.

På den ene side er vi således udleveret til den totale sprogforvirring. På den anden side giver det udmærket mening som en sproglig konkretisering af de betingelser, hvorunder menneskers liv udfolder sig i det sen- eller postmoderne/koloniale Arktis. I Kalaallit Nunaat³ er hovedsproget kalaallisut, men især i hovedstaden Nuuk, hvor en tredjedel af landets befolkning bor,⁴ foregår den almindelige samtale ofte som en blanding af kalaallisut, dansk og engelsk plus en række andre sprog, herunder sprogene, som tales i den allernordligste og østlige del af landet.⁵ En lang række kulturmøder har således aflejret sig i dagligsproget, som Kleemann humoristisk/provokatorisk kalder "ny-kalaallisut":

3 På kalaallisut, vestgrønlandsk, hedder landet således: Kalaallit Nunaat, kalaallit's land. Også internationalt bruges i stigende grad dette navn. For at markere, at man forstår sig både som inuit og som kalaallit anvendes dobbeltbetegnelsen kalaallit inuit (eller inuit kalaallit).

4 Samt i Danmark, hvor mange grønlændere opholder sig permanent eller for en tid.

5 I dagens Grønland høres også en række asiatiske sprog, idet landet tiltrækker et større og større antal arbejdsmigranter. Disse sprog indgår endnu ikke i kultur- og sprogdebat.

Immaqa

ny-kalaallisut tassaqa

you never know (74)

Kleemanns poesi fremstår som en radikal version af det, der i litteraturteorien går under betegnelsen multilingual eller flersproget litteratur. I nyere tid har en sådan sproglig strategi især været anvendt af oprindelige folk og migrantforfattere, men også andre har taget dagens sprogblandende virkelighed til sig.⁶ Hovedreglen er imidlertid, at der som udgangspunkt skrives på ét sprog, og at man godt kan få mening i teksten, selv om der iblandes ord og begreber fra et andet sprog. Sådan er det ikke hos Kleemann – selv om forlaget i sin omtale lover, at de grønlandssprogede tekster "for det meste" svarer til de dansksprogede, så "den en- eller tosprogede læser ikke ekskluderes, men tværtimod får adgang til det grønlandske sprogs lyde og strukturer" (Forlaget Arena). Det er en sandhed med modifikation. De fleste tekster har dansk som udgangspunkt, men langt fra alle, og der er langt fra altid nogen dansk eller engelsk tekst, som svarer til den grønlandske. Med i det ene sprog klinger der lidt af det eller de andre, som farver det hele på en ny måde. Man kan heller ikke altid tro en oversættelse, for selv om ordene siger det samme, kan de give helt forskellig mening, og pointen opstår i rummet mellem de to. Ofte er det i øvrigt svært at afgøre, hvor den ene tekst ender og den næste begynder, eller om man skal læse en side ad gangen eller på tværs af siderne. Ny mening opstår alt efter de valg, man tager. Læsere vil således få forskelligt udbytte af teksten alt efter sproglige kompetencer og øvelse i at navigere i sådanne krævende tekster. Dette udelukker faktisk nogle læsere fra noget af den information, der findes i teksten – hvilket afspejler virkeligheden i det dansk-grønlandsk-globaliserede samfund.

Kodeskift (*code-switching*: når man inden for samme kommunikative begivenhed skifter mellem forskellige sprog, herunder også dialekter, sociolekter, etnolekter eller sproglige registre) har haft et dårligt rygte, ikke

6 Se f.eks. Schmidt om multilingvistiske strategier hos forfatterne Cia Rinne og Christina Hagen.

mindst i uddannelsessektoren, hvor man stadig kan støde på en forestilling om "dobbelthalsprogethed". Sociolingvister påpeger derimod, at vi alle trækker på de sproglige koder, vi har til rådighed, således at vi er "sprogere" snarere end talere af bestemte sprog (Jørgensen, Karrebæk, Madsen og Møller, 23). Selv om vi i dag associerer flersprogethed og kodeskift med postkolonialisme og globalisering, er etsprogsnormen historisk set undtagelsen snarere end reglen, udsprunget af nationalstaterne, der reificerede sprog gennem ordbøger og grammatik og i denne ensretning skabte en illusion om, at der på nationens territorium ideelt set bor ét folk, som taler ét fælles sprog, repræsenterende én fælles kultur (Yildiz 2). Begrebet kodeskift har været udskiftet med andre begreber, f.eks. "kodemix" (*codemixing*) i forsøget på at anerkende, at man ikke blot skifter rundt mellem fast etablerede strukturer, men skaber nye mønstre imellem sproglige systemer, der aldrig i sig selv fremstår "rene", men allerede altid er blandet sammen af alt muligt andet. Heller ikke dette begreb formår imidlertid at afkoble forestillingen om forskellige sprog som, i udgangspunktet, afgrænsede enheder. Det er menneskers erfaring, at forskellige sprog bærer forskellige verdensbilleder, og at det, at sprog blandes, ikke nødvendigvis ophæver forskel – en erfaring, som ikke mindst bliver synlig for minoriteter og i postkoloniale relationer.

