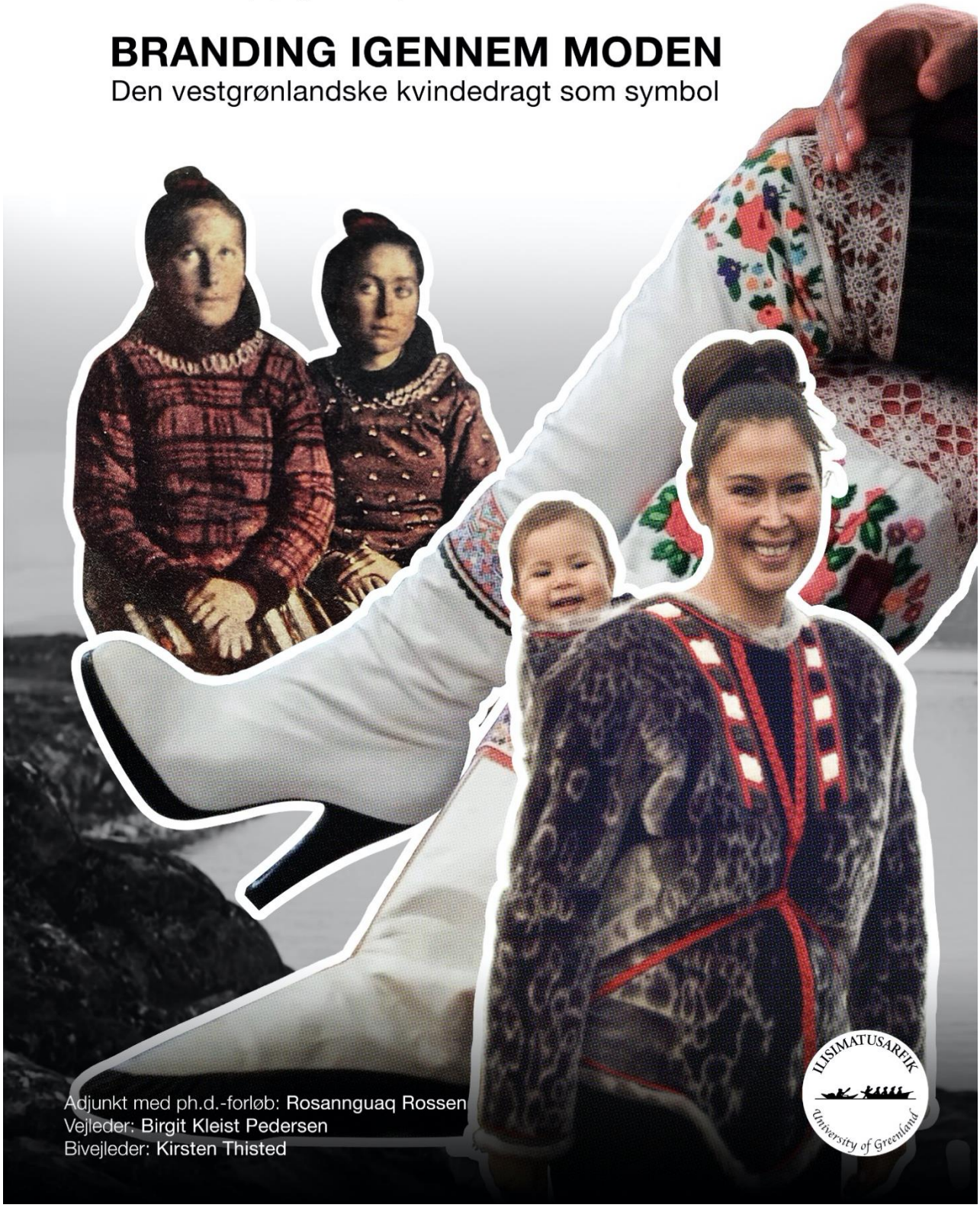
Ph.d.– afhandling udført ved Afdelingen for Sprog, Litteratur & Medier,
Institut for Kultur, Sprog & Historie, Ilisimatusarfik – Grønlands Universitet

BRANDING IGENNEM MODEN

Den vestgrønlandske kvindedragt som symbol



Adjunkt med ph.d.-forløb: **Rosannguaq Rossen**
Vejleder: **Birgit Kleist Pedersen**
Bivejleder: **Kirsten Thisted**

ILISIMATUSARFIK
University of Greenland

Forsidebillederne er Dorothea Poulsen med sin søster Louise Møller (th.), taget af H.J. Rink i 1862 i Nuuk. Nederst til højre er Bodil Marie og Ida Damgaard, taget af fotograf Emilie Binzer og tilhører projektet 'Styrkelse af den grønlandske kulturarv - Redesign af sælskind' - med projektleder Rosannguaq Rossen. Det sidste billede med Peter Jensen støvlen og den traditionelle kamik, fotograferet af Mads Pihl fra Visit Greenland i 2013. Forsiden er opsat af Malik Chemnitz.

Branding igennem moden:

- Den vestgrønlandske kvindedragt som symbol

Ph.d. -afhandlingen er udført ved Afdeling for Sprog, Litteratur & Medier. Institut for Kultur, Sprog & Historie, Ilisimatusarfik - Grønlands Universitet, Nuuk.

Adjunkt med ph.d.-forløb og cand.mag. i Sprog, Litteratur og Medier, **Rosannguaq Rossen**

Hovedvejleder: Lektor **Birgit Kleist Pedersen**, Afdeling for Sprog, Litteratur & Medier, Institut for Kultur, Sprog & Historie, Ilisimatusarfik - Grønlands Universitet, Nuuk.

Bivejleder: Lektor **Kirsten Thisted**, Institut for Tværkulturelle og Regionale Studier, Københavns Universitet.

Afhandlingen er indleveret til bedømmelse (01.05.20) og består af (259) inkl. forside.

Selve afhandlingen er uden bilag. (referenceliste og figurfortegnelse, inkl. noter) er på (70955) ord.

Forord

Ideen til afhandlingen startede efter en kandidatgrad i kulturelle studier og medier fra Afdelingen for Sprog, Litteratur & Medier i februar 2014. På det tidspunkt var brug af grønlandske kulturelle symboler i modetøj eksploderet. Ligesom min motivation for at skrive specialet om politisk og samfundssatire som talerør i Grønland (Rossen, 2014), var det reaktionerne fra det grønlandske samfund der motiverede mig. Det var også det første jeg skrev en artikel om, som er den anden artikel i afhandlingen: ”Jeg ringer efter politiet! Sådan kan I ikke behandle nationaldragten – Uenigheder om identitet og kulturelle udtryk i grønlandsk mode” (Rossen, 2017).
Siden har afhandlingen udviklet sig til at undersøge, hvordan man bruger den grønlandske mode eller inspirationer fra den grønlandske kultur – herunder hvordan man ved brug af modetøj i de forskellige medier kan markedsføre sig selv og ikke mindst vise sin identitet.

Under det femårige forløb (+ et års forberedelse) har jeg mødt og interviewet mange skønne mennesker, der på en eller anden måde har præget min undersøgelse og fået mig til at reflektere over andre problemstillinger end dem jeg havde i tankerne i starten. Jeg fik ny viden om den nordgrønlandske, østgrønlandske og ikke mindst den vestgrønlandske kvindedragt, som har fået mit fokus i afhandlingen til at ændre sig. Jeg havde før i tiden antaget, at ’reglerne’ for brug af dragten stammede fra de grønlandske forfædre og at de af egen idé havde taget f.eks. blomsterbroderierne og kniplingerne til sig, men at det så viser sig, at europæerne, kom med moden, der dermed inspirerede de grønlandske kvinderne.

Denne afhandling er ikke blevet til, uden den store støtte jeg har fået fra min familie, venner, kolleger og medstuderende. En STOR tak til min evigt støttende og tålmodige vejleder og kollega, Birgit Kleist Pedersen – tak for alle de år du har udvidet min og de andre studerendes horisont på SLM! Tak til min bivejleder Kirsten Thisted, for de samtaler og gode råd du kom med, hver gang jeg slog på tråden. Tak til Inge Seiding, for dine gode råd og tålmodighed hver gang, jeg bankede på din dør. Miilla og Signe, for faglig sparring og støtte. Ikke mindst kollegaerne og veninderne fra studietiden i vores afdeling, SLM. En speciel tak til Aviaaja Rosing Jakobsen og Mariane Petersen – tapersersortuarassinga qujanaq!

Tak til min stædige MOR for alt det du har videregivet og lært mig, mine brødre for at sprede jeres gode humør og optimisme, min svigermor for støtten og resten af min familie for al opbakning og tålmodighed. Mine veninder, der altid har været ved min side, støttet mig gennem op- og nedturene undervejs. Ingen nævnt, ingen glemt. Tak for gå-, café- og bioturene, når jeg trængte til at komme ud. Kûna og Ebbe Damgaard, tak fordi i ville korrekturlæse afhandlingen og Heidi, fordi du hjalp mig med ALT, den sidste skriveperiode, Evi, kammaga tapersersortigiuagara - I er guld værd. Sidst, men ikke mindst, tak til min allerbedste ven og manden i mit liv, Mike. Vi gjorde det sammen.

Vores dejlige børn, Emil og Najaaja – Denne afhandling tilegner jeg jer.

Nuuk, 1. maj 2020.

Resumé:

Denne artikelbaserede ph.d.- afhandling omhandler hvordan den vestgrønlandske kvindedragt bliver brugt til *branding* og iscenesættelse i det grønlandske samfund, men også hvordan dragten gennem tiden er blevet brugt som et symbol i Grønland. Ph.d.- afhandlingen fokuserer på, hvordan det grønlandske samfund igennem tiden har reageret på udviklingen og moderniseringen af kvindedragten ud fra præmissen om, at denne repræsenterer en særegen *grønlandskhed*.
Afhandlingen er centreret omkring fire artikler, som er med til at vise den vestgrønlandske kvindedragts historie med henblik på at vise, hvordan kvindedragten både har ændret form og udseende i takt med grønlændernes kontakt med europæerne, herunder den dansk/norske mission fra 1721.
Afhandlingen belyser, hvordan den tyske brødremenigheds, herrnhuternes, tilstedeværelse i et hundrede og syvogtres år har sat dybe kulturelle spor i det grønlandske samfund. Det kan blandt andet observeres i den vestgrønlandske kvindedragts udseende og farvebrug. Desuden er det markant at se hvordan diasporadesignerne fra København anvender deres identitet til at skabe designs med nordiske/globale og grønlandske referencer, akkurat som det er tilfældet med den vestgrønlandske kvindedragt.
Afhandlingen stiller spørgsmål ved, om den grønlandske mode sker uden en 'samtale' med fortiden og om moden forandres uden grund. Desuden stilles der spørgsmål ved, hvordan den grønlandske mode bruges i dag.
Herunder fokuseres der på inspirationer fra den vestgrønlandske kvindedragt som vi ser at det lokale, den nationale kultur, går i spil ved at bruge det som en del af ens iscenesættelse på globalt plan, for at vise ens tilhørsforhold – ens *grønlandskhed* gennem den vestgrønlandske kvindedragt eller gennem de kulturelle symboler i moden.
Afhandlingen argumenterer for, at den vestgrønlandske kvindedragt og den grønlandske mode gennem tiden følger strømningerne om nationsdannelsen og identitetsspørgsmålet i Grønland.
Det empiriske materiale i afhandlingen er metodisk indsamlet via de skrevne kilder fra den grønlandske litteratur, aviser, forskningsartikler og ikke mindst kvalitative interviews med forskere, designere, syersker og relevante personer med viden om dragthistorien samt den grønlandske mode. Det skal også understreges, at deltagende observation som metode er anvendt i betydeligt omfang i f.eks. *fashion week* i København (2015, 2017) og Toronto (2018), projekter indenfor sælskinddesign, seminarer, paneldebat, møder, events og debatfora i de sociale medier igennem de sidste fem år.

English summary:

This article-based PhD dissertation deals with how the West Greenlandic women's dress is used for branding and staging in Greenlandic society, but also how the dress has been used as a symbol in Greenland over time. The PhD thesis focuses on how the Greenlandic society as a nation has, over time, reacted to the development and modernization of women's clothing, on the premise that it represents a peculiar *Greenlandicness*.

The dissertation is centered on four articles, which help to show the history of the West Greenlandic women's dress, in order to show how the woman's dress has changed both in shape and appearance in line with Greenland's contact with Europeans, including the Danish / Norwegian mission of 1721.

