

PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 34, 2025

“Tabte samlinger og forsvundne værker”

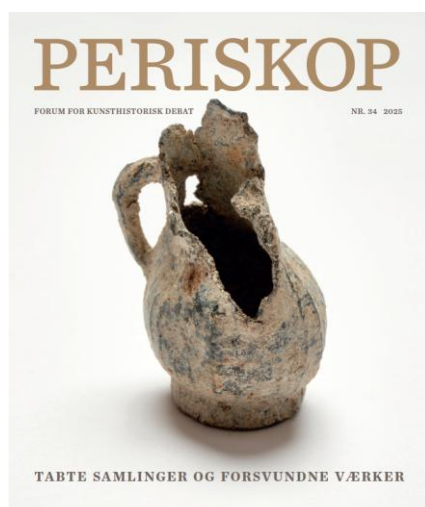
Titel: “En betydelig mangel”: Jakob Danielsens værker på Statens Museum for Kunst og Nationalmuseet

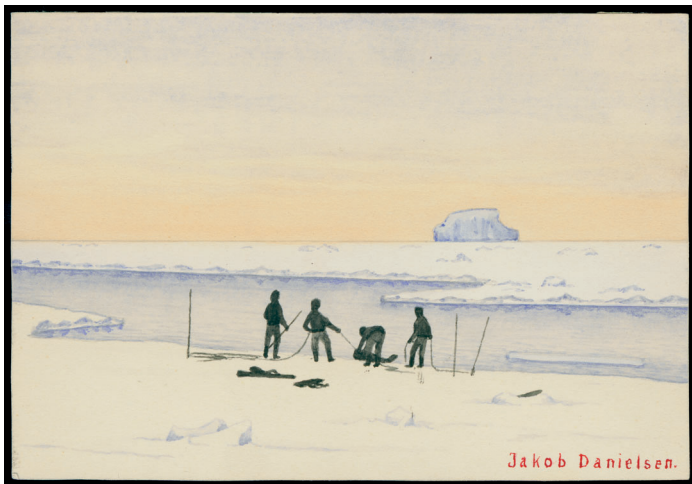
Forfatter(e): Anna Vestergaard Jørgensen

Sidetal: 32-51

Dato: 04.12.2025

DOI: 10.7146/periskop.v2025i34.162363





[1] Jakob Danielsen: *Narhval- og Hvidhvalsjagt fra Iskant.*
 April, ca. 1930-38. Akvarel på papir, 92 x 143 mm.
 Nationalmuseet.

“En betydelig mangel”

Jakob Danielsens værker på Statens Museum for Kunst og Nationalmuseet

Da Den Kgl. Kobberstiksamling (KKS) i 1996 blev tilbudt at købe en række akvareller af Jakob Danielsen (1888-1938), besluttede man sig for et udvalg på 14 værker. De udvalgte værker er karakteristiske for Danielsen, der skildrede landskaber og fangstliv i den nordlige del af Kalaallit Nunaat (Grønland) med sirlige streger og i en dæmpet farveholdning [1]. Erhvervelsen til KKS blev begrundet således:

Der findes en lille grønlandsk samling i KKS med træsnittene af Aron fra Kangek som det ældste og tegninger af Kârale Andreassen som sjældne og fascinerende billeder af det grønlandske mytestof. Med en erhvervelse af Jakob Danielsens akvareller kan KKS dække en betydelig mangel i denne samling.¹

“Den lille grønlandske samling”, som her nævnes, har i 1996 talt omkring 100 værker, som er blevet indsamlet fra 1930’erne og frem. Foruden Aron (1822-69) og Andreassen (1890-1934) har samlingen dengang også inkluderet nu kanoniserede navne som Aka Høegh (1947-) og Anne-Birthe Hove (1951-2012), hvis værker er blevet erhvervet til museet op gennem 1980’erne. I dag er der omkring 140 værker af kunstnere født i Kalaallit Nunaat på Statens Museum for Kunst (SMK), hvoraf størstedelen indgår i KKS (Jørgensen 2024).

Det er dog ikke “den lille grønlandske samling”, som er fokus for denne artikel, men derimod “den betydelige mangel”, som ligeledes nævnes ved erhvervelsen af Danielsens værker. For hvem var Danielsen? Hvad kunne hans værker tilføje samlingen i KKS, og hvorfor var hans værker overhovedet en mangel, når museet allerede i 1941 udstillede omkring 300 af dem? Udstillingen var foranlediget af Philip Rosendahl (1893-1974), som var tidligere landsfoged for Nordgrønland og storsamler af Danielsens værker, og i forbindelse med den udtalte direktøren for SMK, Leo Swane (1887-1968), at han ønskede at erhverve de udstillede værker (Swane 1940). I stedet overgav Rosendahl 259 af Danielsens tegninger og akvareller til Nationalmuseet i København. Samlingen af Danielsens værker er med andre ord ikke “tabt”. Alligevel vil jeg i det følgende tage udgangspunkt i idéen om en “tabt samling”, idet jeg undersøger, hvad det er for værker, der befinder sig på Nationalmuseet, og hvilken betydning institutionaliseringen har haft for forståelsen af Danielsens kunstneriske projekt. Man kan selvfølgelig spørge, om det er på SMK, Danielsens mange værker er en “betydelig mangel”, eller om det også er i Kalaallit Nunaat. I hvert fald peger Inge Kleivan (1998, 19-20) på, at Nationalmuseet har måttet afvise mange henvendelser om lån af værkerne, særligt fra Kalaallit Nunaat, og at man derfor fik fremstillet tre sæt reproduktioner af 40 værker i 1988-89 til cirkulation. Det er dog ikke denne artikels formål at tage det vigtige spørgsmål om repatriering af kalaallit kunst op.