Som et nyt begreb, møntet på den digteriske praksis, der bevidst arbejder med brugen af flere sprog som en kunstnerisk metode til at undergrave de etablerede normer for monokulturel orden, anvender litteraten Jahan Ramazani (2020) begrebet "kdestikning", på engelsk: *code-stitching*. Begrebet formidler et visuelt billede af en håndværksmæssig proces, hvor man med sting forbinder to stykker stof og deraf skaber en ny helhed. Udtrykket bærer også en undertekst af noget midlertidigt eller fleksibelt – sting kan sprættes op og sys på nye måder. Samtidig fastholder begrebet *forskel*: de to enheder, som sømmes sammen, kan stadig slå sig på hinanden. Kdestikning etablerer en form for kaos, ikke mindst hvad angår de emotionelle eller affektive bindinger. Hvor den monolinguale norm således postulerer det ene, privilegerede sprogs forrang for alle andre, også hvad angår den emotionelle tilknytning, åbner bruddet med denne norm for flere og muligvis modsatrettede tilknytninger og loyaliteter. Set som en form for affektiv metodologi (Åhäll), hvor etablerede forbindelser mellem normer og følelser

dekonstrueres og dermed åbner for andre måder at være i verden, er kodestikning således i nær familie med feministiske tilgange til affekt som en metode til at indfange de politiske effekter af følelsesmæssige praksisser, jf. Sara Ahmeds indflydelsesrige værk *The Cultural Politics of Emotion*.

"Kodestikning" må, både som æstetisk form og metode, siges at ramme plet i forhold til Kleemanns digteriske praksis, hvor kalaallisut ikke tildeles nogen position som privilegeret eller "rent" sprog, men til gengæld får lov at manifestere sig som et sprællevende nutidigt sprog, der kan gøre sig gældende på lige fod med engelsk, tysk, fransk og dansk. I Kleemanns kodestikning provinsialiseres majoritetssprogene, idet de sidestilles med og i passager direkte underordnes kalaallisut, og den dansksprogede læser må finde sig i at være i den underskudsposition, som ellers reserveres de såkaldte minoritetssprog. En oplevelse, som naturligvis er ubehagelig, og som ikke inspirerer til bogkøb, hvorfor forlaget da også, som sagt, forsøger at bortforklare, at det er sådan, det forholder sig. Lad os nu se på, hvordan kodestikning forbinder sprog og ontologi i Kleemanns univers.

KULDEVÆSENETS MYTOLOGI

Lige fra sine tidligste arbejder har Kleemann været fascineret af Sassuma Arnaa, "Kvinden Dernede", normalt oversat "Havets Moder". Der er mange versioner af beretningen om, hvordan kvinden endte på havets bund, men fælles er, at en pige bortføres af en mand, som, hun opdager, ikke er noget rigtigt menneske, men i mange versioner en mallemuk i menneskeskikkelse. Pigens familie kommer og henter hende, mens manden er ude på fangst, men han kommer efter dem og rejser en vældig storm. Folkene i konebåden frygter for deres liv, og hendes far kaster hende overbord. Fortvivlet klamrer hun sig til rælingen, men faren hugger de yderste led på hendes fingre af. De falder i vandet og bliver til sæler. Hun bliver ved at klamre sig til båden, så nu ryger de næste led, og til sidst hænderne, som bliver til hvaler og hvalrosser. Pigen synker ned på havets bund, hvor hun i passende mængder slipper dyrene ud under sin lampe og op til menneskene – så længe de overholder reglerne. Inuit-samfundet var struktureret af regler, som kunne være besværlige at overholde. Det kunne for eksempel være, hvad man måtte spise,

og hvilke handlinger det var tilladt at udføre i forbindelse med menstruation og aborter. Kvinder kunne finde på at holde sådanne omstændigheder skjult – hvorpå de forvandlede sig til uhumske *anngiat*, "hemmeligheder", som sank ned til havkvinden og klistrede sig ind i hendes hår. Eftersom hun ingen hænder havde, kunne hun ikke gøre noget ved det. Frustreret og vred holdt hun fangstdyrene tilbage, og menneskene måtte sulte, indtil en *angakkoq*, shaman, under store farer rejste ned og rensede hende.