The thesis also illustrates how the presence of the German Moravians, for a hundred and sixty-seven years, has left deep cultural traces in the Greenlandic society. This can be observed, for example, in the appearance and color use of the West Greenlandic women's dress. Furthermore, it is significant how the diaspora designers from Copenhagen use their identity to create designs with Nordic / global and Greenlandic references, just as is the case with the West Greenlandic women's dress.

The dissertation questions whether Greenlandic fashion without a 'conversation' with the past and whether fashion changes for no reason. In addition, questions are asked about how the Greenlandic fashion is used today.

Further on, the dissertation have a focus on inspirations from the West Greenlandic women's dress as we see that the local, national culture comes into play by using it as part of one's staging on a global scale, to show one's affiliation - one's *Greenlandess* throughout the women's dress, or through the cultural symbols of fashion.

The thesis argues that, over time, the West Greenlandic women's dress and the Greenlandic fashion follow the trends of nation formation and the identity issue in Greenland.

The empirical material in the dissertation is methodically collected via the written sources from the Greenlandic literature, newspapers, research articles and not least qualitative interviews with researchers, designers, seamstresses and relevant people with knowledge of the history of the dress, as well as the Greenlandic fashion.

It should also be emphasized that participatory observation as a method has been used extensively in e.g. fashion week in Copenhagen (2015, 2017) and Toronto (2018), projects in seal skin design, seminars, panel discussions, meetings, events and social media forums over the last five years.

Naalisagaq:

Una ilisimatuutut misissukkat pillugit allataavoq. Arnat kitaamiut assuutaat atorlugit, kalaallit inuiaqatigiit akornanni nittarsaassinermi, imminullu nittarsaannermut qanoq atorneqartarnersut, kiisalu assuutit piffissami ingerlasumi qanoq Kalaallit Nunaanni ilisarnaatitut atorneqartarnersut misissorneqarput. Allatami kalaallit inuiaqatigiinni piffissami ineriartorfiusumi, arnat kitaamiut assuutaat allanngoriartornerat isiginiarneqarpoq, ‘kalaaliussusermut’ ilisarnaatitut atorneqartarnerat ukkatarineqarluni.
Ilisimatuutut allaatigisaq immikkoortortani sisamani misissukkat toqqammavigalugit ingerlanneqarpoq. Arnat kitaamiut assutaasa ineriartorsimaneri allanngoriartorsimanerilu misissorneqarput, assuutit ilusimikkut isikkumikkullu, kalaallit europamiunik attaveqalersimanerisa kingunerisaanik pisimanerat ersersinniarlugit. Aammalu danskit / noorskillu ajoqersuiartortitat tikinnerisa kinguneranik allanngorsimaneri takutinneqarlutik.
Allatami aamma ullutsinni Kalaallit Nunaanni atisanik atueriaaseq, kalaallit siuliinut kultoorimullu arlaatigut attuumassuteqarnersoq, imaluunniit allat assigalugit kalaallit atisalersoriaaseqarnersut apeqqutigineqarpoq. Aamma misissorneqarpoq ullumikkut atisalersoriaaseq qanoq nittarsaassinermi atorneqartarnersoq.
Tassani isiginiarneqarpoq kultoorikkut ilisarnaatit, soorlu arnat kitaamiut assuutaannit isumassarsiorluni atisaliorneq, atisaqarnerlu qanoq imminut nittarsaannermi – kiisalu kalaallit inuiaqatigiit sinnerlugit nittarsaassinermi – ‘kalaaliussuseq’ aallaavigalugu atorneqartarneri misissorneqarpoq.
Allatap oqariartuutigaa arnat kitaamiut assuutaat, aammalu Kalaallit nunaanni atisalersoriaaseq, pissutsit, kinaassutsimullu tunngasut aallaavigalugit allangoriartortartut.
Allatami misissukkat aallaavigineqartut tulleriiaaqqissaarlugit allatat, aviisit, atuakkiat misissukkallu aallaavigalugit katersaapput. Aammalu ilisimatuunik, atisanik ilusilersuisartunik, atisaliortartunik, mersortartunik, ilisimasalinnillu apersuinikkut paasisat katersorneqarlutillu, allatamut ilusilersueqataapput.
Erseqqissassavara aamma, peqataalluni misissuinermi peqataanerit malinnaanerillu annertuumik atorneqarmata, assersuutigalu Københavnimi atisanik saqqummersitsinerni (2015, 2017) aamma Torontomi (2018) saqqummersitsinermi kalaallit peqataasut malinnaaffigilugillu apersortarnerisigut. Aammattaaq aaqqissuussinerni assigiinngitsuni peqataanermi, aaqqissuussinernilu, soorlu paasiniaaqatigiinnerit, suleqatigiissitsinerit, oqallitsitsinerit, ataatsimiinnerit, allallu, aammali ukiuni tallimani kingullerni nittartakkakkut oqallittuni malinnaanerni paasisat tunngavigineqarmata.

Indhold

Forord ..... **i**

Resumé: ..... **iii**

English summary: ..... **iv**

Naalisagaq: ..... **v**

Del I: Introduktion til afhandlingen – Metodisk og teoretisk sammenfatning ..... **i**

1. Introduktion **1**

1.1 Struktur i afhandlingen – kappens opbygning 1

1.2 Problemformulering 2

1.3 Afgrænsning af emnerne og valg af metode 4

1.4 Bidrag – Tidslinje over projektets forløb 8

1.5 Oversigt over feltarbejdsprocesserne 2015-2019. 10

2. Eksisterende forskning **14**

3. Metodiske tilgange **18**

3.1 Forforståelse ved valg af metode og videnskabsteori 18

3.2 Minearbejder eller den rejsende interviewmetode 20

3.3 De etiske retningslinjer og mangel på samme 22

3.4 Rollen som forsker og feltarbejde i egen kultur 24

3.5 Feltarbejde i de sociale medier - fordele og ulemper 29

3.6 Den kvantitative, kvalitative metode & *ethnographic* interview 32

3.7. Feltarbejde i museer og arkiver 35

3.8 Grounded Theory 40

4. Det teoretiske grundlag for afhandlingens udformning **43**

4.1 Samfundets struktur set igennem moden 45

4.2 Moden som sprog og system af kulturelle betydninger 51

4.3 *Indigénitude* i den grønlandske mode 56

4.4 Fra kulturtræk til symboler 58

4.5 De kulturelle etnosymboler 62

4.6 Det imaginære hjem med det forestillede fællesskab 65

4.7 Orientalismen og Hybriditet 68

5. Præsentation af de enkelte artiklers indhold **73**

5.1 Kristendommens indflydelse på moden i Grønland skabte den vestgrønlandske kvindedragt – Kvindernes inspiration fra Brødremenigheden og moden i Europa. Tidsskriftet Kulturstudier, Århus Universitetsforlag. (*in progress*, er under *peer review*) 73

5.2 ”Jeg ringer politiet! Sådan kan I ikke behandle nationaldragten!” – Uenigheder om identitet og kulturelle udtryk i grønlandsk mode. Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2015-17 (publiceret i 2017 med *peer review*) 74

5.3 Uluer, isbjørne & Nuuk Posse - De grønlandske politikeres brug af symboler i moden og de unges modreaktion på det. Tidsskriftet Grønland (publiceret i 2018). 74

5.4 Grønlændernes globalisering gennem den danske mode: den grønlandske diaspora i Danmark. Grønlændernes syn på danskerne. Aarhus Universitetsforlag (publiceret i 2019, med *peer review*). 75

6. Bidrag til forskningen indenfor grønlandsk mode og dragtforskning 76

6.1 Herrnhuternes ’usynlige’ indflydelse i Grønland 76

6.2 Herrnhuterne i Nordamerika – med de samme regler 78

6.3 ’Kalaallisuut’ – Dannelsen af den vestgrønlandske kvindedragt 79

6.4 Victoria’s Secrets inspiration fra den vestgrønlandske kvindedragt 80

6.5 Diasporadesignerne fra Danmark 83

7. Den grønlandske kvindes synlighed 86

7.1 Kvinden i de grønlandske trykte medier 86

7.2 De danske kvinder i kolonierne 87

7.3 Signe Rink om Grønland 87

7.4 Den gode grønlandske kristne kvinde 89

7.5 Den grønlandske kvindes selviscenesættelse 91

7.6 Kvinden skulle have en stemme, men skulle stadig sy 92

8. Den vestgrønlandske kvindedragt som symbol på ’grønlandskheden’ 94

8.1 Dorothea – den første med perlekrave 94

8.2 Indflydelserne fra den europæiske mode 100

8.3 Den danske kvindes inspiration der gik galt 103

4.4 Björks grønlandske kvindekor og brug af perlekraver 103

8.5 Inspirationen fra modeverdenen 104

8.6 Den vestgrønlandske kvindedragt er under udvikling 106

9. De kulturelle symboler i moden 108

9.1 Socio-symboler og etno-politiske symboler i Grønland 108

9.2 Brug af forskellige symboler i forbindelse med den grønlandske identitet 111

9.3 Flaget *Erfalasorput* i designs 114

9.4 Nationbranding i grønlandsk kontekst 115

9.5 Eskimo eller arktisk orientalisme 116

10. Det globale perspektiv: 118

10.1 Branding af sted og folk - med nationaldragter 118

10.2 Den samiske dragt skaber debat og reaktioner 121

10.3 De afrikanske diasporaer og deres dragt skabt af voksprint fra Holland 122
10.4 Den vietnamiske *ao dai* - skabt af de tidligere kolonimagter..... 123
10.5 Nationalisering af kultur: Konstruktion af 'svenskheden' 124
Konklusion:..... 126
Den sociale kontrol..... 126
Den vestgrønlandske dragt som debatemne i et samfund 128
Dragten som symbol på det traditionelle og moderne Grønland..... 130
Kalaaliussuseq – *grønlandskheden* 133
Dragten som del af den nationale identitet..... 134
De kulturelle symboler i moden – udviklingen af den grønlandske mode..... 136
Litteraturliste: 139
Websider:..... 155
Billedereferencer: 156
De l II - Artikelproduktionen..... 160
Kristendommens indflydelse på moden i Grønland skabte den vestgrønlandske kvindedragt – Kvindernes inspiration fra Brødremenigheden og moden i Europa..... 161
Summary:..... 161
Manchet..... 162
Litteraturen om dragterne..... 163
Imitation og assimilation af den øverste del af samfundsklassen 165
Assimilering til koloniens og herrnhuternes mission..... 167
Brødremenigheden ankomst til Grønland 170
De europæiske kvinders ankomst til Grønland 172
Hvad tog grønlænderne med fra kulturmødet?..... 177
Den vestgrønlandske dragt – i dag 180
Konklusion 182
Litteratur..... 184
Websteder 185
"Jeg ringer efter politiet! Sådan kan I ikke behandle den grønlandske nationaldragt!" - Uenigheder om identitet og kulturelle udtryk i grønlandsk mode 186
Abstract: "You cannot do this with the national costume! We'll call the police!" Disputes on identity and cultural expression in Greenlandic fashion 186
Branding med kulturelle symboler..... 188
Etnosymbolisme og moden i Grønland..... 189
Den vestgrønlandske dragt – fra hverdagsbrug til formel brug..... 191
Reaktionerne fra befolkningen i medierne 193

Traditionalisternes ‘regler’ stammer nok ikke fra grønlænderne 194
Traditionerne i det grønlandske samfund 195
Branding Greenland med nationaldragten 196
Den ‘rene’ nationaldragt 199
Konklusion 201
Anvendt litteratur: 203
Uluer, isbjørne & Nuuk Posse - De grønlandske politikeres brug af symboler i moden og de unges modreaktion på det 206
Forfatter: 206
Resume: 206
‘Grønlandskheden’ og det forestillede fællesskab 207
Selviscenesættelse på de sociale medier - igennem moden 211
Kulturelle symboler som politisk agenda 212
Bolt Lamar – Globaliseringens ungdom 215
Konklusion 216
Litteraturliste 218
Anvendte hjemmesider 218
Grønlændernes globalisering gennem den danske mode: den grønlandske diaspora i Danmark (Grønlændernes syn på danskerne, Ole Høiris) 219
Identitet og essentialismekritik 221
”Eskimo-orientalismen” 223
Grønland i bevægelse 224
Grønlandsk diaspora 227
Bibi Chemnitz og Rita og Nickie Isaksen 229
De etnoæstetiske rammer 232
Branding i medierne af de kulturelle hybrider 234
Diasporaen og fantasiens ’hjemlande’ 236
Fra grønlandsk til nordisk mode: 238
Design og kultur 240
Konklusion 241
Litteratur 243
Anvendte websider 244