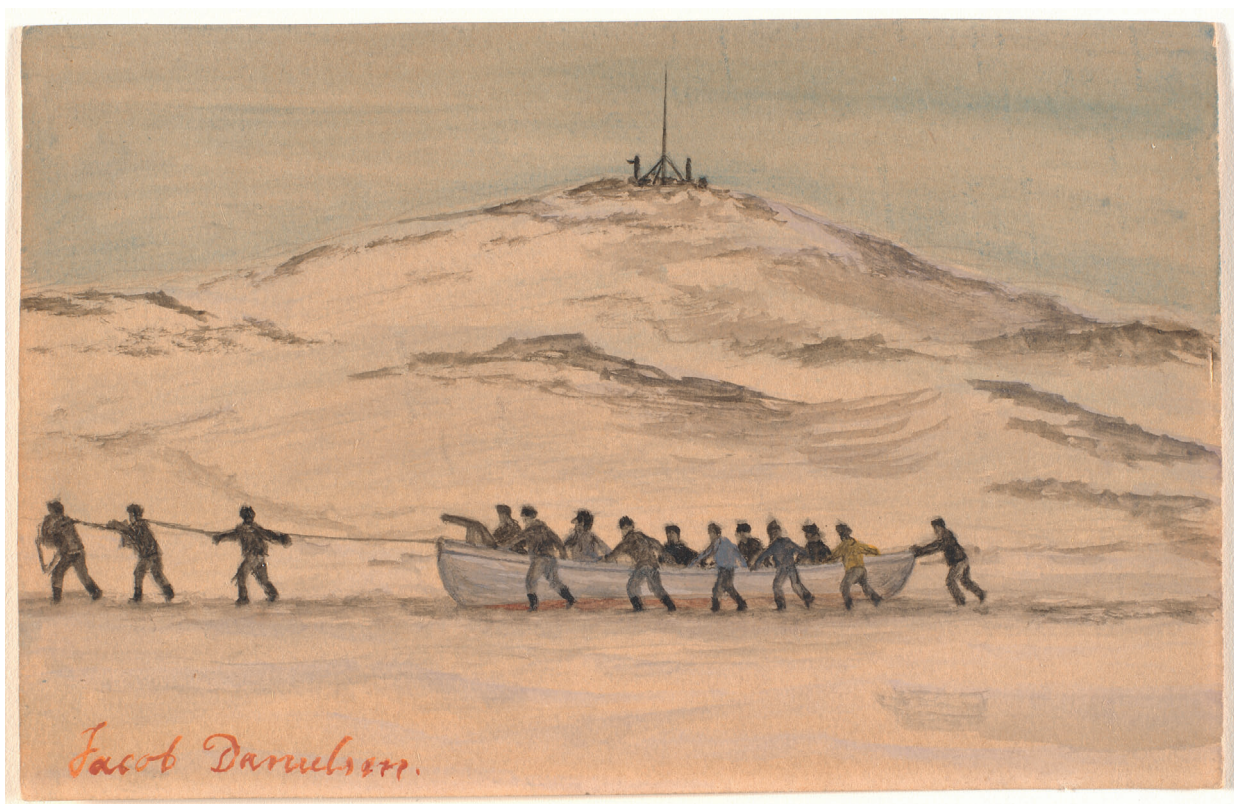
Jakob Danielsen

Jakob Danielsen (indimellem stavet “Jacob” og ”Danielsin”) blev født i 1888 på bopladsen Sioraq i Kangerluk på Qeqertarsuaq, og som 16-årig flyttede han til byen Qeqertarsuaq, hvor han boede frem til sin død i 1938. Danielsen blev født ind i en fangerfamilie, og han ernærede sig livet igennem som fanger og kunstner, ligesom han i nogle år var med i Qeqertarsuaq kommuneråd, der fra 1911-25 bestod af kalaallit inuit medlemmer valgt lokalt ved afstemning. Danielsen tog desuden del i den offentlige debat i avisen *Avangnâmiok*, der blev trykt i Qeqertarsuaq. I 1924 tog han til genmæle på en kritik af Alf Erling Porsild (1901-77), der var assistent ved Arktisk Station, og som kritiserede Danielsens ven og fangstfælle Isak Kleist for en, ifølge Porsild, dårligt planlagt forskningsrejse til fjorden Karngersooq, der skulle undersøge muligheden for bosættelse og fiskeri, men som ikke bragte nyt med sig (Porsild 1924).² I sit modsvar gik Danielsen, der selv var involveret i projektet, i rette med Porsild og påpegede bl.a., at viden om fjorden, som Porsild tog for givet, af Kleist blev formidlet til de lokale, som ikke havde adgang til landkort (Danielsen 1924). Disputten i *Avangnâmiok* viser dels Danielsens engagement i lokalmiljøet, og dels at han måske ikke havde så svært

ved at udtrykke sig på skrift, som det ellers er blevet mere end antydnet i beskrivelser af ham (Rosendahl 1967, 18).

Danielsens største mæcen og samler var og blev Rosendahl, som var født i Saksøbing i 1893 og flyttede til Kalaallit Nunaat i 1920, hvor han var regeringens kontrollør ved kryolitbruddet ved Ivittuut, og i 1924 blev han landsfoged for inspektoratet Nordgrønland. Fra 1939-63 var han kontorchef i Grønlandsministeriet i København. Rosendahl erhvervede omkring 400 værker af Danielsen, hvilket uden tvivl gør ham til den største samler af kunstneren. I Danmark formidlede han desuden Danielsens værker til et bredt publikum gennem f.eks. udstillingen på SMK, og i 1942 udgav han et større Danielsen-katalog (oversat 1957 til kalaallisut), der i 1967 udkom i en større version på både dansk, kalaallisut og engelsk. Fortællingerne i bogen er Rosendahls gengivelser af samtaler med Danielsen, tolket af Peter Dalager (1888-1953). Rosendahl (1967, 19) skriver: "Min opgave er kun at genfortælle, hvad Jakob berettede mig, når vi igennem årene sad og talte om handlingen i billederne. Det vil jeg søge at gøre efter bedste evne, og kan jeg ikke gøre det ordret efter de mange år, der er forløbne, så har vi dog drøftet dem så hyppigt og så indgående, at jeg ved, hvad Jakob ville vise." Rosendahl rettede også sit fokus mod Danmarks skoler, og i tidsskriftet *Københavns Kommuneskole* kunne man læse om et samarbejde med Skolevæsenets Lysbilledkonsulenter, der muliggjorde, at skoler kunne låne 20 af Danielsens serier med dertilhørende tekster ("Lysbilled-Fremvisning" 1941). Derudover sørgede Rosendahl for, at størstedelen af hans samling kom i offentligt eje på Nationalmuseet (og nogle få hos Lyngby Kommune), hvilket sikrede værkerne et institutionelt efterliv. Selvom Rosendahl promoverede Danielsen som kunstner, så var hans projekt ikke først og fremmest kunsthistorisk. I stedet så han en pædagogisk værdi i at udbrede billederne af et liv i det nordlige Kalaallit Nunaat, som de fleste danskere havde ringe kendskab til. Billederne måtte derfor suppleres med tekst for at fremme forståelsen af dem blandt det danske publikum. I det store katalog er de fleste billeder således gengivet ved siden af Danielsens egne ord for, hvad de forestiller.