Da forurening blev et tema i 1970'erne, skulle der ikke meget til for at gøre Sassuma Arnaa til et adækvat symbol i en ny tid. På den internationale scene smeltede hun sammen med Mother Earth, som udspringer af agerbrugskulturer og siden er videreudviklet i kontaktzonen med oprindelige folk.⁷ Rent faktisk er der ikke nogen "mor" i betegnelsen Sassuma Arnaa, der som sagt betyder "kvinden dernede" – det er først i oversættelsen, hun får denne betydning. Tilsvarende er der heller ikke noget om "*our great mother nature*" i den grønlandske tekst, som afrunder Jørgensens *Entropy*. På kalaallisut bruges ordet *pinngortitaq*, "det skabte", som også anvendes i en kristen sammenhæng. Dén Sassuma Arnaa-skikkelse, som har fascineret Jessie Kleemann, er da også en urkraft, som snarere må erkendes og frygtes for sin vrede, end elskes for sine gode gaver. Mens det er ligetil at erstatte *anngiat* i havkvindens hår med plastik og andet affald fra den industrialiserede verden, egner figuren sig knap så godt i forbindelse med global opvarmning. I det alt for hurtigt strømmende og stigende vand, er der ikke oplagt noget, som semantisk lader sig knytte til Sassuma Arnaa. Kleemann har derfor skabt en ny mytisk figur, denne "*Arkhticós*", i digtsamlingen også kaldet "kuldevæsen", som på én gang er en geografi og et subjekt, der både lider og drømmer, og som Kleemann inkarnerer i sin *Arkhticós Dolorôs*-performance. Man kan se hende som et nyt aspekt af Sassuma Arnaa, som også er massivt til stede i digtsamlingen. I lange pas-

7 Hvilket langt fra altid har været nogen fredelig affære. I Nordamerika er Moder Jord-figuren således paradoksalt nok blevet brugt til at fratage oprindelige folk retten til jord, se Gill. Figuren er i dag overtaget af oprindelige folk, ofte i forskellige former for synergi med oprindelige skikkelser, som f.eks. den latinamerikanske Pachamama.

sager glider associationerne frit mellem de to skikkelser, der er fælles om smerten og sorgen (f.eks. s. 56-59). Både gennem navnet og brugen af den sorte farve, som i kristen kultur er tegn på sorg, rækker *Arkhticós Dolorôs* også ud til den katolske *Nuestra Señora de los Dolores* (eller *La Virgen María de los Dolores*), Jesus' mor, som gerne oversættes "Our Lady of Sorrows" på engelsk. Kleemanns figur er ikke den kristne figur, men låner af de træk, som har gjort *Nuestra Señora de los Dolores* til en nærmest indfødt figur i Latinamerika, idet de oprindelige folk ser hende som en inkarnation af Pachamama (Yetter). I den dansksprogede del af digtværket omtales skikkelsen således også som "moder arktis" (52).

Ligesom den sproglige kodesyning ikke kun er forvirring og destruktion af sammenhæng, men også muligheden for at skabe et nyt sprog på brokkerne af de gamle, således åbner der sig også på det ontologiske plan nye symboler og med dem nye billeder og forestillinger om verden. Først og fremmest dekonstruerer Kleemanns lidende kuldevæsen den forestilling om naturen som et resurse-objekt, hvorpå såvel gammeldags imperialismen som nymodens neoliberalistisk vækstøkonomi hviler. Der er tale om en afkobling af det gamle billede af Arktis som en vanskeligt overvindelig isjomfru – den kolde modsætning til de gavmilde og frugtbare troper – som var dominerende i imperialismens, opdagelsernes og erobringernes tidsalder, hvor den heroiske diskurs udfoldedes i en menneske-mod-natur-fortælling med et maskulint ideal baseret på stolthed, ære, kamp og selvovervindelse (Hansson). Og hvor den oprindelige befolkning sås som ét med den arktiske natur, der skulle overvindes og forvandles til en resurse (Buege). Det lidende Arktis inkarnerer det ulykkelige resultat af denne tilgang. Den stærke emotionelle tilknytning til is er således et udtryk for en markant omfortolkning i forhold til tidligere tider, hvor indlandsisen i et europæisk perspektiv blev anset som et onde, der opslugte og umuliggjorde brugbar udnyttelse af land, og i inuits opfattelse mest af alt var forbundet med frygt.⁸ Med sin ved kodeskikning nyskabte mytiske figur og

8 Inuit kom af og til ind til nunatakkerne, fordi rensdyrene søgte tilflugt for varme og insekter her, men de tog aldrig længere ind, og også rejserne til nunatakkerne var forbundet med historier om det uhyggelige. På indlandsisen regerede monstre.

det sammensyede sprog, hvormed Kleemann beskriver hende, afsøger Kleemann således nye måder at erfare og relatere til et arktisk landskab under afsmeltning og forandring. Med forankringen i det mytiske bliver *Archticós Dolorôs* imidlertid selv en myte og dermed lige så åbent for fortolkninger og projektioner, som de myter, figuren trækker på.