Del I: Introduktion til afhandlingen – Metodisk og teoretisk sammenfatning

1. Introduktion

Moden er en del af vores hverdag. Undervejs i mit ph.d.-forløb er jeg ofte blevet spurgt, hvilket forskningsområde jeg arbejder med. Ofte har mit svar været: mode og dragthistorien. Jeg fik bemærkninger eller til tider løftede øjenbryn og spørgsmål om, hvorfor jeg forskede i noget, der er så irrelevant. Alligevel er det et felt de fleste af os, vil jeg påstå, går op i enten bevidst eller ubevidst. Det til trods, har mange gradvist ytret interesse for emnet i takt med mine offentlige oplæg ved flere lejligheder, så fik jeg individer med de løftede bryn til at interessere sig mere for emnet. Under en samtale med min mand, Mike fortalte jeg at jeg skulle læse og skrive om, hvordan vores påklædning var med til at danne vores identitet på. 'Nå… Er der virkelig noget om det?', spurgte han. Og jeg svarede: 'Ja. Tag f.eks. dig selv og dine venner som et eksempel. I går med bukser og jakker fra Fjällräven eller går med dyre uldtrøjer for at signalere, at I tager på jagt eller er naturmennesker og ikke mindst at I tager livsstilen som jæger alvorligt'. For det er netop det moden gør, den er med til at signalere ens identitet og synet på verdenen og samfundet. Et andet eksempel, der er relevant at nævne her, drejer sig om Formanden for Naalakkersuisut Kim Kielsens brug af den grønlandske anorak. Under en demonstration 11. september 2018 i kolonihavnen i Nuuk, fik Kielsen besked på at tage sin anorak af, fordi demonstranterne mente, at han ikke var grønlænder, når han kunne underskrive en aftale med den danske stat om de kommende internationale lufthavne i Nuuk og Ilulissat. Formanden for Naalakkersuisut, Kielsen var rystet og ked af episoden. Anorakken til mænd og kvinder anses generelt som symbol på *grønlandskheden*, og man kan se på de gamle billeder fra slutningen af 1800-tallet, at anorakken også dengang var med til at sætte et skel mellem grønlændere og danskere i det grønlandske samfund. Formanden for Naalakkersuisut ville, som i 1800-tallet, vise sin nationalitet og ikke mindst sin grønlandske identitet ved hjælp af sin påklædning, akkurat som den vestgrønlandske kvindedragt også bruges til. Det fører til spørgsmålet om, hvilken rolle den vestgrønlandske kvindedragt har i den grønlandske samfund og kultur. Hvordan bliver den brugt i dag og med hvilket underliggende formål, som det antages, er tilfældet i nærværende henblik?

1.1 Struktur i afhandlingen – kappens opbygning

Afhandlingens kerne består af fire publicerede (heraf en under publikation) artikler, tre peer reviewede og en uden review. Artiklernes emner er den vestgrønlandske kvindedragts forandring

gennem kristendommen, kontakt, kulturmøde og assimilering med europæerne (Rossen, 2020c); den vestgrønlandske kvindedragt som symbol og reaktionerne bag inspirationerne (Rossen, 2017b); politikernes brug af inspirationerne af de kulturelle symboler som *branding* af sig selv under en valgkamp i 2018 (Rossen, 2018a); samt diasporadesignernes brug og inspirationer fra den grønlandske kultur og nation (Rossen, 2019b). I afhandlingens kappe redegør jeg først for baggrunden for afhandlingen i en indledning med problemformulering, hvor jeg også redegør for valg af emner og afhandlingens emneafgrænsning. Derefter følger et afsnit om eksisterende forskning, det metodiske afsnit og feltarbejdsmetoder med særligt henblik på feltarbejde, der foretages indenfor ens egen kultur, brug af den kvalitative metode og ikke mindst arkivstudier samt de forskellige teoretiske tilgange, som ligger til grund for analyserne i afhandlingens fire artikler. Det gælder især teorier indenfor nationalismen, herunder brug af symboler for at vise omverdenen *grønlandskhed* og ikke mindst identitet og repræsentation og *branding* af grønlænderen. Herudover indeholder kappen et afsnit om den grønlandske kvindes stemme i det grønlandske samfund efterfulgt af en litteraturgennemgang af det globale perspektiv indenfor dragtforskning.
Til sidst samles alle trådene og der foretages en opsamling og konklusion på baggrund af overvejelserne i kappen samt artiklerne.

1.2 Problemformulering

I denne afhandling analyseres og redegøres for, hvordan identitet og historie omkring grønlandsk design går i spænd med hinanden med henblik på at vise, hvilke kulturelle bevægelser, der opnår tilslutning af hvem – på hvilken måde og hvorfor. Hvordan iscenesætter den grønlandske kvinde sig selv – og hvordan bidrager det omgivende samfund til denne iscenesættelse?

Ifølge den tyske sociolog Georg Simmel (1858-1918) opstår moden i et samfund med en social mobilitet, som er baseret på både social anerkendelse og en søgen efter opfyldelse af modstridende menneskelige behov. Moden er en efterligning af et givent mønster og opfylder dermed et behov for social tilslutning (Simmel, 1957[1904]).

En anden måde at se moden på, argumenteres af den franske semiolog Roland Barthes (1915-1980). Barthes ser moden som et sprog og som et system af kulturelle betydninger. Barthes sammenligner moden med sprog og grammatik, hvor ord bruges til at beskrive objekter og har betydning kun, fordi de adskiller sig fra andre objekter. Derfor mener Barthes, at modens eneste formål er at

neutralisere det vilkårlige og få modens absurde skift til at se naturligt ud. Han ser moden som et fænomen med hverken historisk eller materiel funktion, da moden bliver dannet af brugerne og dermed skaber repræsentationerne og betydningerne af moden (Barthes, 1990[1967]:6).

> without discourse there is no total Fashion, no essential Fashion. It thus seemed unreasonable to place reality of clothing *before* the discourse of Fashion: true reason would in fact have us proceed from the instituting discourse to the reality which it constitutes (Barthes, 1990[1967]: xi).

Moden er på den måde kun optaget af at forandre sig uden grund, og han vurderer, at moden er en diskurs, som afviser muligheden for en samtale med sin egen fortid. Barthes betegner moden som en frigørelse, fordi den kun handler om at frigøre sig fra den gamle mode. Moden, der ikke har nogen funktion – men dertil gængæld producerer betydninger (Barthes, 1990[1967]:49).

Hvordan *brander* grønlænderne sig selv og den grønlandske identitet? Brander man det grønlandske som det eksotiske? Jf. kunstneren Ina Rosing der om "det grønlandske" i relation til kunst har udtrykt, at det "sælger" (Trondhjem, 2007). Hvilken baggrund har designerne og hvilken identitet er de talerør for? Passer det, at moden er en diskurs, som afviser muligheden for en samtale med sin egen fortid? At det er noget man selv skaber (jf. Barthes, 1990[1967]).

Hvordan er det, at moden og de 'hellige', kulturelle symboler (jf. Ortner, 1973) bliver brugt som signifiers/betegnere (jf. semiologien)? Til sidst, men ikke mindst, undersøges der om der sker en modbevægelse til tendensen med at bruge de kulturelle symboler. På hvilken måde reflekterer den grønlandske mode et samfund, der er under udvikling mod selvstændighed?

På baggrund af at jeg beskæftiger mig med mode og de kulturelle symboler, vil jeg belyse, hvordan man ved hjælp af netop moden og symbolerne *brander* sin identitet og nationalitet, for delvist at bekæmpe den repræsentation og stigmatisering der bliver pålagt den grønlandske identitet. Her inddrages bl.a. den britiske historiker og samfundsforsker Benedict Andersons (1936-2015) teori om nationer som forestillede fællesskaber (Anderson, 2001) og den palæstinensisk-amerikansk professor indenfor de postkoloniale teorier, Edward Saids (1935-2003) skildring af orienten og definition af vestens historisk nedladende repræsentationer af Østen (Said, 1978). Af samme definition er begrebet 'Eskimo-Orientalismen' blevet brugt (Fienup-Riordan 1995, Thisted 2002,

2006; Bjørst 2008; Pedersen, 2016) eller ’Arktisk Orientalisme’ (Hussain, 2018) ligeledes inddraget.

1.3 Afgrænsning af emnerne og valg af metode

På baggrund af det femårige projekt, der har kombineret antropologiske feltarbejder, der dækker møder med de respektive informanter, interviews, seminarer, workshops og debatoplæg, har jeg også brugt de grønlandske, danske og internationale medier og ikke mindst arkiverne som afsæt for mine analyser. Jeg har brugt tid på de sociale medier, hvor debatterne og opslagene om de kulturelle symboler, dragterne og moden har været mest markante, samtidig med at jeg også har gennemgået de grønlandske aviser *Atugagdliutit* og *Sermitsiaq* i tidsperioden fra 1861 til i dag. Med udgangspunkt i den grønlandske modehistorie igennem medierne og ud fra en kvalitativ og etnografisk metode, vil jeg analysere brug af moden som afsæt for en analyse af den grønlandske kvindes selviscenesættelse både som individ og som del af et etnisk/nationalt kollektiv. Hovedformålet med denne afhandling har været at bidrage med viden om kultur- og modehistorie, samt vise tendenserne og udviklingen i det grønlandske samfund. Da jeg i 2015 skrev projektbeskrivelsen til denne afhandling, ville jeg inddrage brug af kulturelle symboler i musikken, litteraturen, kunsten og moden. Jeg fandt hurtigt ud af, at det var for bredt og uoverskueligt og havde brug for at afgrænse emnet. Selvom jeg har begrænset det empiriske til mode og brug af de kulturelle symboler, har det været nødvendigt indenfor dette emne at afgrænse endnu mere. Derfor har jeg valgt at fokusere på kvindemoden på baggrund af designernes fokus- og målgrupper, men også fordi det er der, debatterne i det grønlandske samfund fylder.

På baggrund af at jeg har fokuseret på kvinderne og moden, har jeg valgt en afgrænsning ved brug af de kulturelle symboler i moden. For hvad er de kulturelle symboler? Hvordan forstås symboler? I stedet for at fokusere på symboler som *Erfalasorput*[1], kvindens hårtop, kajakken eller harpunen, som allerede er blevet berørt af andre indenfor forskning (Kleivan, 1975; Rasmussen, 1982; Petersen, 1985; Kleivan, 1991; Körber, 2014; Nielsen 2016), har jeg valgt at afgrænse symbolbrugen til den vestgrønlandske kvindedragt, som jeg her har beskrevet og siden vil argumentere yderligere for bliver brugt som et symbol for den grønlandske kvinde og *grønlandskheden*, samtidig med at jeg også belyser hvad symboler, herunder etno- og kulturelle

[1] Det grønlandske flag.

symboler er, samt hvornår symboler bliver til symboler og ikke blot et karaktertræk (Briggs, 1997; Smith, 2009).

Der er tre forskellige nationaldragter for kvinder i Grønland: den nordgrønlandske dragt, *Arnatuut*, som udelukkende bruges i Qaanaaq - Thule-området eller af grønlændere med tilknytning til Qaanaaq. Den østgrønlandske dragt, *Tunumiutuut* og den vestgrønlandske dragt, *Kalaallisuut*, som bruges fra strækningen Upernavik i nord til Nanortalik i syd (Jakobsen, 2011). *Kalaallisuut* betyder grønlandskdragten, og et flertal af de grønlandske kvinder bruger dragten, der også repræsenterer hele Vestgrønland. Det spændende er også, at ud af de tre grønlandske dragter er den vestgrønlandske kvindedragt, der har ændret sig mest gennem tiden. Ændringerne er kommet i takt med, at grønlænderne gradvist fik mere og mere kontakt med europæerne, herunder den dansk/norske mission og ikke mindst den tyske brødremenighed, herrnhuterne.

I forbindelse med afhandlingens interviews har jeg været meget påpasselig med ikke at stille ledende spørgsmål, men køre interviewet som en slags venskabelig samtale, som professor James Spradley (1933-1982) kalder for det etnografiske interview (Spradley, 1979:59).
Kvalitative forskningsinterviews der er anvendt til at interviewe designere, syersker og andre specifikke personer er også suppleret med kvalitative spørgeskemaer, som er udarbejdet igennem *Survey Monkey* til brugerne af modetøj, for at finde ud af hvilke tøjmærker, der er mest populære i Grønland i 2018 og 2019.