I Danielsens levetid var Qeqertarsuaq centrum for den nordlige del af Kalaallit Nunaat. Qeqertarsuaq har været vigtig i en række ekspeditioner og videnskabelige udforskninger, og i 1906 etablerede Morten M. Porsild det, der i dag er Arktisk Station. I 1913 blev Nordgrønlands Bogtrykkeri etableret, og her blev bl.a. den vigtige avis *Avangnâmiok* trykt. Stedet har historisk været et vigtigt center for fangsten af hvaler og særligt grønlandshvaler. Siden 1600-tallet havde området været besøgt af især hollandske hvalfangere, og Danmark prøvede at begrænse den internationale handel ved at gøre Qeqertarsuaq til



[2] Jakob Danielsen: *Uden titel*,
ca. 1928–38. Akvarel på papir,
92 x 142 mm.
Statens Museum for Kunst.

dansk koloni i 1773. Det var netop varer som barder, tran og spæk, der var vigtige for Den Kongelige Grønlandske Handel (KGH), der havde monopol på handlen i Kalaallit Nunaat i 1776-1950 (Marquardt 2017). I Danielsens levetid var grønlandshvalen dog utroligt sjælden, og i 1932 blev den totalfredet. Nedgangen i hvaler var en konsekvens af et højt økonomisk udbytte og dermed overfangst. Som Rosendahl (1967, 133) skriver, så er grønlandshvalens spæklag “[...] så tykt og så tranholdigt, at en enkelt hval kunne give 20.000 kg tran, hvilket dengang kunne indbringe en formue på 50.000 kr., og barderne, der var meget efterspurgt til ‘fiskeben’, kunne endog indbringe 50.000 pr. hval.” Til sammenligning kostede en god riffel 25 kr. og en pakke tobak 20 øre (Rosendahl 1967, 20).

I 1928 var Danielsen med til den sidste fangst af grønlandshval inden fredningen. Det ekstraordinære ved begivenheden understreges med historien om, at man måtte finde harpункanonen frem “på landsfogedembedets samling af ting fra gammel tid” (Rosendahl 1967, 134). Danielsen skildrede desuden fangsten af grønlandshvalen i en for ham typisk billedserie, der viser de forskellige



dele af begivenheden: Fra hvalen først gør sig synlig, til fangerne slæber en båd til vandet, hvalen skydes, og fangerne jublende kaster armene i vejret. Det er bl.a. denne serie, der blev indkøbt til KKS i 1996, men den findes også i en udgave på Nationalmuseet. Sammenligner man de to serier, kan det se ud til, at værkerne i KKS har været skitser til den mere fuldendte serie i Nationalmuseets samling [2-3]. I et af de billeder, der findes både på SMK og Nationalmuseet, ses fangerne, der slæber hvalfangersluppen mod vandet. Hvor KKS-værket er mere løst skitseret op, så er figurerne i Nationalmuseets værk fint afrundede med tydelige detaljer i f.eks. tøjet. Samtidig er der forskel på de to billeders kompositioner: I det ene er der tre mænd, som går forrest med slæbetovet, mens der i det andet kun er én. Også landskabet i baggrunden har varierende udtryk. Ingen af billedserierne viser dog, hvad der sker efter jublen over fangsten, hvilket måske skyldes, at “[...] hval og grejer forsvandt sporløst i dybet”, som en hvalfangerkaptajn senere berettede om begivenheden (Larsen 1953, 270).

Det er netop for sådanne serier, der viser forskellige stadier af en fangst eller jagt, at Danielsen er mest kendt. I noten til KKS-erhvervelsen beskrives Dani-

[3] Jakob Danielsen:
*Grønlændere jager en kæmpestor
Grønlandshval*. April, ca. 1930-38.
Akvarel på papir, 92 x 143 mm.
Nationalmuseet.

elsen således: “Kunstneren er en af de fineste iagttagere af menneskene i samspil med den grønlandske natur. Dertil kendte han de forskellige jagtteknikker til bunds og skildrede dem i serier af diminutive akvareller.”³ Igennem livet producerede Danielsen en lang række akvareller og tegninger, der skildrer forskellige dele af livet omkring Qeqertarsuup Tunua og den vestlige del af Kalaallit Nunaat. Primært er det fangstmetoder, han har skildret, men der findes også skildringer fra hans eget liv og enkelte mytologiske billeder. Desuden skal Danielsen have været kendt for sine karikaturer, der dog ikke er bevaret for eftertiden. En undtagelse er tegningen af en kalaaleq inuk og en dansk kolonibestyrer, der “taler vredt til hinanden”, som skriften på billedet fortæller. Værket blev gengivet i Julius Lips’ vigtige bog *The Savage Hits Back* (1937, 192) som en kunstnerisk skildring af en inuks opgør med det koloniale system.

I en grundig gennemgang af Danielsens virke beskriver Inge Kleivan (1998) værkernes kunstneriske værdi som en (vigtig) tilføjelse til deres kulturhistoriske værdi. Kleivan (21) beskriver, hvordan Danielsen, ligesom andre samtidige kalaallit kunstnere, havde som ambition at “gengive grønlandsk kultur og natur så virkelighedsnært som muligt. Det var det, de fastboende danskere og danske og udenlandske besøgende var interesserede i at købe”. For at understrege, hvordan Danielsen var tro mod virkeligheden, henviser Kleivan (21) til Rosendahl (1967, 18-19), der beskriver, hvordan han og Danielsen havde set et maleri af en dansk maler, som forestillede en fanger på vej ud med slæde. Danielsen havde sagt, at fangeren godt kunne vende om med den himmel, underforstået at den danske kunstner havde ringe kendskab til lokalt vejrlig og fangstforhold. Rosendahl forstod denne begivenhed sådan, at “det saglige gik for ham forud for det kunstneriske”, men man kan også tolke anekdoten sådan, at det saglige og det kunstneriske for Danielsen hang sammen og var ligestillede. I hvert fald viser hans egen skildring af fangsten på grønlandshvalen, at Danielsen selv har arbejdet med forskellige kompositioner (der er altså ikke kun én saglig version), ligesom han har valgt, på hvilket tidspunkt i fangsten billedserien skulle starte og slutte.

Man behøver dog ikke to versioner af samme billedserie for at få en forståelse for Danielsens kompositoriske arbejde. En serie, der skildrer fangst af narhvaler og hvidhvaler fra iskant **[1]**, er et godt eksempel på, hvordan Danielsen lader mennesker, redskaber og dyr udgøre en harmonisk komposition på baggrund af et landskab, der får god fylde i billederne og derved virker imponerende og vidtrækkende. Som Danielsen gør i flere af sine værker, så beholder han også her samme baggrund i flere af seriens billeder, mens han lader figurerne bevæge sig rundt som på en scene, hvor baggrundstæppet kun indimellem skiftes. Eller måske

er en mere passende analogi for Danielsens samtid fotografiet: Der er noget fotografisk over Danielsens værker, som om han har ladet kameraet stå, mens handlingen udspillede sig. Værkernes størrelse (næsten alle ca. 9,5 x 14,5 cm) er med til at understrege det fotografiske. Eftersom fotografier er blevet betragtet som mere virkelighedsnære end andre medier, er det oplagt at forestille sig, at værkernes egne æstetiske kvaliteter har været med til at underbygge forståelsen af dem som saglige og ladet de kunstneriske greb stå mere utydelige for dem, der har analyseret dem.