I sin analyse af *Archticós Dolorôs* fremhæver kunsthistorikeren David W. Norman dekolonisering og miljøaktivisme som forbundne imperativer i Kleemanns univers, på linje med indfødte feministiske akademikere som Zoe Todd, der formulerer nødvendigheden af "an anticolonial environmental ethic" (Todd, gengivet i Norman 39). En sådan læsning af Kleemanns performance og digtværk er da også noget, hun selv peger på, som når hun i en tekst med formuleringen "svampens langsomme egenskaber" sender en hilsen til teoretikeren Anna Tsing og hendes berømte bog *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*:

arkhticós
(hvor doloro og dolorôs er)

svampens langsomme egenskaber
i det forvildede eksotiske druknede nipisaap immua stenbiderens mælk

tidens utvivlsomme gnaven i forrådneth jord og langsomt voksende rødder
oven på den sovende skov (49)

Holdningen til det nuværende Arktis' forsvinden er således ambivalent, fordi isen i forvejen er i en smerte, som kommer i ve-agtige bølger med naturens bestandige omskiftelighed. Iskappens og gletsjernes død vil gøre nogle former for liv umuligt, mens naturen selv genfødtes og forvandles:

væggene er ikke det eneste der nedsmeltes
ramler sammen
er der noget der flytter sig
fordi noget nyt kommer
det derunder kommer bestandigt frem

isens lidelse rundt om det hele
rødderne er ikke forstenede
de små organismer sover endnu (55)

Og et andet sted:

det skal gøre ondt under denne genfødsel
mine knogler skal knække
og vandet skal bløde

mine blomster se her er de (59)

Ovenstående er led i en kæde af tekster, der i en glidning mellem forskellige ord for land og jord og deres associationer på forskellige sprog beskriver kroppen som en del af både det abstrakte land eller landområde (nuna) og den konkrete muld (issoq) og derved også gør op med billedet af Arktis som et tomt isøde (se fx s. 49 og 63).⁹ Der er både muld og svampe i Arktis, og i de nederste lag i indlandsisen findes resterne af en fortidig, frodig skov – men desværre også en hel masse metan, som giftigt slipper fri, når permafrosten tør (95) og gør Grønland grønt (82). Som en drivende kraft i universet er smerten således produktiv, mens der til det sørgende Arktis også knytter sig andre former for personlig og kollektiv smerte, affødt af kolonialisme og den kulturelle omvæltning, hvorunder inuit er indskrevet i moderniteten. Vi skal i det følgende dykke dybere ned i denne samfundsskabte smerte.

PERLEHÆNDERS KÆRLIGHED

Sorg og smerte er tæt forbundne følelser, idet sorg udløses af tab. Sorg er i den forstand smerte, og denne smerte forplanter sig, så andre mennesker føler medlidenhed med den som lider. Smerte er således centralt i vores sociale relationer, og både individuelt og kollektivt afsætter ubehagelige møder med andre sig spor i form af sår, som i politisk sammenhæng kan anvendes til at fremkalde medfølelse, men også kan føre til en fetichering af såret (jf. Brown, refereret i Ahmed 32). Det sidste er især oplagt i forbindelse

9 Issoq betyder jord, men giver associationer til tung muldjord, tørvemuld, det man byggede tørvemurshuse af, men også den jord, som præsten kaster på kisten med ordene *issumit pivutit*. Jeg undlader i øvrigt så vidt muligt at inddrage passagerne på kalaallisut, da det forudsætter oversættelse, hvilket er mod digterens hensigt.

med undertrykte eller marginaliserede grupper, hvor subjektet kan blive så investeret i såret og den påførte lidelse, at såret bliver ét med identiteten. Oprindelige folk er i særdeleshed blevet genstand for en sådan fetichering, hvilket i 2009 fik Eve Tuck til at udsende et opråb om at revidere rammerne for forskning omhandlende oprindelige folk, fordi de langsigtede konsekvenser af, at disse mennesker og samfund bestandig konfronteres med billedet af sig selv som ødelagte (*broken*), ikke nødvendigvis opvejer behovet for at dokumentere virkningerne af undertrykkelse. Omvendt er det ikke nogen løsning at glemme eller fortrænge smerten, det gentager blot den oprindelige vold. Ifølge Ahmed er det derfor selve feticheringen, der må sættes ind overfor, fordi det afskærer såret fra historien, så smerten bliver til noget, som bare "er", og som betegner denne specifikke identitet, frem for noget, der fandt sted i tid og rum (Ahmed 33). Jeg mener, at Kleemanns kunstneriske praksis tilstræber en sådan affetichering af kalaallit inuit identitet, hvor erindringen om det historiske forløb fastholdes som baggrunden for det på en gang kreative og smertefulde, af kulturarv overdeterminerede, rum, hvori de moderne kalaallit inuit befinder sig. Med enkle remedier gør Kleemann historien nærværende, som i *Arkhticós Dolorô's*-videoen, hvor brugen af rebet vækker associationer til slavegørelse og kolonialisme. Den del af historien kan bemægtiges og forvandles til noget, man aktivt bærer med sig, som rebet i bylten båret på performerens hoved. Sværere er det at fastholde forbindelsen til den førkoloniale arv, som både af omgivelserne og af inuit selv anses for konstituerende for identiteten.