En stor del af feltarbejdet har været på den eksperimenterende måde, f.eks. ved at være en del af *Kalaallisuuliornermik Ilinniarfik*[2], som medlem af brancheudvalget på vegne af *Ilisimatusarfik*, for at kunne samle viden om kvindedragterne med personer, der arbejder indenfor området, men også at være med i projekter der omhandler kulturarv og skindarbejde. På grund af at jeg gerne ville vide mere om forskning indenfor de grønlandske nationaldragters historie, har jeg også opholdt mig på Københavns Universitets Center for Tekstilforskning, samt Nationalmuseet i København og i Nuuk, for at kunne samle viden derfra og se hvordan deres tilgang til dragthistorien er. En stor del af analysen bag projektet tager udgangspunkt indenfor feltarbejde i egen kultur, herunder ophold i

[2] Branchesyskolen for nationaldragterne.

forskellige museer med dragtudstillinger (Clifford, 1997), men også i en metode, der tager udgangspunkt i det kvalitative materiale (Wadel, 2014[1991]).

Fig. 1: Inuit Quality Clothes of Greenland shop i Nuuk, afholdt modeshow udendørs, i samarbejde med Great Greenland, hvor jeg var på feltarbejde. Foto: Rosannguaq Rossen 2015.

I forhold til afhandlingens metode vil jeg fokusere på, hvordan de kulturelle diskurser bliver synlige i empirien jeg analyserer. Dertil inddrages ligeledes *Grounded theory* (Glaser & Strauss, 1999[1967]), da jeg også har forsøgt at teoretisere på baggrund af induktiv dataindsamling i forbindelse med forskellige interviews med specifikke informanter. Derudover har jeg lavet spørgeskemaer i forbindelse med brug af de sociale medier i Grønland. Med spørgsmålet om modebruget i fokus vil jeg undersøge de designs, der præger nutidens Grønland med tilbageblik til fortidens Grønland og kulturarv – hvordan man bruger Grønlands fortid før den koloniale periode i modens verden, men ikke mindst hvordan den materielle kulturarv bliver synliggjort. Jeg perspektiverer til modeverdenen nationalt og globalt med samerne i Norge, vestafrikanernes voksprint fra Holland, vietnamesernes brug af deres dragt *ao dai*, samt hvordan moden kan blive påvirket i forhold til Grønlands selvstændighedsbevægelse. Jeg antager, at grønlandisering af moden hænger sammen med bestræbelserne på selvstændighed, som det også kunne observeres i 1970'erne op til Grønlands Hjemmestyres indførelse (Rasmussen, 1982). Ligeledes vil spørgsmålet

om, hvordan en modbevægelse kommer til udtryk, søges besvaret.
Under afhandlingens forløb har jeg på visse punkter deltaget i modeshows (se fig. 1), offentlige debatoplæg om moderniseringen af den vestgrønlandske kvindedragt. I forbindelse med projektet 'Iskrystalprinsessen vol. II – Bæredygtig kulturarv' var det mit ansvar som projektdeltager og ph.d.-studerende at udvælge deltagerne til debatten januar 2017 i kulturhuset *Katuaq* i Nuuk og Den Nordatlantiske Brygge i januar 2019 i København. Jeg deltog ikke aktivt i debatten, men gav et oplæg om den historiske transformation af dragten fra 1500-tallet til i dag. I forbindelse med ferniseringen af førnævnte udstilling på Den Nordatlantiske Brygge blev jeg inviteret til at holde åbningstalen i december 2018. I 2016 var jeg også med til at afholde en *Indigenous Design Workshop* i *Ilisimatusarfik* i samarbejde med Deakin University, Melbourne, Australien, med titlen: *Was.Is.Always*, hvor jeg inviterede samtlige grønlandske kunstnere og designere i Nuuk til workshoppen, for at kunne debattere om rettighederne som oprindeligt folk og design i hele verden (se fig. 2). Ved begge arrangementer udpegede jeg dem, der ansås for at være tonegivende indenfor den grønlandske mode, kultur og designverden. Dermed har jeg haft indflydelse på de workshops, seminarer og debatter der er foregået fra 2016 til 2019, hvor jeg som forsker, ikke kun afdækker virkeligheden, men også bliver medskabende på virkeligheden med ikke mindst projektet, jeg var projektansvarlig for i 2018-19: 'Styrkelse af den grønlandske kulturarv – Redesign af sælskind'.

Fig. 2: *Indigenous Design Workshop* i Ilisimatusarfik i samarbejde med Deakin University, Melbourne, Australien, med titlen: *Was.Is.Always*. Her med aboriginske og grønlandske kunstnere og designere i Nuuk. Foto: Rosannguaq Rossen 2016.

1.4 Bidrag – Tidslinje over projektets forløb

Projektet begyndte 1. september 2015, afbrudt af mine adjunktundervisningsforpligtelser i efteråret 2014 og foråret 2015, der blev brugt til at undervise i Medievidenskab I og II, hvor idéen var at jeg skulle undervise i det fag hver andet år, som adjunkt med ph.d.-forløb.
I efteråret 2015 kom jeg med i projektet *Denmark and the New North Atlantic: Identity Positions, Natural Resources and Cultural Heritage*, hvor jeg har deltaget med oplæg, diskussioner, samt skrevet om grønlandsk dragthistorie og mode. Projektet, der er finansieret af Carlsbergfondet, har tilrettelagt en bog af samme titel, med deltagelse af forskere fra bl.a. Københavns Universitet, University of Reykjavik og *Ilisimatusarfik* og forventes at blive publiceret i september 2020. I 2015/16 tog jeg også det etårige adjunktpædagogikum til 10 ECTS-point og afsluttede med en projektopgave, hvor jeg inddrog mit emne til afhandlingen. Jeg underviste også GUX – gymnasielærerne i Grønland i medieanalyse, samt dragthistorie. Efter et år med forskning, feltarbejde og ph.d.-kurser både ved *Ilisimatusarfik* Nuuk, men også på Århus og Københavns Universitet, startede jeg i efteråret 2017 med at undervise igen i Medievidenskab I og II. Med en seksårig kontrakt som adjunkt med ph.d.-forløb er kravet om at skulle undervise i to et halvt år, blev udvidet til tre år, idet jeg også kunne bruge undervisningen i faget: Litterært Emne før 1970 – Kvindesyn og kvinderne i den grønlandske litteratur før 1970, på en nærmere undersøgelse af de grønlandske kvinder i litteraturen, som der er et kapitel om i afhandlingen. Som ph.d.-studerende er kravet også at skulle undervise på baggrund af ens projekt. Derfor underviste jeg i foråret 2018 i 'Modekultur & Identitet - Globalisering og nationalisme', hvor bachelor- og kandidatstuderende og jeg også tog til København på studietur med samarbejde med universitetet i København, for at tage noget af undervisningen og feltarbejdet der.

Under mit ph.d.-uddannelsesforløb tog jeg til Danmark for at tage forskellige ph.d.-kurser på Århus Universitet og Københavns Universitet og har været med til forskellige internationale konferencer, herunder Sydney i Australien, Toronto og Montréal i Canada, for at samle de 30 ECTS-point der er krævet. Jeg var med i projektet 'Iskrystalprinsessen vol. II – Bæredygtig kulturarv' (2016-2019) i samarbejde med Nordens Institut NAPA, *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, systuen

Kittat, *Kalaallisuuliornermik Ilinniarfik*[3] og *Ilisimatusarfik*, hvor jeg arrangerede en paneldebat i kulturhuset *Katuaq* og leverede viden og tekster om perlekravens historie[4]. Det var også i København jeg tog mit 'udlandsophold' ved Center for Tekstilforskning (CTR), Københavns Universitet. Jeg var på feltarbejde i Nationalmuseet i København, samt Kolding Designskole, hvor ideen med 'Styrkelse af den grønlandske kulturarv - Redesign af sælskind' blev til i samarbejde med Center for Tekstilforskning, Kolding Designskole, *Great Greenland*, *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfia*, *Kalaallisuuliornermik Ilinniarfik* og *Ilisimatusarfik*, som projektansvarlig. Projektet blev til en realitet i april 2019, hvor workshoppen blev afholdt i Nuuk med fire designere og syersker, der skulle designe deres version af en dragt af sælskind (se fig. 3 nedenstående). Udover forskningsbidrag i form af videnskabelige artikler, har jeg også leveret flere korte artikler til de grønlandske livsstilsmagasiner, *Anu Una* og *Arnanut*, samt kunstavisen *Neriusaaq*. Sammenlagt har jeg bidraget med ti korte artikler til de grønlandske magasiner.

[3] Brancheskolen for dragtsyersker i Sisimiut.
[4] Kilde: https://napa.gl/da/projekter/Iskrystalprinsessen-vol-II-Baeredygtig-Kulturarv

Fig. 3: Sort sælskindskappe med inuittatoveringsmønstre og tilhørende sort nederdel i sort sæl- og kalveskind, designet af en studerende fra Ilisimatusarfik, Soriina Davidsen. Med Soriinas barndomsveninde og tidligere klassekammerat fra Sisimiut, Kista Hammeken Lennert som model. Foto: Arne Jørgen Mogensen, 2019.

Nedenstående tabel præsenterer en oversigt over feltarbejderne og interviewene med henblik på at, vise datakilderne.

1.5 Oversigt over feltarbejdsprocesserne 2015-2019.

Feltarbejderne i 2015:

Nunatta Katersugaasivia/Grønlands Nationalmuseum, Nuuk.

Sisimiut Katersugaasivia/Sisimiuts Museum, Sisimiut.

Danmarks Nationalmuseum, København.

Nuuk Kunstmuseum, Nuuk.

Groenlandica, Nuuk.

Copenhagen Fashion Week, København, august 2015, se fig. 4.

Danmarks Nationalmuseum, København, august 2015

Street Fashion Show - Inuit Quality Clothes of Greenland, Nuuk, september 2015, se fig. 1.

Oplæg om Nationaldragtens historie af museumsinspektør Aviaaja Rosing Jakobsen. Nunatta Atuagaateqarfia/Grønlands Bibliotek, september 2015.

Isaksen Design kundeaften i tøjbutikken, Bror & Søster, Nuuk, september 2015, se fig. 7.

De Nordiske Ambassader i Berlin med udstillingen: 'Our Arctic Future', november 2015.

Etnografiske og kvalitative interviews i 2015 (varighed 30-60 minutter):

Interview med de grønlandske designere, der deltog til Copenhagen Fashion Week 2015:

Bibi Chemnitz og David Røgilds - Bibi Chemnitz

Louise Lynge Berthelsen - Nuuk Couture

Salgsleder Amma Knudsen - Great Greenland

Nickie Isaksen - Isaksen Design

Besøg hos museumsdirektør Peter Andreas Toft, Danmarks Nationalmuseum i København. August 2015.

Interview med brancheudvalget for Kalaallisuuliornermik Ilinniarfik (brancheskole for syerskerne) i Nunatta Katersugaasivia/Grønlands Nationalmuseum. September, Nuuk. 2015.

Interview med museumsinspektør Aviaaja Rosing Jakobsen, september, Nuuk.

Etnografiske og kvalitative interview i 2016 (varighed 20-60 minutter):

Interview med butiksejer Morten Nordahl fra Nønne, i forbindelse med Arctic Winter Games, 2016 i Nuuk til artiklen: Kulturen i moden under Arctic Winter Games 2016" IN: Neriusaaq.

Interview med butiksleder Anika Brandt Sørensen og udvikling medarbejder Ikiuna Kristiansen Olsen, Inuit Quality Clothes of Greenland, i forbindelse med Arctic Winter Games, 2016 i Nuuk.

Feltarbejde i 2016:

Arctic Winter Games 2016, Nuuk

Future Greenland i Katuaq, maj 2016, Nuuk.

Kalaallisuuliornermik Ilinniarfik, Sisimiut. August 2016.

Feltarbejde i 2017:

'Grønland i Tivoli' - boderne: Inuit Quality Clothes of Greenland, Bibi Chemnitz og Isaksen Design. Tivoli, København. 2017.

Copenhagen Fashion Week 2017.

Danmarks Nationalmuseum, København. I forbindelse med sommerseminaret i Center for Tekstilforskning, Københavns Universitet. København, august 2017.

Danmarks Designmuseum, København. August 2017.

Ophold i Center for Tekstilforskning, september-november, 2017. Københavns Universitet.

Kolding Designskole, oktober 2017.

Etnografiske og kvalitative interviews, samt møder; juni-november 2017:

Interview med tidligere museumsinspektør, Mariane Petersen. Juni, 2017. Nuuk.

Interview med de grønlandske indkøbere og designere til Copenhagen Fashion Week 2017:

Bibi Chemnitz og David Røgilds - Bibi Chemnitz.

Nickie og Rita Isaksen – Isaksen Design.

Møde med de grønlandske indkøbere og butiksejere, til Copenhagen Fashion Week 2017:

Hanne Kristiansen - Anuni – Aasiaat.

Ikiuna Kristiansen Olsen - Anuni – Sisimiut.