Danielsen og hans netværk

Danielsen havde ikke en egentlig kunstuddannelse, men han har haft forbindelse til andre kunstnere og billedskabere. Hans fætter, Isak Danielsen (1870-1920), malede landskaber og illustrerede myter, og broderen Pele Danielsen (1881-1920) skildrede ligesom Jakob Danielsen livet ved Qeqertarsuaq. Overkatekten i Qeqertarsuaq, Gerhard Kleist (1855-1931), illustrerede ligeledes livet som fanger og kan også have inspireret Danielsen. Sidst, men ikke mindst har Danielsen kendt fangeren og kunstneren Silas Sandgreen (1885-1943), som han har portrætteret, og som bl.a. er ophavsmand til et spektakulært kort fra Qeqertarsuup Tunua, der er skåret i drivtømmer og monteret på sælskind (Gapp og Pushaw, 2023). Det har med andre ord ikke skortet på lokale kunstnere, som har kunnet udgøre et kunstnerisk læringsfællesskab for Danielsen. Derudover har der selvfølgelig været adgang til anden kalaallit billedkunst gennem trykte medier som bøger og aviser.

Samtidig var Qeqertarsuaq også i Danielsens levetid besøgt af tilrejsende kunstnere. I perioden 25. august til 7. september 1925 besøgte den danske kunstner Johannes Larsen (1867-1961) kolonien som del af en ornitologisk ekspedition, der skulle indsamle materiale til bogværket *Danmarks Fugle* (1925-31). Læser man Larsens dagbog fra rejsen, er det dog tvivlsomt, om han har mødt Danielsen eller andre kalaallit kunstnere, for her bliver det tydeligt, at Larsen og hans medrejsende primært har været sammen med den danske del af samfundet, og bl.a. beskriver Larsen (1925) flere middage hos Porsild på Arktisk Station. Det gengiver billedet af, at danskere generelt ikke omgikkes inuit i Qeqertarsuaq (som i de danske kolonier i øvrigt) (Thisted 2021). En enkelt undtagelse for Larsens ophold i kolonien er et besøg hos førnævnte Peter Dalager, der inviterede de tilrejsende på kaffe og cocktails i hans hjem, der beskrives af Larsen (1925, 94): "Som i alle Grønlanderhuse mange Billeder paa Væggen, deriblandt Læbebjørnen fra Grev Friis's Jagtbog og et gammelt koloreret Tryk efter Leonardos Nadver." Citatet giver et indtryk af kunst og billeders betydning i hjemmene i Qeqertarsuaq.

En tilrejsende kunstner, som vi ved, Danielsen har lært at kende, er svenske Ossian Elgström (1883-1950). Elgström havde indsamlet værker af både Danielsen og hans bror Pele Danielsen under en rejse i 1915, hvor han gennem fem måneder rejste fra Nuuk i syd til Uummannaq i nord. Den officielle begrundelse for rejsen til de lukkede kolonier var at “foretage Studier i kunstnerisk Øjemaal” (Elgström 1916, 4-5).⁴ Elgströms rejserute blev planlagt sammen med Knud Rasmussen, og dermed fulgte både rute og formål tidligere (etnografiske) opdagelsesrejsendes vej. I 1916 udgav Elgström bogen *Moderna Eskimåer* om sin rejse, og i bogen er der foruden illustrationer af Elgström selv bl.a. gengivet fem af Danielsens værker og en række af Pele Danielsens. Udgivelsen af *Moderna Eskimåer* tyder på, at Danielsen allerede i 1915 havde en egentlig kunstnerisk produktion (Rosendahls indsamling begyndte først i 1924). Elgström forsøgte også senere at erhverve flere værker af Danielsen og hans bror Pele via Morten Porsild, men denne var angiveligt raget uklar med Danielsen og ville derfor ikke formidle kontakten (Kyander 1992, 32).

Fra Rosendahl (1967, 17) ved vi desuden, at Danielsen har solgt værker til andre danskere: “Jeg har malet for danske før. Det er ikke morsomt. Danske vil kun have eet billede af hver slags fangst. Der foregår så meget på en fangst. Det kan ikke være på eet billede.” Der har formodentligt været tale om købere som danske embedsmænd og andre rejsende på de skibe, der lagde an i Qeqertarsuaq (Kleivan 1998, 22). Danielsens kunstneriske produktion og indsamlingen af hans værker skal ses i lyset af en større interesse i begyndelsen af det 20. århundrede for at indsamle kunst og æstetiske objekter fra oprindelige folk. Som bl.a. Hanna Eglinger (2016, 190) har peget på, var denne interesse ikke mindre i forhold til den arktiske region, hvor der var en interesse for de “jomfruelige landskaber” og “uspolerede indfødte”, som tog form af det, Eglinger kalder for en arktisk primitivisme. Indsamlingen af Danielsens værker skal således også ses som en fortsættelse af indsamlingen af billeder og fortællinger fra kalaallit inuit siden 1820’erne. Netop danske og udenlandske samlere spillede en central rolle i udviklingen af den tidlige grønlandske kunst, og som Ingeborg Høvik (2016; 2017, 50) har peget på, var der allerede i tidlig inuit kunst udtryk for en kunstnerisk og kulturel kontaktzone mellem Kalaallit Nunaat og Europa. Danielsens værker kan derved betragtes som en form for det, Mary Louise Pratt (2010) kalder autoetnografi. For Pratt (2010, 9) skabes den autoetnografiske tekst eller billede i kontaktzonen som et svar på og i dialog med den koloniserende magt. Værkerne fungerer med andre ord som et visuelt mødested mellem Danielsens viden og personlige historie og den form, hvori Rosendahl og andre samlere bad ham afbilde denne.

Institutionalisering

I 1941 blev omkring 300 akvareller og tegninger af Danielsen vist på SMK. Med et besøgstal på 15.000 og deltagelse af både den danske statsminister og undervisningsminister må man konkludere, at det har været en succesfuld udstilling på museet (Rosendahl 1941c, 1; Rosendahl 1967, 23). Som et installationsfoto fra udstillingen viser [4], så blev Danielsens værker udstillet på hvide vægge og uden scenografi, der – som man kender det fra eksempelvis samtidens koloniudstillinger – tematiserede det grønlandske indhold. Det kunne for eksempel være udstillingen for kolonial kunst *Prima Mostra d'Arte Coloniale* i Rom i 1931, hvor Danielsens værker blev udstillet sammen med en blanding af kunsthåndværk, dansk og grønlandsk billedkunst, porcelænsfigurer og dioramaer med udstoppede isbjørne i sektionen "Groenlandia – colonia della Danimarca". Udstillingen i Rom havde det eksplicitte formål at bruge kunstens overtalelsesevner til at propagandere for den koloniale idé i overensstemmelse med Mussolinis tiltro til kunstens betydning for et italiensk kolonialt projekt (Dominicis 2021, 57-60). Det koloniale projekt var, som jeg vil vende tilbage til, også en central del af Danielsen-udstillingen på SMK, men det var altså ikke i udstillingsarkitekturen, at dette kom til udtryk.

[4] Jakob Danielsen udstillingsindretning, Statens Museum for Kunst, 1941. Foto fra Philip Rosendahl: "Jakob Danielsens Tegninger og Akvareller". *Det Grønlandske Selskabs Aarsskrift* (1941): 154.