Tilsyneladende har *Arkhticós Dolorô's*-værkets kosmopolitiske digterjeg frit valg på alle hylder i den globale slikbutik, sprogligt såvel som kulturelt. At holde sammen på det hele tager sig dog ud som noget af en kamp, ikke mindst hvad angår forbindelsen bagud, som er ladet med kærlighed, samhørighed – og længsel. Dette udtrykkes blandt andet gennem det grønlandske perlearbejde, der har en central funktion i digtværket, og som også afrunder det på en positiv node:

perlehænder hvad har de lært mig
perlehænders kærlighed
perler perler skifter hænder (96)

"At arbejde med perler er hos næsten alle urbefolkninger et tegn på at man har en god mental balance," skriver Kleemann i en note (100). Den form for perler, vi kender i dag, blev indført som en handelsvare under kolonitiden. Imidlertid hævdes de at gemme på en skjult forbindelse til før-kolonial spiritualitet og verdensopfattelse:

beading beads spiritual
beading hands stitching sewing
spirited signs unthreaded ghosts (48)

Tegn fulde af ånd, utrådede genfærd (løsrevne relikter, som ikke længere er syet ind i en helhed). Udtrykket henviser til en formodet sammenhæng mellem perlesyning og traditionen med at tatovere kvindekroppen, som blev tabu og skambelagt efter koloniseringen (note 48 s. 100). I fortiden "syede" man tatoveringerne ind under huden med en senetråd, som først var trukket gennem lampesod, med det formål at beskytte kroppen mod onde kræfter og forbinde den med gode kræfter i universet. For eksempel kan de vandrette linjer, som mange kvinder får trukket hen over fingre og hænder, læses som en spirituel forbindelse til Sassuma Arnaa. Den genoptagne tradition demonstrerer således på meget synlig vis generobringen af den identitet, som blev overskrevet af europæisk kultur. Som formuleringen "unthreaded ghosts" indikerer, er en sådan proces imidlertid ikke ligetil:

Jeg rejser mig
Jeg rejser
Jeg siger
Words are bonds
It reads: name yourself a new definition
Min stolthed hænger i en tynd tråd
Senetråden der er stærkere end tandtråden
Eller tandtråden der er stærkere end senetråden
Jeg kører med tråden ind under huden ved hjælp af min nye søster
Som skriver tiden for mig (47)

"Min stolthed hænger i en tynd tråd" – forbindelsen er spinkel, og digter-
jeget er usikker på, hvad der egentlig er stærkest, fortidens senetråd eller
nutidens tandtråd, som bruges til at sy i skind, fordi det er ret besværligt at

lave tråd ud af sener. Alene heri er forbindelsen til fortiden "tynd", konfronteret med en ny tids vilkår og krav. Samtidig åbner den nye tid muligheder. Digterjeget kan både rejse sig og rejse, og selv om ordene binder, kan de også bruges til at danne nye identifikationer, som jeget selv definerer. Den "nye søster", formentlig en tatovør, ved hvis hjælp digterjeget indskrives i det (for)ny(ede) fællesskab, skaber således på én gang en fold i tiden, hvor de nutidige kvinder møder formødrene ansigt til ansigt, og en tidslinje i form af den tid, der er gået, og som skaber afstand mellem det, der var, og det, der er. Et smukt og sanseligt billede på kodestikning.

Selv ikke perlearbejdet er imidlertid entydigt i Kleemanns univers. Omsat til en ensrettet national ideologi forvandler perlerne sig til "the national drag" (53), en diskret henvisning til den fodlange perlekrave, Kleemann første gang udstillede i Kunsthal Aarhus i 2012, hvor nationaldragten er blevet til et snærende hylster (Hansen). Den ulighed og smerte, som piner kalaallit inuit i dag, kommer således ikke kun udefra, men repeteres af koloniale mekanismer dybt indlejret i de (tidligere) koloniserede. Ligeledes med udgangspunkt i Ahmed har sprogforskeren Camilla Kleemann Andersen analyseret, hvordan nedarvede koloniale sår med mellemrum springer op i den følelsesladede grønlandske sprogdebat, hvor det at tage kalaallit tilbage og udelukke dansk går hårdt ud over de dansksprogede kalaallit. Fordi kolonitiden i dén grad er indskrevet i de sproglige magtforhold, er Kleemanns flersproglige metode da også stærkt kontroversiel i en grønlandsk kontekst, hvor etsprogetsnormen er arvet fra Danmark sammen med ideen om det etnisk baserede nationale fællesskab (Thisted 2013, 212). Også drømmen om dekolonisering kan således føje nye sår til gamle. Dette gælder ikke mindst i spørgsmålet om forholdet til naturen, hvor dekolonisering og miljøaktivisme ikke nødvendigvis går hånd i hånd. Det ser vi på i næste og afsluttende afsnit.