Anika Brandt Sørensen - Inuit Quality Clothes of Greenland – Nuuk.

Møde og vejledning i forbindelse med dragthistorie, med forskerne fra Center for Tekstilforskning, Københavns Universitet. Oktober 2017:

Gæsteforsker Susanne Lervad.

Seniorforsker fra Nationalmuseet, Ulla Mannering.

Dr. Jane Malcolm Davis.

Møde med lederen i Kolding Designskole, lektor Anne Louise Bang og forskerne Else Skjold og Ulla Ræbild. Oktober 2017. I forbindelse med projektet: Styrkelse af den grønlandske kulturarv – Redesign af sælskind.

Interview, møder og oplæg i 2018-2019:

Kunstner Jessie Kleemann, Det Grønlandske Hus, København. April 2018.

Smykkekunstner Aviaaja Kleist Burkal. Det Grønlandske Hus, København. April 2018.

Konservator Anne Lisbeth Schmidt, Nationalmuseet, København. April 2018.

Museumsinspektør Peter Andreas Toft, Nationalmuseet, København. April 2018. se fig. 5.

Besøg og oplæg i undervisningen med Professor Marie Louise Nosch, Center for Tekstilforskning. Københavns Universitet. April 2018.

Oplæg for de grønlandske studerende af Lektor Marie Riegels Melchior. Saxo-Instituttet. Københavns Universitet.

Grønlandske designere og deltagere til Toronto Indigenous Fashion Week 2018: Louise Lynge Berthelsen (Nuuk Couture), Elisa Maria Olsen Motzfeldt (Sava Design), Mersortarfik Panigiit (Malik Ljungdahl), Idrissia El Yousfi Thestrup (Visit Greenland), Salik Hard (SiuA Innovation). Professor Laurie Bertram, Toronto University. se. fig. 19 og 22.

Interview med Bibi Chemnitz og David Røgilds, København. Oktober 2019.

Feltarbejde i 2018:

Valgkampsdagene til Inatsisartut i Nuuk. April 2018.

København med de studerende til emnefaget: Modekultur & Identitet. April 2018. se fig. 6.

Toronto Indigenous Fashion Week 2018 Maj/juni 2018.

Bata Shoe Museum. Toronto. Juni 2018.

Konferencedeltagelse 2015-2019:

Declare Independence - narratives and memories in an imagined region. Københavns Universitet, oktober 2015.

Trans-formations: Travelling Cultures, Cosmopolitan Identities and Migratory Memories, Aarhus Universitet, april 2016.

Conference in Arctic Heritage and Tourism, Ilisimatusarfik, september 2016.

Conference: Crossroads in Cultural Studies. Sydney, Australien. December 2016.

Conference: Crossroads in Cultural Studies, Shanghai. Kina. August 2018. (Aflyst pga. dødsfald).

Konferencen: BUFFI (Børn, Unge og Familieforskningscenter, Ilisimatusarfik). November. 2018.

21st Inuit Studies Conference 2019 – Montréal. Oktober 2019.

‘The need for humanities in Arctic research’ – McGill University, Montréal. Oktober 2019.

Seminarer, workshops og paneldebatter i 2015-2020:

Offentligt oplæg i Ph.d.-seminaret i Ilisimatusarfik, september 2016.

Medarrangør til Was.Is.Always. workshoppen i Ilisimatusarfik, i samarbejde med Deakin University, Melbourne, Australien. November 2016.

Paneldebat om moderniseringen af nationaldragten - i forbindelse med projektet: Iskrystalprinsessen, vol. II - Bæredygtig kulturarv. NAPA. Katuaq, januar 2017.

Sommerseminar - ‘Textile and Fashion in Theory and Practice through 3000 Years’. Center for Tekstilforskning, Københavns Universitet. August 2017.

Offentligt oplæg i Det Grønlandske Hus, København. April 2018.

Iskrystalprinsessen vol. II - Bæredygtig Kulturarv. Keynote speaker. December 2018. Den Nordatlantiske Brygge, København.

Ileqquvut/Vore Traditioner: Assuutit/Vor klæder - Katuaq. April 2019.

’De 3 nationaldragter i Grønland’ og ’Kalaallisuut – som inspiration i moden’. Det Grønlandske Hus, København. Oktober 2019.

International Network Exploring Youths and Fashions in the Arctic – Workshop 1. 17.-20. marts, København.

Projekter 2015-2020:

Projekt: Iskrystalprinsessen vol. II - Bæredygtig kulturarv. NAPA. 2016-18.

Projekt: Styrkelse af den grønlandske kulturarv - Sælskind & Bæredygtighed. 2018-19.

Projekt: International Network Exploring Youths and Fashions in the Arctic. 2020-22.

Fig. 4: Feltarbejde under *Copenhagen Fashion Week* i Øksnehallen med Bibi Chemnitz, København 2015. Foto Rosannguaq Rossen.

2. Eksisterende forskning

Under projektet begyndelse, startede jeg med gennemgang af litteratur inden for mode og grønlandsk beklædnings kultur samt de kulturelle symboler. Det havde det formål at afdække den eksisterende viden inden for feltet, men også for at kunne danne overblik over alt det materiale jeg allerede havde indsamlet og havde brug for. Det indsamlede materiale blev sammenlignet, evalueret og organiseret. Ved hjælp af *literature review* jeg foretog, valgte jeg at søge i de grønlandske aviser fra 1861 og efter 1990 på baggrund af de allerede eksisterende forskningskilder. Der viste sig ingen artikler om moderniseringen af den vestgrønlandske kvindedragt, eller reaktioner fra befolkningen før 1990'erne.

I forbindelse med den grønlandske kvindes historie og den vestgrønlandske dragthistorie, har jeg bl.a. lænet mig op af eskimolog Inge Kleivans (f. 1936) forskning indenfor kvindens rolle i Grønland gennem tiden, men også om herrnhuternes regler for farvebrug, samt symbolerne i Grønland (Kleivan 1975, 1983, 1991). Kleivan har igennem sin forskning banet vej for mig pga. hendes beskrivelser om den grønlandske kvindes rolle, ved hjælp af tegningerne fra 1740'erne og helt op til 1970erne, hvor hun også har taget udgangspunkt i bl.a. kvindens dragt, men også i kvindens stemme i den grønlandske litteratur og aviser (Kleivan, 1975:238). Derudover har

socialantropolog Hans-Erik Rasmussen (f. 1945) med speciale indenfor den grønlandske og arktiske forhold, i sine analyser behandlet den vestgrønlandske kvindedragt som etno- og sociosymbol. Rasmussen mener der, at perlekraven kan placeres i en række metonyme relationer indenfor en etnisk social dimension (Rasmussen, 1983:132). Desuden mener Rasmussen, at for det øvre sociale lag er perlekraven et medie, hvorigennem man kan signalere social differentiering inden for en fælles ramme identitet. Rasmussen argumenterer derudover om 'Social endogami og symbolbrug i Vestgrønland' i 1983, som jeg også inddrager i mine analyser.

Indenfor området om grønlandsk symbolbrug, har jeg inddraget Professor emeritus ved *Ilisimatusarfik*, Robert Petersens (f.1928) artikel om *The Use of Certain Symbols in Connection with Greenlandic Identity* (1985), hvor Petersen påpeger at der er forskellige symboler, som herkomst, sprog, spisevaner, social status og stilling i grønlandsk kontekst. Føromtalte Kleivans artikel er ligeledes inddraget *Greenland's National Symbols* (1991), som er den banebrydende forskning indenfor grønlandske symboler er også en del af denne afhandlings analyser.

Indenfor historien om skinddragter og herefter den vestgrønlandske kvindedragt, er der bl.a. skrevet en antologi *Arctic Clothing of North America – Alaska, Canada, Greenland* (King, Pauksztat, Storrie 2005). I antologien har bl.a. læreren og syersken Gertrud Kleinschmidt, syersken Frederikke videregivet deres viden om de vestgrønlandske kvindedragter, samt lektor Søren Thuesen fra Institut for Arktiske Studier, Københavns Universitet, der har bidraget med artiklen *Dressing Up in Greenland: A Discussion of Change and World Fashion in Early-colonial West Greenlandic Dress* (2005), der analyserer den vestgrønlandske kvindedragts forandring, som museumsinspektør i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, Aviaaja Rosing Jakobsens artikel *Kalaallisuut* – den grønlandske nationaldragt som identitetsmarkør (2011) også giver indblik på. Begge artikler reflekterer og analyserer den vestgrønlandske kvindedragts forandring og hvordan den bruges som symbol for *grønlandskheden*. Jakobsens analyse er interessant da hun påpeger, at der er tre forskellige årsager til den vestgrønlandske dragts ændring igennem tiden. Koloniseringen med kulturkontakt og den tiltagende klassedeling. Kristendommens indflydelse og ikke mindst inspirationerne udefra via danske kvinder og muligvis fra de få grønlandske kvinder, der var på uddannelse i Danmark og midten af 1800-tallet (Jakobsen, 2011:391).

Ph.d. Peter Andreas Toft fra Nationalmuseet i København, har bidraget med forskningen indenfor den vestgrønlandske dragt, samt 1800-tals skinddragterne med fokus på de europæiske elementer. Efter hans ph.d.-afhandling om 'Livets Ting – Tingenes Liv: Inuit og europæiske genstande i Grønland 1600-1900' (2011) voksede hans interesse for netop dragterne med de europæiske

tekstiler og glasperler. Toft gik i gang med projektet ’Mellem silke og skind – klædedragt, kreolisering og kulturmøder i Grønland 1700-1930’. Ud fra projektet skrev han også artiklen om *Fashion in a restricted market – European Commodities in Greenland in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (2017), der systematisk kunne vise hvilke materialer de grønlandske kvinder kunne skaffe i det 18. og 19. århundrede koloniale Grønland (Toft, 2017:355f.).

Fig. 5: Peter Andreas Toft giver de studerende fra Sprog, Litteratur & Medier, *Ilisimatusarfik* en guidet tur i Nationalmuseet København. Foto: Rosannguaq Rossen, 2018.

Der er således flere forskere der har bevæget sig inde omkring den vestgrønlandske kvindedragt, men også forsket i dragthistorien, som f.eks. den hollandske kurator og ph.d. indenfor beklædning og identitet i Østgrønland, Cunera Buijs (f. 1958) og ikke mindst personen der har fulgt min forskning siden begyndelsen, den tidligere museumsinspektør og ansvarlige for dragtsamlingen i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, translatør og forfatter Mariane Petersen (f. 1937). Det skal nævnes at jeg ikke har taget alle forskere eller artikler med her, men der er også flere af dem jeg har brugt som kilder i de fire artikler jeg har bidraget med i afhandlingens udformning.

Der er flere der specifikt har skrevet om brug af den vestgrønlandske kvindedragt, som inspiration i moden, herunder ph.d. fra Københavns Universitet, Bo Wagner Sørensen, der tager udgangspunkt i tidligere landsstyreformand Lars Emil Johansens ekskone, Dorte Reimer Christensen, der henholdsvis blev viet med en brudekjole med den vestgrønlandske perlekrave på og året efter deltog med gallakjole med perlekrave igen (Sørensen, 1997). Sørensen bruger den vestgrønlandske kvindedragt som et eksempel på en truet kultur og hvad der sker når en dansk kvinde bruger, på daværende tidspunkt, en truet kulturarv som tilbehør og blander med europæisk skik og dermed bliver 'uren' (Douglas, 1966; Sørensen, 1997).

Også lektor Birgit Kleist Pedersen (f. 1956) fokuserer i sin analyse på forskellige aspekter af eksotisme i en grønlandsk kontekst (jf. Said, 1978). Dels inspireret af de intense debatter om de immaterielle rettigheder i de grønlandske medier i foråret 2009, og dels aktuelle aktiviteter fra Facebook-grupper, der beskæftiger sig med at definere en grønlænder. Pedersen tager udgangspunkt i eksotismens perspektiv og et casestudie af en igangværende offentlig twist om brug eller misbrug af den grønlandske nationaldragt set i lyset af *Intellectual Property Rights* (Pedersen, 2011). Pedersen har også forsket i brug af symboler indenfor den grønlandske kultur og samfund, herunder teater, litteratur, musik, kunst og politik (Pedersen, 2012; 2014a; 2014b).

Cand.mag. i Sprog, Litteratur & Medier, Nivi Jensen Nielsen (f. 1985), har i sin artikel 'Forhandling om retten til brug af kulturelle symboler' lavet en online spørgeskemaundersøgelse for at give et indblik i, hvorfor de grønlandske modebrugere anvender tøj med grønlandske kulturelle symboler (Nielsen, 2016:174). Nielsens artikel belyser grønlændernes brug af de grønlandske designs, Bibi Chemnitz, Nuuk Couture og Isaksen Design, som har haft relevans for denne afhandling.