Forud for udstillingen havde SMK's direktør Leo Swane (1940) tilbudt både en udstilling og erhvervelse af Danielsens værker. Til Rosendahl skrev han:

Jeg er Dem derfor oprigtigt taknemmelig, fordi de viste mig disse Tegninger, og jeg vilde meget gerne lade andre faa den Fornøjelse ved engang at udstille hele Rækken i Kobberstiksamlingens Studiesal, hvis De kunde tænke Dem det. Det vilde ogsaa være mig en Glæde, om de engang kunde finde deres endelige Plads i vor Samling, netop fordi jeg ser dem som Udtryk for en ægte kunstnerisk Evne.

Udstillingen fandt sted kun få måneder senere, og værkerne var allerede på dette tidspunkt lovet til Nationalmuseet, hvor de, med Rosendahls (1941c, 4) ord, ville finde deres "naturlige plads". Poul Nørlund og Kaj Birket-Smith (1941) fra Nationalmuseet havde ligeledes haft tilbudt at udstille værkerne og tilføjet et håb om, at de "[...] i Betragtning af deres kulturhistoriske Betydning til sin Tid maa faa deres endelige Plads i den etnografiske Afdeling". Denne dobbelte institutionelle interesse understreger Danielsens arbejder som befindende sig et sted mellem faglige og institutionelle grænser, mellem kunst og etnografi. Swanes brev spejler denne tvetydighed, for selvom hans tilbud om erhvervelse peger på, at værkerne enkelt og uproblematisk kunne indlemmes i kunstmuseet, så er resten af Swanes brev mere uklart om værkerne som kunstobjekter. Selvom brevets primære funktion er at argumentere for billedernes *æstetiske* værdi, så er teksten vævet sammen med overvejelser om deres *etnografiske* værdi. I sit brev skriver Swane (1940) eksempelvis: "Derfor finder jeg det naturligt, at disse Arbejder først har været fremlagt Mænd med naturvidenskabelig Indstilling." Her må man formode, at Rosendahl refererer til forskere på Nationalmuseet og Naturhistorisk Museum, der ligesom Swane blev bedt om at udtale sig professionelt om værkernes værdi.⁵ Udtalelserne blev brugt i Rosendahls formidlingskampagne, og især til at finde støtte til den store publikation om Danielsen (Kleivan 1998, 19).

Centralt i Swanes brev er det, at han fremhæver Danielsens æstetiske arbejde. Danielsen er "Ganske umiddelbar i sin Opfattelse og Gengivelse", ifølge Swane, men selvom han er utrænnet, så fortjener værkerne "[...] sandelig ogsaa at betragtes som smaa Kunstværker". I et næsten poetisk sprog beskriver Swane, hvordan figurerne i Danielsens værker har "Liv og Bevægelse", at nogle af dem "virkede fortrinligt i samlet Rytme", og i både tegninger og akvareller "kommer der frem en fin Tone af hele Landet, en Stemning af Lyset, af Aarstiden, af Morgen eller Aften, som selv den, der ikke kender denne fremmede Natur, mærker og nyder". Med andre ord er Danielsens værker – ifølge Swane – mere end bare

historier, de er også resultatet af en kunstnerisk frembringelse, hvori Danielsen arbejder med motiviske virkninger: “Han er ikke blot en Anekdote-Beretter, han er en Mand, der arbejder kunstnerisk og føler som Kunstner.”

Swane refererer aldrig til specifikke værker i sit brev, men betragter dem som et hele. Alligevel får han fremhævet et af de elementer, som Danielsen selv fandt vigtigt: at naturen – landskabet og vejret – ikke blev en tom scene, hvorpå den egentlige fortælling kunne finde sted. I stedet ønskede Danielsen at understrege netop tidens, vejrets og årstidens betydning for de begivenheder, der finder sted i de enkelte serier (Rosendahl 1967, 19). For Swane er kvaliteten af Danielsens værker først og fremmest baseret på deres evne til en umiddelbar formidling af livet i Kalaallit Nunaat. De er “Notater om den Virkelighed, der interesserer ham, som Beretninger om grønlandsk Liv” (Swane 1940). Når Swane i sit brev takker Rosendahl for at vise ham “De mange smaa grønlandske Tegninger og Akvareller”, så er “grønlandske” faktisk det nærmeste, vi kommer en identifikation af Danielsen, for kunstnerens navn nævnes ikke en eneste gang i brevet. Glemte Swane det simpelthen? Eller var der vigtigere ting at fremhæve, såsom værkernes “grønlandskhed”? Uanset årsagen, så er det bemærkelsesværdigt, når direktøren for et museum dedikeret til idéen om den geniale enkeltkunstner *ikke* nævner et kunstnernavn. Og faktisk kalder Swane ikke et eneste sted i brevet Danielsen for kunstner. Det tætteste, vi kommer på en sådan karakteristik, er, når han skriver, at “Han har kunstnerens Glæde”. Kunsthistoriker Amelia Jones (2012, 19) argumenterer for, at den europæiske kunsthistorie er baseret på idéen om et unikt situeret kunstnerindivid, der overbringer specifikke perspektiver, følelser og oplevelser til beskuerindividet. Der er ingen tvivl om, at Danielsen ifølge Swane er unikt positioneret til at lave sine værker. Men selvom Danielsen i brevet er identificeret som individ gennem pronomenet “han”, så er værkerne i lige så høj grad identificeret med Danielsen som “grønlænder”, hvorved Danielsen bliver én, der skaber på vegne af en kultur, og ikke et individ.

Også i selve udstillingens formidlingslag (åbningstale og formidlingstekst) var Danielsens ophav fremhævet, og ved åbningen optrådte inuit i “nationaldragt” (Rosendahl 1941b). Der har formodentlig været tale om den vestgrønlandske dragt kalaallisuut, der gennem tiden er blevet brugt som symbol på noget særligt “grønlandsk” (Rossen 2020). I de danske aviser blev udstillingen præsenteret som intet mindre end en sensation: For første gang blev en kalaallit kunstner udstillet på kunstmuseet. Og det var ikke en type kunstner, man var vant til at møde, men en sælfanger: “Fra vor Hovedstadsredaktion skrives om en usædvanlig Kunstner”, som *Lolland-Falster Tidende* skrev nogle dage efter åbningen (Ip 1941).⁶ Forståelsen af Danielsen som “grønlandsk” frem for