URAN

"Polerne smelter / komastøv / yellowcake" (71). Referencer til uranudvin-
ding er et genkommende motiv i *Arkhticós Dolorôs*, som f.eks. i teksterne
om det amerikanske Camp Century og Grønlandsministeriets *The Greenland*

Report (s. 80). Industrialisering, minedrift og global opvarmning er tæt forbundne størrelser, som også knytter sig til den koloniale historie, både i form af danske og amerikanske initiativer (s. 81). Nu om dage lurder en lang række af sultne nationer på rigdommene i Kalaallit Nunaats undergrund. Det er de imidlertid ikke alene om, hverken i virkeligheden eller i Kleemanns digte, eftersom også det grønlandske selvstændighedsprojekt er knyttet til storskalaprojekter og minedrift (Thisted 2020). Kalaallit Nunaat har i henhold til selvstyreloven fuld råderet over landets råstoffer, og eftersom økonomisk selvstændighed anses som en forudsætning for politisk selvstændighed, er udnyttelsen af disse ikke-fornybare resurser en nærliggende mulighed. Klimaforandringerne er ikke kun negative for arktisk økonomi. Ikke mindst ved råstofudvinding er varmere klima en fordel.

Som sådan er kalaallit ikke imod minedrift (Sejersen, Bjørst), men især ét projekt har splittet befolkningen. I 1950'erne og 60'erne, da Danmark regnede med at skulle være med til at udvikle atomkraft som energikilde, udforskede man Kuannersuit (Kvanefjeldet) bag Narsaq i Sydgrønland. I 1985 kom moratoriet for atomkraft i Danmark, og projektet blev opgivet. I 2007 fik et australsk selskab imidlertid licens til at søge efter sjældne jordarter på stedet. Snart blev det klart, at det også ville involvere udvinding af uran som et "biprodukt", og det var kun med det snævrere mulige flertal, at en tilladelse blev stemt igennem i Inatsisartut (parlamentet) i 2013. En ny lov imod uranudvinding vedtaget i 2021 har foreløbig stoppet projektet. Der er imidlertid stadig vilje til at få det op at køre, og i den forbindelse tematiserer nogle af teksterne på kalaallisut i *Atkhticós Dolorôs* retten til land (f.eks. s. 81). Principielt kan ingen eje land i Kalaallit Nunaat, for den kollektive ret til landet er en grundsten i oprindelige folks moralske coda. Multinationale selskabers indtog problematiserer dette forhold.

"finally the B-inuit / turned really into A-inuit // suna tamarmi kusanassagami", lyder det ironisk i en af Kleemanns tekster (83). Efter indlemmelsen i Danmark opdeltes skolen i de såkaldte A-klasser, hvor undervisningen foregik på kalaallisut, og B-klasser, hvor undervisningssproget var dansk. Hvis man ville have sine børn frem i verden, måtte de i en B-klasse. A står imidlertid også for atomkraft, og en mulig læsning vil således være, at det i dag er de privilegerede, veluddannede dansksprogede, der udgør

"A-holdet", som promoverer uranudvinding og dén forvandling af både samfund, mennesker og natur, som et topindustrialiseret "Brand New Greenland" vil medføre (Thisted 2022 45ff.). "Så er alt jo i den skønneste orden", lyder den svirpende sætning til slut i citatet ovenfor. Ikke desto mindre gør Kleemann samtidig opmærksom på, at oprindelige folk, ligesom alle andre, er storforbrugere af sjældne jordarter (44-45). De materialer skal jo komme et eller andet sted fra. Spørgsmålet om oprindelige folks position i forhold til naturen og udnyttelsen af dens resurser kan derfor ikke reduceres til den simplificerede fortælling om oprindelige folk som et modbillede til moderniteten.

Med den erkendelse er det tid til at vende tilbage til Inuk Jørgensens *Entropy*. Intet af det her fremanalyserede vil være nyt for filmens instruktør. Ser man filmen som en henvendelse til et internationalt publikum, kan der derfor være tale om "strategisk essentialisme": en genanvendelse af kolonialismens essenstækning i aktivistisk øjemed, her med det formål at fremme naturens sag.¹⁰ Anderledes forholder det sig, når filmen ansues i forhold til et internt, grønlandsk publikum. Dette vil fange modsætningerne mellem den anonyme fortæller og den engelsktalende, moderne fortæller, der ligesom Kleemann taler om kolonialisme og et Arktis under forandring: "The delicate link between Inuit, people, and land is disappearing". *Entropy* er optaget inde i gletsjerlandet ved Narsarsuaq, bag Narsaq med Kuannersuit-fjeldet, og ingen i Kalaallit Nunaat vil være i tvivl om filmens hensigt som en stærk emotionel intervention i den lokale og nationale debat om mulighederne for at udnytte uranen og de sjældne jordarter og den dermed forbundne risiko for at forvandle hele området til en miljømæssig offerzone. I *Entropy* får traditionen således form af et opråb fra fortiden, med påmindelse til de nuværende kalaallit inuit om at huske kulturarven og respektere den identitet, hvorfra de henter deres status som oprindeligt folk.

10 Begrebet "strategisk essentialisme" tillægges gerne G.C. Spivak og betegner især brugen af essentialiserende identitetskategorier "mod bedre vidende", idet den eller de pågældende selv indtager et anti-essentialistisk standpunkt og er opmærksom på de farer, som er forbundet med essentialisme, men alligevel gør brug af sådanne kategorier, fordi de er letforståelige og slagkraftige, Bell.