Professor i Nordiske Studier, Lill-Ann Körber har behandlet emnet identitet og symbolbrug, ved at udforske forholdet mellem territorium og kollektiv identitet, symboliseret og forhandlet med flag og kort over Grønland. Körber udforsker bl.a. brugen af det grønlandske flag, *Erfalasorput* i nutidig kunst med Inuk Silis Høeghs *Melting Barricades* (2004) og i modeverdenen med Bibi Chemnitz' design af flaget, der udløste en debat i de sociale medier. Derudover kommer hun også på andre designs af Bibi Chemnitz, som sælskindsprintsdesignet, men også Bibi Chemnitz' samarbejde med Cooper & Gorfer i 2014 (Körber, 2014:362; Rossen, 2017).

Udover dragtforskningen samt symbolbrug, har jeg i artiklerne, der former afhandlingen, også beskæftiget mig med repræsentation og branding. Dertil har det været relevant at inkludere artiklen '*Nationbuilding – Nationbranding*. Identitetspositioner og tilhørsforhold under det selvstyrede

Grønland' af lektor Kirsten Thisted fra Københavns Universitet (2011). Ifølge Thisted er Grønland ved at bevæge sig over i en ny fase af et mindst 150 gammelt nationsbygningsprojekt, hvor det nu handler om at brande den allerede fast etablerede nation(alstat) (Thisted, 2011:603). Ph.d. i populærmusik fra Grønland, Andreas Otte, har også behandlet emnet *nationbranding* i sin afhandling (Otte, 2014). Otte tager udgangspunkt i den britiske branding ekspert Simon Anholts begreb *nation branding* fra 1996 (Anholt, 1996), som jeg inddrager i mine analyser.
Som jeg påpeger i kapitlerne 'Den vestgrønlandske kvindedragt som symbol på *grønlandskheden*' og 'De kulturelle symboler i moden' er der flere eksempler på, at der har været forskning indenfor de berørte områder i denne afhandling. Litteraturgennemgangen har dog vist, at der stadig mangler belysning af indenfor hvilken periode den vestgrønlandske kvindedragt blev til en formel nationaldragt, udover Hans-Erik Rasmussens magisterafhandling, der kort belyser overgangen fra dragter til færdigsyet tøj (Rasmussen, 1983). Ligeledes mangler der en belysning af ordet *kalaallisuut*[5], samt spørgsmålet om hvornår ordet kom i den grønlandske ordbog. Flere af historikerne og eskimologerne har berørt emnet om, hvordan den herrnhutiske brødremenigheds sociale kontrol, har præget den vestgrønlandske kvindedragt mht. farvernes betydning og brug fra 1733 (Kleivan, 1983; Wilhjelm, 2001; Kjærgaard og Kjærgaard, 2003). Der mangler dog belysning på, om der er flere muligheder på herrnhuternes indflydelse på den vestgrønlandske kvindedragt, som jeg belyser i den første artikel i afhandlingen: 'Kristendommens indflydelse på moden i Grønland skabte den vestgrønlandske kvindedragt – Kvindernes inspiration fra Brødremenigheden og moden i Europa' (Rossen, 2020c), der bl.a. også viser, at grønlænderne allerede i forbindelse med kulturkontakten med europæerne har hentet inspirationer fra andre kulturer.

3. Metodiske tilgange

> Field work is the hallmark of cultural anthropology. Whether in a New Guinea village or on the streets of New York, the anthropologist goes to where people live and "does field work". This means asking questions, (...) taking field notes, (...) observing play, interviewing informants, and hundreds of other things. This vast range of activities often obscures the most fundamental task of all field work - doing ethnography (Spradley, 1979:3).

3.1 Forforståelse ved valg af metode og videnskabsteori

For at starte i et videnskabsteoretisk perspektiv og position vil jeg argumentere for mine valg og fravalg som forsker, men også som person. Med en uddannelse inden for de kulturstudier, litteratur

[5] Den grønlandske kvindedragt.

og medier, har min tilgang til empirien lænet sig op ad den hermeneutiske fortolkende metode. Set fra forløbets start har jeg bevæget mig ind i noget, som jeg i starten ikke havde forestillet mig at nå til. Det vil jeg komme senere nærmere ind på senere. Grunden til at de forskellige emner i empirien i afhandlingen er blevet til, er netop fordi jeg startede med at stille spørgsmålet: 'Gad vide hvorfor hun/han siger det? Hvad mon hun/han mener?' Men der er også flere faktorer der spiller ind, når man skal forske i et samfund, man selv kommer fra. F.eks. skal man passe på, at der kan være meninger og fordomme, der kan spille ind, når man som kvinde eller humanist bevæger sig ud som forsker. Man bliver fra start nødt til at legitimere sin rolle for kolleger indenfor forskningsfeltet, personer man under forskningen møder, eller ens studerende man underviser i forbindelse med afhandlingens emne (jf. fig. 6).

Fig. 6: De studerende fra Afdelingen for Sprog, Litteratur & Medier på studietur til København, i forbindelse med emnefaget: 'Modekultur & Identitet' i 2018. Under studieturen besøgte vi Københavns Universitet, Nationalmuseet København, Designmuseet Danmark, Den Nordatlantiske Brygge og Det Grønlandske Hus i København. Rejsen var en del af et feltarbejde og undervisning, der blev støttet af NordPlus. Her til udstillingen: 'Perler på en snor' med bl.a. kunstneren Jessie Kleemanns kunst, i Den Nordatlantiske Brygge. Foto: Rosannguaq Rossen.

3.2 Minearbejder eller den rejsende interviewmetode

Som start på projektet i 2015, tog jeg på feltarbejde i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, Grønlands Nationalmuseum i Nuuk. Derefter tog jeg til Sisimiut og besøgte *Kalaallisuuliornermik Ilinniarfik* for at kunne danne mig et overblik over hvilke muligheder, jeg skulle være opmærksom på indenfor projektets rammer. Efterfølgende tog jeg til Nationalmuseet København for at se særudstillingen: Pels – Liv og Død, men også for at se den etnografiske samling af inuitdragterne. Jeg indledte kontakt med de respektive museumsansvarlige, syersker og forskere fra de tre institutioner, som jeg gennem de efterfølgende fem år har haft kontakt med, interviewet og afholdt møder med.

Derfor har det været passende at bruge metaforen med 'minearbejderen' og 'den rejsende' og vise, at jeg bruger den 'rejsendes' interviewmetode som den norske professor i pædagogisk psykologi, Steinar Kvale (1938-2008) og professor i psykologi Svend Brinkmann illustrerer det (2014). Kvale og Brinkmann bruger disse to metaforer til at illustrere to forskellige videnskabsteoretiske tilgange til brug af interview som metode. De to tilgange kan beskrives som henholdsvis indsamling af viden og konstruktion af viden (Kvale & Brinkmann, 2014:77).

I 'minearbejder 'metaforen forstås viden som metal, der ligger skjult i jorden, og intervieweren som en minearbejder, der graver det værdifulde metal op (ibid.). Når jeg mener, at jeg selv bruger 'rejsende 'metaforen, er det på baggrund af forklaringen om, hvordan man opfører sig som en rejsende, der er undervejs til et fjernt land, som fører til, at man har en historie at berette, når man kommer hjem. Intervieweren falder i snak med de mennesker hun møder, samt udforsker områder af landet som ukendt territorium eller ved hjælp af kort, mens hun drager frit omkring i landet. Ifølge Kvale & Brinkmann (2014) er metaforen om den rejsende, ovre i antropologien og i en postmoderne konstruktiv forståelse og en tilgang til samfundsforskning. Den 'rejsende' (intervieweren) rejser metaforisk ud i verden og medbringer ud fra sin forståelse et bestemt kulturelt syn med på rejsen og forskeren kan ikke fralægge sig sine kulturelle briller og 'se verden som den er'. Menneskene, som den rejsende møder på vejen, forstår hun ud fra sin horisont, baggrund og viden, men dog kan hun i interaktion med informanterne gøre sig nye erfaringer og refleksioner, som ændrer hendes horisont – hvis hun altså selv er opmærksom på sin bias (op.cit.:78).

Det var også derfor jeg valgte at forske indenfor brug af de kulturelle symboler i moden, herunder den vestgrønlandske kvindedragt som kulturelt symbol, samt medierne, da jeg undrede mig over, hvorfor reaktionerne fra befolkningen gennem medierne, herunder de sociale medier, kunne være så følelsesladede og tænkte at jeg ville 'rejse' igennem det metaforiske landskab og interviewe informanter jeg mødte på vejen, for at finde frem til en dybere forståelse af de til tider ophedede reaktioner, der opstår i kølvandet på selv de mindste ændringer af den kvindedragten. Jeg bevægede mig ud i fora, foreninger og debatter og lærte en anden verden at kende, men det overordnede mål undervejs har altid været at observere reaktioner i relation til moden samt brug af den vestgrønlandske kvindedragt.

For at kunne forstå følelserne og reaktionerne nævnt ovenfor i et historisk lys, valgte jeg at gå tilbage til grønlændernes kontakt med de europæiske hvalfangere i 1500-tallet (Dalager, 1915[1752]; Gulløv, 2017), derefter til 1600-tallet med beretningerne om de første grønlændere i Danmark (Bertelsen, 1945) og ankomsten af missionærerne i 1700-tallet (Egede, 1741). Hvordan så kvindedragten ud dengang, hvornår begyndte den at ændre sig og hvorfor? Og hvorfor er den tilsyneladende stagneret i dag? Eller er den det? Jeg gik i arkiverne og begyndte at læse alt, hvad der er blevet skrevet om europæernes ankomst til Grønland (Dalager, 1915[1752];; Egede, 1741; Lidegaard, 1988; Wilhjelm, 2001).

Allerede da jeg skrev projektbeskrivelsen til afhandlingens forløb, var jeg også opsat på at bruge de sociale medier som del af kildematerialet, dog begrænset til de offentlige debatter om dragten og brugen af dragten, velvidende at man skal tage forbehold for brug af ikke-validerede kilder, som f.eks. de sociale medier. Jeg valgte at fokusere på alle de online debatfora, der var tilgængelige for mig på Facebook, og jeg har fulgt de synligste meningsdannere, såsom politikere, kunstnere, syersker og debattører, via alle former for medier inden for den grønlandske kultur, enten som 'følger' eller som Facebookven.

Kilden til de empiriske analyser i min afhandling er indsamlet gennem de etnografiske interviews, der både tager udgangspunkt i professor James P. Spradleys *Ethnographic Interview* (Spradley, 1979), samt Steinar Kvales kvalitative interviewmetode (1998, 2014). På baggrund af at jeg har lavet feltarbejde om og med kvinder, kvindedragten og interviewet kvindelige designere, syersker og andre kvindelige informanter, har jeg også inddraget feministiske perspektiver til at styrke

forskningsmetodologien, som Patti Lather har forsket i (Lather, 1991). Sidst, men ikke mindst, redegør jeg for brugen af den induktive metode, *Grounded theory* der blev introduceret af sociologerne Barney Glaser (f.1930) og Anselm Strauss (1916-1996) i 1967. Udover rækken af de forskellige interviews og forskellige inddragne metoder indenfor feltarbejde inddrager jeg ligeledes forskning indenfor museerne som kontaktzone og deres rolle i et samfund (jf. Clifford, 1997). Afhandlingens resultater er styret af de dataindsamlinger, jeg har foretaget gennem medierne, herunder radio- og tv-optagelser, billeder, aviser og bøger og de sociale medier, samt ikke mindst dragtsamlingerne og arkivet i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu* i Nuuk. Afhandlingen er at betragte som et grundforskningsprojekt, som primært er empiristyret.

3.3 De etiske retningslinjer og mangel på samme

Når man skal interviewe informanter eller følge med i en debat, der foregår i offentlige fora eller Facebooksider og inddrager det som empiri, må man overveje og reflektere over om man overtræder etiske grænser eller om man bryder loven om ophavsret ved f.eks. at tage skærmbilleder af de forskellige debatter, osv. (Bryman, 2012).

Ifølge Steinar & Brinkmann (2014) er en interviewundersøgelse et moralsk projekt. Etik kommer fra det græske *ethos*, der betyder karakter og bliver oversat til det latinske, *mores*, som også betyder moral, karakter, skik eller vane. Vi fokuserer her på etik, da begrebet typisk betegner noget der er formelt, også fordi et forskningsprojekt kan rejse spørgsmål om værdien og troværdigheden af undersøgelsens sociale bidrag, samt den producerede viden (Kvale & Brinkmann 2014:106).