“kunstner” kommer også til udtryk i Rosendahls åbningstale (1941c): “Denne Dobbelttilværelse, som Fanger og Kunstner – et træk, der jo peger stærkt hen paa al ‘primitiv’ Kunst – er utvivlsomt Forudsætningen for den Sikkerhed, hvormed han giver Virkeligheden.” Det er med andre ord ikke kun værkerne, der har en dobbelttilværelse, det er også Danielsens selv. I denne forståelse af Danielsens står han i vejen for værkerne som andet end etnografiske vidner, selvom det også er netop denne unikke adgang til det “primitive” liv, der giver værdi til hans værker som kunst. Som der står i udstillingsteksten: “[udstillingen] viser den eskimoiske Kultur, ikke set udefra med fremmede Øjne, men saaledes som den opfattes indefra af en Grønlænder selv.” Kunstner-fangeren garanterer ifølge denne tankegang værkernes autenticitet. Men det er ikke nok, at Danielsens er fanger, han racialiseres også som et vigtigt element af autenticiteten. Danielsens barndom var “[...] under typisk eskimoiske Kulturformer, idet dette lille Steds Beboere er af usædvanlig ublandet Race” (Rosendahl 1941c). Danielsens særlige status som formidler af kalaallit kultur har ifølge Rosendahl således sin kim i barndommen og er kropsligt forankret. Og så er hans “typiske” liv, ifølge Rosendahl, ikke korrumpet af danske eller europæiske traditioner, eller af, hvad Rosendahl ikke siger direkte, men alligevel lader ane: af civilisationen.

Mellem tradition og modernitet

Læser man materialet knyttet til 1941-udstillingen, bliver det tydeligt, at der er mere end Danielsens værker på spil. Det handler ikke kun om at udstille Danielsens værker og finde ud af, hvor de institutionelt skal være. Som en strøm gennem arkivalierne løber en frygt for, at det traditionelle liv i Kalaallit Nunaat er ved at dø ud. Danielsens værker er af særlig værdi, fordi “[...] hele det Liv, som paa denne Maade skildres, nu er i Færd med at forsvinde med raske Skridt, og naar det om ikke mange Aar er gaaet fuldstændig til Grunde, vil disse Billeder derfor staa som et varigt Monument over gammel, eskimoisk Kultur” (Nørlund og Birket-Smith 1941). Idéen om Danielsens værker som et monument går igen i en pressemeddelelse, der eksplicit nævner deres koloniale kontekst: “Disse Billeder er kort sagt et varigt Monument over den oprindelige eskimoiske Kultur og bør derfor ses af alle, der interesserer sig for Danmarks sidste koloni” (“Meddelelse til *Gymnasieskolen*” u.d.). Når Danielsens værker betragtes som et monument over noget, der må reddes, knyttes de til det, der populært kaldes redningsetnografi (*salvage ethnography*), og som bl.a. er kommet til udtryk i storstilede indsamlinger af arktiske kulturer til vestlige museer (Eglinger 2016, 197-98).

Både SMK's og Nationalmuseets rolle i institutionaliseringen af Danielsens værker indskrives sig altså i en større ideologisk formation, der knytter Kalaallit Nunaat til Danmark og forudsætter en ret til og et behov for at beholde den arktiske koloni. Først i 1933 var Danmark tilkendt rettighederne til hele Grønland af Den Internationale Domstol i Haag, og da det nationalsocialistiske Tyskland besatte Danmark, blev forbindelsen mellem Danmark og Kalaallit Nunaat afbrudt. I april 1941 indgik den danske gesandt i Washington DC Henrik Kauffmann så *Forsvarsaftale for Grønland af 1941*, der gav amerikanerne ret til at etablere egentlige militærbaser i Kalaallit Nunaat. Netop denne aftale betød, at der i Danmark var stor bekymring for, om Kalaallit Nunaat kunne forblive dansk efter krigen (DIIS 2007, 15 ff.). Det er ikke sikkert, at den udfordrede koloniale relation mellem Danmark og Kalaallit Nunaat har været en af de primære årsager til Rosendahls intense promovring af Danielsen, men den er der, når man betragter arkivalierne. Som Johannes V. Jensen (u.d.) skriver i sin udtalelse om værkerne: "Det er min Overbevisning at Grønlands Sag som dansk Koloni, som befinder sig i en Skæbnestime nu, er vel tjent med ethvert offentligt og privat Bidrag til Offentliggørelsen af et saa værdifuldt Arbejde." Med Jensens ord knyttes frygten for et tab af kalaallit kultur meget eksplicit til frygten for at miste Kalaallit Nunaat som dansk koloni. Denne "skæbnestime" understreger, med sin storladenhed, at selvom Danielsens akvareller og tegninger nok er små, så var deres politiske og pædagogiske værdi af største vigtighed i en dansk offentlighed.

Når billederne er blevet beskrevet som monument over en tid, der er ved at svinde, så er det vigtigt at huske, at det netop var "den oprindelige erhvervskultur, som findes endnu", som Rosendahl havde bedt Danielsen om at skildre, selvom også enkelte "indførte" fangstmetoder efterhånden måtte skildres – herunder hvalrosfangst med motorfartøj (Rosendahl 1967, 20). Et andet tegn på ændrede tider (som dog ikke nævnes af Rosendahl) er de ovne, der optræder i Danielsens skildringer af huse, og som viser et skiftende fangst- og energimiljø i Kalaallit Nunaat. Med den voldsomme tilbagegang i hvalbestanden ønskede den koloniale administration et skifte til sælfangst, og hvor tran førhen blev brugt til opvarmning og lyskilde i de historiske vinterboliger af tørv, så pressede administrationen på for en overgang til kul, der ville betyde større eksport af tran. Kirstine Møller og Bart Pushaw (2023) har beskrevet, hvordan denne udvikling – sammen med koloniadministrationens ønsker

[5] Titelbladet fra Ossian Elgströms *Moderna Eskimåer*. Stockholm: Albert Bonniers Forlag, 1916.



om at “forbedre” hjemmene i Kalaallit Nunaat – betød, at vinduer og ovne til kul blev indført i husene. Danielsen har skildret netop disse to elementer i en af de tegninger, som Elgström indsamlede [5]. Det viser en kvinde, der flår en sæl. Ved siden af hende ses en grammofon, og i baggrunden en ovn og et vindue. Måske er netop disse elementer – grammofonen, vinduet og ovnen – symboler på det, Elgström forstod ved at være moderne. I hvert fald valgte han at bruge billedet i titelbladet på *Moderna Eskimåer*.

Også senere er Danielsens værker blevet knyttet mere til (idéen om) en traditionel og autentisk fortid, end de nødvendigvis afspejler. I sit forord til Rosen-dahls publikation beskriver P.V. Glob (1911-85) scenerne som “mørke helleristninger”, der “står stærkt mod de sneklædte fjelde”. Det er ikke underligt, at den kunstinteresserede arkæologs beskrivelse af Danielsens værker er poetisk og begejstret, men med billedet på helleristninger får han samtidig placeret dem i forhistorien. I 1979 blev nogle af Danielsens værker igen udstillet på SMK i forbindelse med udstillingen *Grønlændere – grafik og tegninger fra ældre tid*, der var kurateret af den danske kunstner Ib Geertsen (1919-2009) i samarbejde med inspektør på SMK Jan Würtz Frandsen.⁷ Retorikken er overordnet set den samme som i 1941, og i introduktionen til udstillingen skriver Geertsen (1979), at “De gamle grønlanderes levevis som fangere har udviklet dem til overordentligt fine iagttagere. De kunne skelne hårfine enkeltheder på meget lang afstand. Disse evner var nødvendige for deres fangst, og dermed for deres overlevelse i det arktiske klima”.⁸ Der er med andre ord en fare for, at værkernes “modernitet” overses i monumentaliseringen og historiseringen af dem. Med modernitet skal her forstås den udveksling med omverdenen, som inuit altid har haft, og som ikke var mindre på Danielsens tid, uanset hvor gerne man ville se værkerne som særligt “uspolerede”.