Også Inuk Jørgensen betjener sig således af kodelistikning og dobbelttydighed, idet han positionerer sig som på en gang inden for og uden for den tradition, der giver oprindelige folk autoritet til at tale på vegne af naturen, i dette tilfælde i form af kulde og is. Selv om Kleemanns og Jørgensens værker har så forskellige udtryk, taler de ud fra beslægtede positioner, hvor begrebet "oprindelige folk" måske nok aktiveres i henhold til et forforstået betydningsindhold, men samtidig fremstår relativt flydende, hvad angår mulighederne for nutidig identifikation og anvendelse. Det afgørende er, at definitionsmagten, som tidligere overvejende har ligget hos majoriteten/ kolonimagten, nu befinder sig hos de berørte selv.

Tak til alle deltagere ved Komparative Kulturstudier/Minoritetsstudiers Forskerseminar, KU, i særdeleshed de to primære respondenter, Janus Møller og Tobias Skiveren, samt til to anonyme fagfællebedømmere for virkelig god og konstruktiv kritik af det første udkast til denne artikel.

KIRSTEN THISTED er lektor ved Institut for Tværkulturelle og Regionale Studier, Københavns Universitet, og adjungeret professor ved Institut for Kultur, Sprog og Historie, Ilisimatusarfik/Grønlands Universitet. Hun har udgivet en lang række af publikationer om kalaallit inuits mundtlige traditioner og skrevne litteratur, om relationerne mellem den tidligere kolonimagt og den tidligere koloni, samt om "dansk grønlandslitteratur" (danske forfatteres repræsentationer af Kalaallit Nunaat og kalaallit inuit).

ARCTIC IN MOURNING AND PAIN

'Code-Stitching' as an Affective Methodology in Climate Debate and Decolonization

The article examines how Kalaallit Inuit (Greenlandic) artists navigate a cultural and political context in which, by virtue of their status as Indigenous people, they are granted a particular authority to speak on behalf of the ice and nature. The article explores two very different artistic approaches to this question. It opens with Inuk Jørgensen's short film *Entropy* (2024), which initially presents itself as a call from the Inuit to the surrounding society to change course before it is too late. The main part of the article focuses on Jessie Kleemann's *Arkhticós Dolorôs* project, consisting of a video performance (2019) and a work of poetry (2021). Drawing on the concept of "code-stitching" (Ramazani 2015), the analysis examines how

Kleemann delineates new ways of approaching a contradictory reality – one that, for Indigenous peoples, or perhaps especially for Indigenous peoples, spans languages, cultures, and worldviews. My argument is that Kleemann's performative explorations of modern Kalaallit Inuit identity can be seen as a political intervention, replacing the fetishized image of the tragic Inuit – frozen in the past and their essence as indigenous – with a remembrance of the historical trajectory. With the insights gained from Kleemann's work, the article returns to Jørgensen's film, which can also be read as an emotional intervention in an internal Greenlandic debate on resource exploitation. The analysis demonstrates that decolonization – even when it concerns indigenous peoples – is not automatically synonymous with environmental activism.

KEYWORDS

- EN: Environmental humanities; cryocritical awareness; Kalaallit Nunaat; performance art; Kalaallit Inuit poetry; Jessie Kleemann; code-switching/"code-stitching"; affect and emotions
- DA: Miljøhumaniora; kryokritisk bevidsthed; Kalaallit Nunaat; performance; Kalaallit Inuit poesi; Jessie Kleemann; kodeskift/"kodestikning"; affekt

LITTERATUR

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.
- Andersen, Camilla Kleemann. "Den evigt nærværende koloniale fortid". *Sprogs Status i Rigsfællesskabet*, redigeret af Tore Kristiansen og Anne Holmen, Københavnerstudier i tosprogethed bind 13. Københavns Universitet, 2021, s. 28-40.
- Arke, Pia. *Ethno-Aesthetics/Etnoæstetik*. Kunsttidsskriftet ARK, Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion, 2010 (oprindeligt udgivet 1995).
- At the Moraine. Envisioning the Concerns of Ice. [https://atthemoraine.com/sidst besøgt 24.01.2025](https://atthemoraine.com/sidst-besøgt-24.01.2025).
- Bell, Avril. "Strategic Essentialism". *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, edited by George Ritzer and Chris Rojek, John Wiley & Sons, Ltd., 2021 DOI: 10.1002/9781405165518.wbeoss268.pub2
- Bloom, Lisa E. *Climate Change and the New Polar Aesthetics*. Duke University Press, 2022.
- Bjørst Lill Rastad. "Stories, emotions, partnerships and the quest for stable relationships in the Greenlandic mining sector". *Polar Record*. 56:e23, 2020. doi:10.1017/S0032247420000261