Den kvalitative interviewer og psykoterapeut Jette Fog viser også de etiske problemstillinger, man som forsker må forholde sig til: 'Hvor personlige og hvor nærgående spørgsmål kan jeg anstændigvis stille informanten? Hvilke områder i informantens liv kan jeg tillade mig at bede informanten åbne op for, direkte eller indirekte? Hvilke fortolkninger af informanten og gøremål over for den verden informanten lever i, kan jeg tillade mig at citere og offentliggøre?' (Fog, 1994:198).

Hvordan skal man opføre sig under og efter et interview, når interviewpersonen har delt noget personligt, fordi vedkommende ved, at man som forsker og interviewer ikke må offentliggøre noget som er fortroligt? Vigtigst af alt, hvordan kan man som forsker blive ved med at bevare det

fortrolige og positive samarbejde mellem forsker og den udforskede, eller mellem intervieweren og interviewede? Ifølge Fog viser de mere generelle moralske dilemmaer og problemer sig i forskningssamtalens forløb, da en samtale netop også kan bringe mennesker i konfrontation og kontakt med sig selv og hinanden, da interviewsituationen handler om tillid og magt (Fog, 1994:199).

Selvom der er generel akademisk forskningsetik, er der stadig ingen Etisk Råd i Grønland, selvom man i 2017 fik lavet lovforslag og herunder en betænkning til *Inatsisartut*[6] om at få dannet et etisk råd i Grønland[7]. Som Fog også tilføjer, så er der flere grunde til, at man skal høre godt efter og være opmærksom, så man som interviewer kan opfange hvornår interviewpersonen sætter sine grænser (ibid.). Selvom man stadig ikke har sammensat det etiske råd i Grønland, bruger man de danske etiske regler samt sin sunde fornuft under et interview og feltarbejde. For man kan ikke tvinge en person til at sige sin mening. Omvendt skal man som interviewer sætte grænsen, hvis man konkluderer at den interviewede går over stregen jf. etiske regler. Det samme skal man også være opmærksom på i etikken vedrørende de sociale medier: 'Må jeg tage denne kommentar eller debat med?'

[6] Landstinget i Grønlands Selvstyre.
[7] Kilde besøgt d. 08.05.19: https://ina.gl/dvd/EM2017/pdf/media/2533686/pkt127_em2017_etiskraad_bet_2beh_da.pdf

Fig. 7: Designer Nickie Isaksen, holder kundeaften i tøjbutikken Bror & Søster, Nuuk. Foto: Rosannguaq Rossen, 2016.

3.4 Rollen som forsker og feltarbejde i egen kultur

Undervejs i ph.d.-forløbet har jeg stillet spørgsmål om min egen rolle som forsker, da jeg stiftede bekendtskaber og venskaber med de personer jeg kom tæt ind. Derfor har jeg, udover de nævnte teoretikere omkring metode jeg nævner i starten, valgt også at inddrage den norske socialantropolog Cato Wadel (1936-2011), der har skrevet om feltarbejde i egen kultur (2014 [1991]). Wadel forklarer, hvad forskerrollen indebærer. Han mener, at feltarbejde som deltagende observatør involverer mindst tre typer udfordringer, hvor feltarbejderen skal udvikle sine færdigheder. For det første skal forsker kunne få adgang til de deltagende observationer, der kræves for at færdiggøre f.eks. i dette tilfælde en ph.d.-afhandling. For det andet må forsker stadig udvide sit rollerepertoire (færdighed) under sit feltarbejde. For det tredje må forsker være 'sociolog på sig selv' ved at studere ens eget sociale liv for at finde mønstre, sammenhænge og forklaringer på sit eget feltarbejde og de valgte områder. Den tredje færdighed kan siges at være en vigtig del af de to første (Wadel 2014 [1991]:35).

> Vi kan også gå ut fra at de vi studerer har andre likheter med oss: visse grunnleggende antakelser om naturens beskaffenhet, virkelighetens beskaffethet, den menneskelige naturs beskaffenhet, handlingens og samhandlingens beskaffenhet (op.cit.:26).

Fig. 8: Feltarbejde i Nuuk (i egen kultur) til kunstneren Liss Stenders fernisering af sin sort/hvid - vestgrønlandsk kvindedragt i 2017. Foto: Rosannguaq Rossen.

Som Wadel påpeger, antager vi som forskere og observatører også, at dem vi observerer, har ligheder med os selv (Wadel, 2014[1991]:26). Ulempen ved at være på feltarbejde i egen kultur, samt de praktiske og faglige problemer er, at selve betegnelsen af egen kultur indikerer, at noget vil være fælles for begge parter. Men det er ikke så nemt at sige, hvad dette er. Ved at udføre feltarbejde i egen kultur kan man let falde i fælden at overse de 'blinde vinkler', som man ikke lige tænker over. Som flere socialantropologer har påpeget, er mange af vores grundlæggende værdier og meget af vores kulturelle viden ubevidst og uudsigeligt (ibid.). Når man laver deltagende observation, må man også acceptere at få tildelt en anden rolle end den man i starten havde intention om at have, og som måske også er blevet tildelt af dem man observerer (op.cit.:29).

Wadels grundlæggende synspunkt er også at forskerrollen normalt ikke er den rolle, der giver den nemmeste adgang til interviewpersonerne. Wadel mener, at forsker ikke bør insistere på bare at være forsker - da det også kan forhindre adgang og Wadel mener, at de kvalitativt orienterede

forskere har tendens til at insistere på at bruge den deltagende observation som metode. Når man vælger den deltagende observation, som jeg til dels også har brugt, kan man også støde ind i forskellige problemstillinger såsom forskerens tilstedeværelse som forsker. De personer, man observerer, kan ikke altid vide, hvornår og hvorfor de bliver observeret. Derfor er det vigtigt, at man fra start informerer om, at man er til stede som forsker. Der bliver også tit stillet spørgsmål ved rollen som forsker, især når man laver feltarbejde inden for egen kultur og nogle gange i ens egen omgangskreds. En af Wadels argumenter for, at deltagende observation som metode kan også være problematisk for forskeren, er, at man altid er på arbejde og til tider ikke kan opfylde sin rolle som forsker. Derfor kan forskning gennem deltagende observation i de fleste tilfælde foregå gennem andre roller end forskerrollen, som f.eks. observant i de sociale medier, som jeg vil uddybe i det følgende afsnit (Wadel, 2014[1991]:36f.).

Under feltarbejdet til den første artikel (hvilket er nummer to i afhandlingen) var det første gang, jeg som forsker skulle foretage en deltagende observation på en informant, jeg personligt var tæt på. Jeg valgte at observere en veninde, som også var tidligere politiker, tidligere finansminister og forhenværende formand for Demokraterne, Randi Vestergaard Evaldsen (f.1984). Jeg var med til en fælles venindes bryllup, hvor jeg tog billeder af hendes dragt, der var et mix af Thulekvindens og den vestgrønlandske kvindedragts traditionelle form (fig. 9 på side 27). Brylluppet var ikke 'officielt' på nogen måde, men Evaldsen informerede mig om, at hun officielt også skulle gå med resten af de folkevalgte fra *Annaassisitta Oqaluffia*, domkirken, til Landstingssalen med dragten på. Jeg tog billedet (fig. 9), fordi jeg antog at der ville være reaktioner på hendes blanding af de to traditionelle dragter. Og det kom der. På Randi Vestergaard Evaldsens politiske Facebook side kunne man følge med i kommentarerne, hvor folk der stammer fra Qaanaaq, reagerede imod denne blanding.
Jeg nåede at tage skærmbilleder af opslaget (fig. 10 på side 31), samt kommentarerne, før det blev slettet af den ansvarshavende for Demokraternes parti - og Facebooksider i 2016. Dette uddybes i kapitlet om den vestgrønlandske kvindedragts udvikling.
Min egen opfattelse af min rolle jf. Spradleys definition af rollen som forsker, er at jeg var den, der konstant var på feltarbejde, konstant tog notater, konstant observerede, den der gik hen hvor relevante begivenheder (for projektet) udspillede sig, den der stillede spørgsmål og hundrede andre ting (Spradley, 1979:3). Det, at skulle forklare hvad ens rolle er til de personer man observerer, kan til tider være lidt udfordrende.

Fig. 9: Daværende politiker Randi Vestergaard Evaldsen og Nivi Olsen fra Demokraterne. Evaldsen i en kvindedragt med elementer fra den vestgrønlandske kvindedragt og thuledragten, *Arnatuut* og Olsen i en vestgrønlandsk kvindedragt. Foto: Rosannguaq Rossen, 2015.

Ifølge Cato Wadel studerer man en del af sin egen virkelighed, når man udfører feltarbejde inden for sin egen kultur (Wadel, 2014[1991]:26).

Det at være på feltarbejde i egen kultur og netværk har i den grad været det sværeste for mig. At jeg nogle gange ikke kunne se de 'blinde vinkler' f.eks. når 'tavs viden' tages for givet som almen viden samtidig med, at jeg også skulle være selvkritisk og argumentere for, om den empiri jeg samlede ind, var validerende. Lektor Birgit Kleist Pedersen og Lektor emirita, Jette Rygaard, ved Ilisimatusarfik, påpeger, at det, der ofte karakteriserer den feministiske forskning er, at kvinder ser en for udpræget subjekt-objekt-distinktion som dehumaniserende (Pedersen og Rygaard, 1999:78). Desuden inddrager Pedersen og Rygaard (2003), den amerikanske forsker indenfor feminisme, kønsforskning og metode, Patti Lather (f. 1948), i deres artikel om *transgressive methods*, de overskridende teorier bag forskning, forskningsformidling, pædagogik og undervisning, som jeg mener er relevant for denne afhandling (Pedersen og Rygaard, 2003:166). Desuden påpeger

Pedersen og Rygaard, at målet for de kritiske videnskaber er at finde nye metoder, der letter og ophæver undertrykkelsen ved at anspore forskere til refleksivitet. De overskridende metoder baner dermed vejen for, ”*folk der ved hvem de er, og er bevidste om dem selv som aktive og besluttende væsner, der tager ansvar for deres valg, og som er i stand til at forklare detaljeret om deres egne frit tilegnede hensigter og idealer*” (Pedersen og Rygaard, 2003:170). Derudfra genererer man viden, der bryder magt-*u*balancen (ibid.). Lather kigger på tre sammenvævede spørgsmål i søgen efter at styrke tiltaget til undersøgelser og forskning: behovet for gensidighed, teori-opbygning versus teoretisk pålægning og spørgsmål om gyldighed i praksisorienteret forskning af grupper. Lather kigger på nogle feministiske bestræbelser på at styrke forskningsdesignet, hvor hun hovedsageligt fokuserer på sin egen empiriske indsats (Lather, 1991:72).

Ifølge Lather (1991), der lavede et forsøg med sine studerende, er det vigtigt som forsker eller interviewer, at man udfører sekventielle interviews, der gennemføres på en interaktiv, dialogisk måde, der indebærer selv-afsløring fra forskerens side, som fremmer en følelse af samarbejde mellem den interviewede og intervieweren. Desuden har Lather fundet ud af, at gruppeinterviews giver et enormt potentiale for dybere undersøgelser og gensidigt uddannelsesmæssigt møde imellem parterne. Forhandling om meninger spillede ikke så stor en rolle, da de studerende mente, at den foreløbige rapport nøjagtigt fangede deres fornemmelse af situationen. ’Medlemskontrol’ syntes at have den største virkning på at bidrage til en voksende følelse af samarbejde i modsætning til en forhandlet validering af det beskrivende niveau. Forhandlingen førte aldrig til samvittighedsvalideringen af fortolkning eller bevægede sig endnu tættere på et fuldt deltagende forskningsdesign, som er den kollektive udvikling af empirisk forankret teori, *grounded theory* (Lather, 1991:77f.).
Desuden påpeger Latter, at forsker også skal huske at være selvkritisk inden for sin egen forskning og undersøgelser, ved at stille spørgsmål ved den viden man producerer og kan legimitere det (op.cit.:81). Lather referer til Edward Said (1978), der mener at man skal dekonstruere en tekst ved at demonstrere, hvordan en tekst fungerer imod sig selv; det er 'skrivning, der vender sig tilbage til selv at betvivle, dens begyndelsesgyldighed og principper’ (op.cit.:83).

> To deconstruct is to demonstrate how a text works against itself; it is 'writing turning back on itself to consider, questioningly, its beginning validity and principles (Said, 1978:335).