En betydelig mangel

“People and things are increasingly out of place”, skriver James Clifford (1988, 6) i sin indflydelsesrige bog *The Predicament of Culture*. Heri udfolder han det, han kalder kunst-kultur-autenticitet-systemet, hvori objekter bevæger sig mellem kategorier (224). Et objekt er således aldrig fastlåst i én bestemt kategori, men i konstant bevægelse mellem kategorier, der i sig selv er i bevægelse. Betragter man samlingen af Danielsens værker, bliver denne bevægelse meget tydelig. Værkerne er både kunst (singulære) og objekt (kollektive), og de taler fra og om en kultur, men er samtidig en enkeltkunstners frembringelse, bundet til hans følelser og oplevelser. Det er i den forbindelse vigtigt at huske på, at institutioner som SMK og Nationalmuseet ikke kun påvirker mødet med Danielsens værker –



hvilken forskning der bedrives, hvilke udstillinger de indgår i, hvordan publikum møder dem osv. – værkerne påvirker også institutionerne. For selvfølgelig havde SMK været et andet museum, hvis det, qua rollen som hovedmuseum for kunst i Danmark – og som en del af Rigsfællesskabet – konsekvent havde indsamlet, forsket i og udstillet grønlandsk kunst.

I kunsthistorien overses kunstnere som Danielsen ofte som medskabere af billedet på Kalaallit Nunaat og inuit – en rolle, der oftere tilskrives de danske “grønlandsmalere”, der fra slutningen af det 19. århundrede rejste til de arktiske kolonier for at skildre naturen og livet (Hansen og Altinbas 2024; Jørgensen 2023). Der findes endnu ikke en egentlig analyse af samspillet mellem “grønlandsmalernes” kunst og værker af kunstnere som Danielsen, selvom de havde samme pædagogiske funktion (at fortælle om Grønland) i eksempelvis koloniudstillinger i begyndelsen af 1900-tallet. Ser man på Danielsens værker, er det samtidig tydeligt, at han har haft et kunstnerisk ærinde, der gik ud over at berette det tekniske om fangstmetoder eller det rent saglige ved livet omkring Qequer-

[6] Jakob Danielsen: *Sommeren er inde. Man rejser til fangstplads*, ca. 1930-38. Akvarel på papir, 92 x 143 mm. Nationalmuseet.

tarsuaq [6]. Danielsen har også udforsket farver og lys i sine værker, der endda – som denne akvarel af en umiaq og to kajakker – er et motiv, der er skildret igen og igen af danske, tilrejsende kunstnere.

Det komplicerede rum mellem kunst og objekt, kunst og etnografi, som Danielsens værker eksisterer i, er blevet adresseret af Pia Arke i essayet “Etnoæstetik” fra 1995, hvori hun kritiserer det dilemma, en kunstner fra Kalaallit Nunaat står i, mellem at være “rigtig grønlander” eller “rigtig kunstner” (69). Dilemmaet knytter hun til den opfattelse, at kunsten i Kalaallit Nunaat både er ikkeeksisterende (idet inuit er blevet betragtet som naturfolk) og allestedsnærværende (idet alle frembringelser kan ses som æstetiske) (67-68). Ifølge Arke lever autodidakte kunstnere som Danielsen dog “uforstyrret videre” i dette dilemma i modsætning til de kunstnere, der fik en egentlig kunstnerisk uddannelse på Kunstakademiet (69). Hvorvidt Danielsen selv mente, at han stod i et dilemma mellem at være kalaaleq inuk og at være kunstner, er ikke til at vurdere ud fra de ord, der er videregivet i Rosendahls katalog. Sikkert er det dog, at i *receptionen* af hans værker har hans identitet som inuk stået i forgrunden og måske endda i vejen for en forståelse af værkernes (æstetiske) indhold. Som Nivi Christensen (2017), direktør for Nuuk Kunstmuseum, har påpeget, så er det en stor udfordring for kunsthistorien, at så få ting fra og i Kalaallit Nunaat beskrives og udstilles, at det forbliver uimodsagte sandheder. Rosendahls vigtige, men ikke uproblematisk arbejde for og med Danielsen er et godt eksempel på det, Christensen kalder “implicitte sandheder”. Måske er den betydeligste mangel derfor stadig grundige analyser af de kunstneriske frembringelser i Kalaallit Nunaat i begyndelsen af det 20. århundrede.