- Brown, Wendy. *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton University Press, 1995.
- Buege, Douglas J. "Frozen in Place: European American Ideologies and the Inuit". *Explorations in Ethnic Studies*, vol. 17, No. 2, 1994, s. 143-154.
- Dodds, Klaus og Swerker Sörlin (red.). *Ice Humanities. Living, Thinking and Working in a melting World*. Manchester University Press, 2022.
- Ellingson, Ter. *The myth of the noble savage*. University of California Press, 2001.
- Forlaget Arena. <https://forlagetarena.dk/produkt/jessie-kleemann-arkhticos-doloros/> Sidst besøgt 01.09.2024.
- Frank, Ivalo. "An Everyday Conversation with Jessie Kleemann". *Jessie Kleemann, Qivittoq*, redigeret af Iben Mondrup, Hurricane 2012, s. 38-54.
- Gill, Sam D. *Mother Earth. An American Story*. The University of Chicago Press, 1987.
- Hansen, Stine Lundberg. "Perlekraven der blev ved – og ved". Interview med Jessie Kleemann. KUNST.GL 7. marts 2021 <https://kunst.gl/perlekraven-der-blev-ved-og-ved/>
- Hansson, Heidi. "The Arctic in Literature and the Popular Imagination". *Routledge Handbook of The Polar Regions*, 2018, s. 45-56.
- Hemkendreis, Anne og Anna-Sophie Jürgens, redaktører. *Communicating Ice through Popular Art and Aesthetics*. Palgrave Macmillan, 2024.
- Jørgensen, Jens Normann, Martha Sif Karrebæk, Lian Malai Madsen, Janus Spindler Møller (2011). "Polylinguaging in Superdiversity". *Diversities* 13 (2), s. 23-37.
- Lopez, Barry. *Arctic Dreams*. Charles Scribner's Sons, 1986.
- Lönnroth, Lars. *Den dubbla scenen: muntlig diktning från Eddan till Abba*. Carlsson Bokförlag, 2008.
- Norman, David W. "Jessie Kleemann's Art of Survival". *Peripeti*, nr. 19(37), 2022, s. 30-43. <https://doi.org/10.7146/peri.v19i37.135189>
- Ramazani, Jahan. "Code-Switching, Code-Stitching: A Macaronic Poetics?". Jahan Ramazani. *Poetry in a Global Age*. University of Chicago Press, 2020, s. 219-238. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226730288.001.0001>
- Schmidt, Michael Kallesø. "(U)muligheder. Multilingvistiske strategier hos Cia Rinne og Christina Hagen". *Edda* 1, 2019, s. 24-38. DOI: 10.18261/issn.1500-1989-2019-01-03
- Sejersen, Frank. *Rethinking Greenland and the Arctic in the Era of Climate Change*. Routledge, 2015.
- Thisted, Kirsten. Discourses of Indigeneity: Branding Greenland in the Age of Self-Government and Climate Change." *Science, Geopolitics and Culture in the Polar region*, redigeret af Sverker Sörlin. Ashgate 2013, s. 227-258.
- Thisted, Kirsten. "Blubber Poetics. Emotional Economies and Post-Postcolonial Identities in Contemporary Greenlandic Art and Literature." *Sámi Art and Aesthetics. Contemporary Perspectives*, redigeret af A. Svein, E. Haugdal og U.A. Jørgensen, Aarhus Universitetsforlag, 2017, s. 267-297. <https://doi.org/10.2307/j.ctv62hhh7>
- Thisted, Kirsten. "How we use our nature'. Sustainability and indigeneity in Greenlandic discourse". *The Politics of Sustainability in the Arctic: Reconfiguring Identity, Space, and Time*, redigeret af U. P. Gad og J. Strandsbjerg, Routledge, 2018, s. 176-194.

- Thisted, Kirsten. "Emotions, finances and independence. Uranium as a 'happy object' in the Greenlandic debate on secession from Denmark". *Polar Record* 56, e 1, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0032247419000433>
- Thisted, Kirsten. "Affect". *Unravelling the North – Critical Studies of the Arctic*, redigeret af M. Lindroth, H. Sinevaara-Niskanen og M. Tennberg. Palgrave Macmillan, 2022, s. 37-58. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-11120-4>
- Todd, Zoe. "Indigenizing the Anthropocene". *I Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Environments and Epistemologies*, redigeret af H. Davis and E. Turpin, Open Humanities Press, 2015, pp. 241-54. DOI 10.26530/OAPEN_560010
- Tsing, Anna L. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press, 2015.
- Tuck, Eve. "Suspending Damage: A Letter to Communities." *Harvard Educational Review* 79(3), 2008, s. 409-27. <https://doi.org/10.17763/haer.79.3.n0016675661t3n15>
- United Nations. *Our Common Future*. Oxford University Press, 1987.
- United Nations. *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*, 2007.
- Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Fordham University Press, 2012. <https://doi.org/10.2307/j.ctt13x0cqr>
- Yetter, Lynette. "Virgin Mary/Pachamama Syncretism: The Divine Feminine in Early-Colonial Copacabana". *Western Tributaries*, vol. 4, 2017.
- Åhäll, Linda. "Affect as Methodology: Feminism and the Politics of Emotion". *International Political Sociology*, 2018, vol. 12 (1), 36-52. <https://doi.org/10.1093/ips/olx024>