LITTERATUR

- Arke, Pia. 2010. *Ethno-Aesthetics / Etnoæstetik*. 2. udg. København: Ark, Pia Arke Selskabet og Kuratorisk Aktion. Først udgivet i 1995 af Ark (Aarhus).
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danielsen, Jakob. 1924 (maj). "Kangersssûmut misigssuiartornek pivdlugo". *Avangnâmiok*, nr. 5: 34-35.
- DIIS (Danish Institute for International Studies). 2007. "Afvikling af Grønlands kolonistatus 1945-54. En historisk udredning". København: Danish Institute for International Studies.
- Dominicis, Serena de. 2021. "Removed or Ignored: On the Traces of the Italian Colonial Artistic Legacy". *Art History Studies*, nr. 9: 49-70. DOI: <https://doi.org/10.53631/MIS/2021.9.2>
- Eglinger, Hanna. 2016. "Nomadic, Ecstatic, Magic: Arctic Primitivism in Scandinavia around 1900". *Acta Borealia* 33, nr. 2: 189-214. DOI: <https://doi.org/10.1080/08003831.2016.1238174>
- Elgström, Ossian. 1916. *Moderna Eskimåer*. Stockholm: Albert Bonniers Forlag.
- Gapp, Isabelle og Bart Pushaw. 2023. "Mobility, materiality, and memory: Silas Sandgreen and the construction of Kalaallit cartography in the 1920s". *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 92 (2): 152-170. DOI: 10.1080/00233609.2023.2197432
- Geertsen, Ib. 1979. *Grønlændere. Grafik og tegninger fra ældre tid* (red. Jan Würtz Frandsen). Udstillingskatalog. København: Statens Museum for Kunst.
- Hansen, Stine Lundberg og Laila Altinbas. 2024 (oktober). "Christine Deichmann og de glemte Grønlandsrejser". *Perspective Journal* (online): <https://www.perspectivejournal.dk/christine-deichmann-og-de-glemte-groenlandsrejser/> (sidst besøgt 4. december 2024).
- Høvik, Ingeborg. 2016. "Reproducing the Indigenous. John Møller's Studio Portraits of Greenlanders in Context". *Acta Borealia* 33, nr. 2: 166-88.
- Høvik, Ingeborg. 2017. "Art History in the Contact Zone. Hans Zakæus's First Communication, 1818". I *Sami Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, red. Svein Aamold, Elin Haugdal og Ulla Angkjær Jørgensen, 49-68. Aarhus: Aarhus University Press.
- Ip. 1941 (18. marts). "Grønlandsk Kunst". *Lollands-Falsters Stifts-Tidende*: 5.
- Jensen, Johannes V. U.d. "Udtalelse om Jakob Danielsens værker". SMK, KMS brevarkiv. Boks: "KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946". Folder: "Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941".
- Jones, Amelia. 2012. *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. London and New York, NY: Routledge.
- Jørgensen, Anna Vestergaard. 2023. "Traveling Images: On Carl Rasmussen's 'Greenland Paintings'". *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 92 (2): 106-124. DOI: 10.1080/00233609.2023.2213207
- Jørgensen, Anna Vestergaard. 2024 (februar). "Grønlandsk kunst i SMK's samling". *Smk.dk* (online): <https://www.smk.dk/article/groenlandsk-kunst-i-smks-samling/> (sidst besøgt 3. december 2024).
- Kleivan, Inge. 1998. "En ukendt side af Jakob Danielsens kunst". *Tidsskriftet Grønland*, nr. 1-2: 17-39.
- Kyander, Pondus. 1992. *Myter och människor. Grönland i Ossian Elgströms konst*. Nuuk: Atuakkiorfik.
- Kaalund, Bodil. 1979. *Grønlands kunst*. København: Politikens Forlag.
- Larsen, Johannes. 1925. Dagbog. Det Kongelige Bibliotek. Kilder til Dansk Kunsthistorie, <https://fynboerne.ktdk.dk/personer/larsen-johannes/dagboeger/>
- Larsen, L. 1953. "Grønlandshvalen og dens skæbne". *Tidsskriftet Grønland*, nr. 7: 265-70.

- Lips, Julius. 1937. *The Savage Hits Back. Or the White Man Through Native Eyes*. Overs. Vincent Benson. London: Lovat Dickson Ltd Publishers.
- “Lysbilled-Fremvisning. Den grønlandske Fanger Jacob Danielsens Arbejder reproduceret som Lysbilleder”. 1941. *Københavns Kommuneskole* 34, nr. 17: 412-13.
- Marquardt, Ole. 2017. “Spæk, tran, skind og barder”. I *Grønland. Den arktiske koloni*, red. Hans Christian Gulløv, 120. København: Gads Forlag.
- “Meddelelse til Gymnasieskolen.” U.d. SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”.
- Møller, Kirstine og Bart Pushaw. 2023. “Contesting the Colonial Illu”. I Luis J. Gordo Peláez og Paul B. Niell (red.): *Architecture and Extraction in the Atlantic World, 1500-1850*, 74-87. London: Routledge.
- Nørlund, Poul og Kaj Birket-Smith. 1941 (14. januar). “Nationalmuseet”, appendix til nr. 157, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”.
- Porsild, Alf Erling. 1924 (april). “Kangerssûmut misigssuiartornek pivdlugo.” *Avangnâmiok*, nr. 4: 29-30.
- Pratt, Mary Louise. 2010. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 2. udg. London og New York, NY: Routledge. Først udgivet 1992 af Routledge.
- Rosendahl, Philip til Leo Swane. 1941a (22. januar). SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”, nr. 157.
- Rosendahl, Philip til Erik Zahle. 1941b (10. marts). KMS brevarkiv XVII. SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”, nr. 157.
- Rosendahl, Philip. 1941c (15. marts). “Åbningstale”. SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”.
- Rosendahl, Philip. 1967. *Jakob Danielsen: En grønlandsk maler*. København: Rhodos.
- Rossen, Rosannguaq. 2020. *Branding igennem moden – Den vestgrønlandske kvindedragt som symbol*. Ph.d.-afhandling, Institut for Kultur, Sprog og Historie, Ilisimatusarfik.
- Swane, Leo til Philip Rosendahl. 1940 (21. december). SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”, nr. 1503.
- Thisted, Kirsten. 2021. *Stemmer fra Grønland: den danske koloni i 1920'erne*. København: Kristeligt Dagblads Forlag.
- “Udstillingstekst”. U.d. SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”.

Dele af denne artikel er udgivet som kapitlet “‘An unusual artist’: Jakob Danielsen at the Statens Museum for Kunst in 1941” i min ph.d.-afhandling *The Museum of Discomfort: Exhibiting Colonial Histories at the Statens Museum for Kunst* (Københavns Universitet 2021): 57-84.

NOTER

- 1 Journal nr. 4-177/96, KKS brevarkiv, SMK. Værkerne blev erhvervet fra Bodil Kaalund (1930-2016), der med *Grønlands Kunst* (1979) udgav den første store oversigt over kalaallit kunst.
- 2 Tak til Mia Skifte Lyngre for hjælp til at oversætte til dansk.
- 3 Journal nr. 4-177/96, KKS brevarkiv, SMK.
- 4 Elgström skulle have tilladelse til at rejse til de grønlandske kolonier: "Det är Kina före opiumskriget. Ingen europe får landstiga där utan danska utrikeministeriets tillåtelse", som han skrev (Elgström 1916, 4).
- 5 Udtalelserne er skrevet af Nørlund og Birket-Smith fra Nationalmuseet, Dr. phil. Magnus Degerbøl og Professor Dr. phil. Ad. S. Jensen fra Naturhistorisk Museum og forfatter Johannes V. Jensen. Kopier af disse breve blev sendt til SMK og kan findes i KMS brevarkiv XVII.
- 6 Andre avisoverskrifter var "Fangeren, som blev Grønlands fineste Kunstner" (*Kalundborg Avis*, 18. marts 1941), "Grønlandsk Fanger som Kunstner" (*Thisted Amtsavis*, 22. marts 1941) og "Grønlandsk Sælfanger paa Statens Museum" (*Frederiksborg Amtsavis*, 19. marts 1941).
- 7 Geertsen, som bl.a. er repræsenteret på SMK med den installatoriske mobile *Med og mod* (1998), interesserede sig også for grønlandsk kunst og udgav bøger om grønlandske masker og kunstneren Kárale Andreassen.
- 8 Rosendahl (15. marts 1941) citerer Danielsen for selv at sammenligne kunst og jagt: "Naar jeg før skulde til at male, kedede det mig altid at skulle sidde og tænke paa, hvad det næste billede skulde være. Men nu er det saadan, at er jeg færdig med et Billede, behøver jeg slet ikke at spekulere, det giver sig ganske af sig selv, ligesom selve Jagten, man er ude i."