Lather stiller mange spørgsmål om selvkritik og hvad forsker skal være opmærksom på under en undersøgelse, forskning og interview, som jeg kan relatere til: 'Opmuntrede jeg til ambivalens, tvetydighed og mangfoldighed, eller pålagde jeg orden og struktur? Hvilke elementer i lovgivning og ordinering ligger til grund for min indsats? Hvordan har jeg implementeret grænserne for, hvad der kan forestilles? Hvad er blevet dæmpet, undertrykt, uhørt? Hvordan har det, jeg har gjort, formet, undergravet, kompliceret? Har jeg konfronteret mine egne inddragelser og rejst tvivl om eventuelle illusioner om afslutning?' (Pedersen og Rygaard, 1999:73). Pedersen og Rygaard inddrager den såkaldte triangulering (op.cit.:73) og begrebsvaliditet – 'hvor er de svage punkter i den traditionelle teorianvendelse i forhold til det konkrete projekt? Foregår der en udvidelse af teorianvendelsen? En revidering? En testning? En bekræftelse af teorien? Er man opmærksom på sin egen forudfattethed? Selvkritik?' (Pedersen og Rygaard, 2003:172). Et af punkterne Pedersen og Rygaard opstiller, er: *face validity* eller *face value*. Forskerne påpeger, at man som forsker skal være opmærksom på, om de udforskede svarer i forhold til hvad de forventer, at der forventes af dem, dvs., at man ikke falder for den bekvemme løsning at tage alle informationer for pålydende (ibid.). *'My eyes are opened', Why didn't I see that before?' The point is, I didn't know I didn't know'* (Lather, 1991:78). Alle de stillede spørgsmål er med til søgen efter mere styrkende måder at analysere og undersøge på, der kan give en bred selvrefleksivitet, som kan være med til at åbne op for nye spørgsmål og måder at lave undersøgelser eller feltarbejde på (op.cit.:85).

3.5 Feltarbejde i de sociale medier - fordele og ulemper

Begrundelsen for at anvende sociale medier som kildemateriale er, at det er der, debatterne sker. Opslag som f.eks. fra de grønlandske politikere og andre meningsdannere, der har delt omkring moden, dragter og de kulturelle symboler, skabte debat blandt brugerne.

Den største fordel er, at der har været så mange episoder og debatindlæg, som jeg kunne samle data fra. Som eksemplet med den tidligere politiker Randi Vestergaard Evaldsens dragt, som er en blanding af *Arnatuut*, Thuledragten og *Kalaallisuut*, den vestgrønlandske kvindedragt (fig. 9). Ulemperne ved at lave feltarbejde i de sociale medier er bl.a., at jeg på en måde også har udelukket de personer, som ikke har en Facebook-profil, eller de personer, der hverken følger eller er venner med politikerne eller andre meningsdannere; dermed hører man heller ikke alle meningerne. Den største ulempe er også, at facebookbrugerne er beskyttet af ophavsloven og jeg må derfor ikke videreformidle f.eks. statusopdateringer, billeder eller kommentarer uden tilladelse fra de personer,

der er involveret.

Ifølge professor i organisatorisk og social forskning, Alan Bryman viser en undersøgelse, at posteringer i chatrooms og diskussionsfora er blevet en særlig frugtbar datakilde for socialforskere, som f. eks indenfor sundhed. Begrundelsen for deres anvendelse er overbevisende, fordi de giver adgang til umiddelbar behandling af oplevelser og meninger eller sygedata og er 'givet' data og som sådan ikke påvirkes af en interviewer, og de undgår behovet for en fuldt interviewbaseret undersøgelse (Bryman, 2012:657). Der er således en god grund til at lave feltarbejde i de sociale medier, fordi man læser de ucensurerede meninger og ytringer, selvom de medvirkende er beskyttet bag en skærm uden en definerbar modtager, som kan påvirke de ytringer der formuleres på opslag. Samtidig påpeger Bryman, at forskerne bemærker, at der er nogle problemer med at være afhængige af sådanne posteringer på internettet og de sociale medier med debat- og chatfora. Først og fremmest er adgangen til og faciliteten med internettet meget varierende; dem, der indsender posteringer, kan afvige på væsentlige måder fra dem, der ikke gør det (helt bortset fra spørgsmålet om adgang til og facilitet på internettet); forskeren kan ikke undersøge de berørte personer; og kun et begrænset antal forskningsspørgsmål kan besvares med de materialer, der leveres af posteringer, mens kvalitative interviews kan skræddersys til at besvare en række forskellige slags spørgsmål (op.cit.:658f.).

Ulempen er at kunne validere for f.eks. denne type kilde, som er taget fra Facebook (fig. 10), når det er personer, der kommenterer foran en skærm og gemmer sig. Vil Facebook-brugerne kunne ytre sig på samme måde, når man møder personen ansigt til ansigt? Eller ville man opføre sig mere eksemplarisk fordi man netop står ansigt til ansigt med personen, man gerne vil kritisere? På Randi Vestergaard Evaldsens tidligere officielle Facebook-side var der en person fra Qaanaaq, Thule, der havde sat et billede op af sig selv og en anden kvinde. Begge bar *Arnatuut*, thuledragten, med de lange hvide kamikker, ræveskindsbukserne, rød og lyserød anorak uden perler. I opslaget jf. fig. 10, som er gengivet i det oprindelige sprog grønlandsk, står der følgende på dansk (egen oversættelse, RR):

> Det er på den måde man skal bruge dem, lad være med at ændre på vores kultur. Jeg kan ikke acceptere din dragt, du viser over for os at du ikke respekterer vores kultur."
> Randi Vestergaard Evaldsen svarer: "Det er min frihed at kunne bruge dragten som jeg vil - der er ingen regler om hvordan dragten skal se ud og ikke se ud. Dragten udvikler sig og har altid udviklet sig - så det sådan ud for 100 år siden? Nej…."
> Svar fra en anden kvinde: "Det er pinligt for os som kommer fra Qaanaaq (Thule). Det er ikke en nationaldragt, det er 'Arnatuut' (Thuledragten)".
> Svar fra en anden: "ENIG".

Svar fra en mere: “Hvis man vil bruge retten til at vælge frit, må man også huske at vise respekt”. Svar fra personen der postede billedet: “Men jeg ser dig som en der ikke respekterer vores kultur. Mener du selv at du respekterer vores (Thule)kultur???

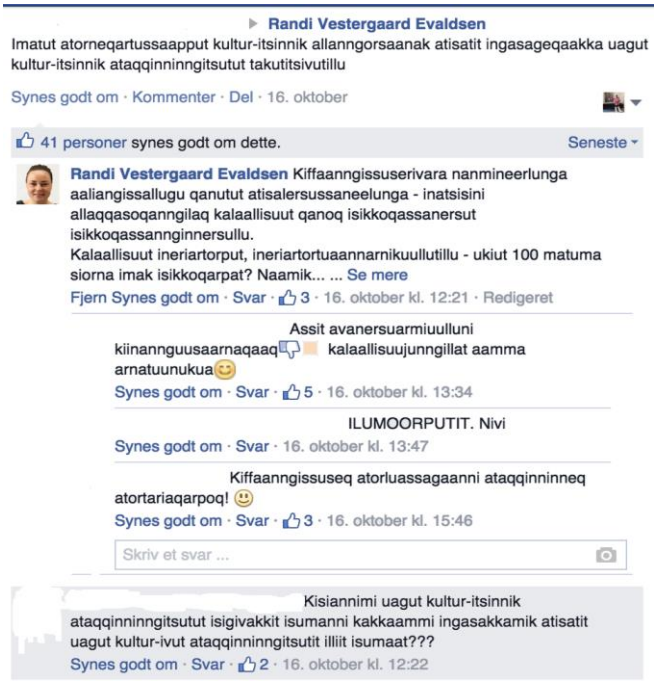


Fig. 10: Kommentarer på Facebook, på Randi Vestergaard Evaldsens politikerside, som er officiel for alle. Evaldsen har givet tilladelse til, at jeg må bruge opslaget som eksempel.

Ulempen er også, at opslag eller debatindlæg kan blive slettet og dermed ikke længere er tilgængelige som dokumentation, hvis ikke man har nået at tage et skærmbillede som bevis samt at man er uvis på, om man bryder de etiske regler og persondataloven. Når de er markeret med at det er offentligt tilgængeligt, vælger jeg at bruge det, men også fordi Randi Vestergaard Evaldsen har givet sin tilladelse. I andre tilfælde, SKAL man indhente tilladelse, ifølge ophavsloven på de sociale medier.

> Vær opmærksom på, at facebooksider og eksempelvis blogs består af mange forskellige menneskers indhold - f.eks. kan en facebookside eller blog linke og fremvise billeder til en anden hjemmesides indhold og derved gengive indhold, der reelt ikke er deres. Hvis *du* så gengiver facebook-sidens indhold i din publikation, har du ikke blot gengivet facebooksiden, men også den oprindelige hjemmesides indhold og skal derfor indhente tilladelse fra begge parter. Det skal du gøre i alle de tilfælde, hvor facebooksiden/bloggen gengiver andres indhold. [8]

[8] Kilde besøgt 15.02.20: https://www.ophavsret.aau.dk/billeder-medier/billeder-grafik/

3.6 Den kvantitative, kvalitative metode & *ethnographic* interview

Under opbygningen af projektbeskrivelsen kom jeg hurtigt i kontakt med forskellige ejere af tøjbutikker, designere, syersker, iværksættere og andre aktivt involverede inden for grønlandsk design, kultur og dragthistorie. Jeg skulle tage stilling til, hvordan jeg kunne få fat på data og fakta fra den grønlandske modeverden med henblik på at vælge, om tilgangen skulle være den kvalitative eller kvantitative metode. Ifølge Kvale har positivismen afvist den kvalitative forskningsmetode som en videnskabelig tilgang på den baggrund, at det bliver krævet, at forskeren skal være adskilt fra sit objekt og dermed ikke bruge 'jeg-du '-forholdet (Kvale, 1998:69f). Ifølge Pedersen og Rygaard, indtager forskeren en "neutral, 'objektiv' *tilskuer*-position ud fra ideen om 'værdifri og forudsætningsløs forskning' " (Pedersen og Rygaard, 1999:60). Kvale påpeger, at de mulige grunde til kvantificering i samfundsvidenskaberne er følgende fire forhold, som også Rygaard og Pedersen inddrager i deres artikel:

Det første forhold er, "at der ligger en ontologisk antagelse om, at den sociale verden grundlæggende er et matematisk ordnet univers, hvori alt det, der eksisterer, eksisterer i tal-form; og som følge deraf skal de objektive data, en videnskab om den sociale verden producerer, være kvantitative" (Kvale, 1998:75; Pedersen og Rygaard, 1999:60). Det andet forhold er, at der kan "være et epistemologisk krav om, at forskningsdata skal være kvantitative for at kunne sammenlignes på tværs af teorier" (ibid.). Det tredje forhold er, at der kan "være en teknisk interesse i handling af store datamængder". Ifølge Kvale kan den sidste mulighed være retorisk: "når det gælder om at overbevise et moderne publikum forekommer hårde, kvantificerede kendsgerninger nok mere troværdige end kvalitative beskrivelser og fortolkninger" (ibid.).

Tidligst i projektforløbet var jeg opsat på at vide, hvordan modebranchen var i Grønland (og Danmark), og det var vigtigt for mig, at interviewpersonerne følte at det var vigtigt, at vi skabte et forhold af indbyrdes tillid, da det var de samme personer, jeg skulle fokusere på de næste fem år. Jeg valgte at bruge den etnografiske og kvalitative interviewmetode, og udelukkede brug af den kvantitative metode, der bygger på, at man statistisk måler størrelsen af det undersøgte, mens man i den kvalitative identificerer svarene individuelt (Kvale, 1998:76). Selvom jeg udelukkede den kvantitative metode fra start, var det imidlertid nødvendigt at komme i kontakt med brugerne af de grønlandske brands gennem de sociale medier. Til dette formål valgte jeg at inddrage den

kvantitative metode, i form af online spørgeskemaer med *SurveyMonkey*[9], for at finde tal på hvilken aldersgruppe og køn, der har valgt at bære tøj med de grønlandske brands. Endvidere for at klarlægge hvilken brands, der var mest populære.

Socialantropologen Cato Wadel påpeger, at kvalitativt orienterede forskere sjældent har et fastslået forskningsdesign, når de påbegynder en undersøgelse. Det gælder de teorier eller hypoteser, forsker vil anvende de metodologiske tilgange, forsker vil inddrage til at indsamle empiriske data og de typer data, man mener, man behøver. Kvalitativt orienterede forskere er villige til at ændre både teori / hypotese, metode og hvad der kan være data i den aktuelle studieperiode. En sådan ændring i forskningen kan forekomme både en, to, tre og flere gange under et feltarbejde. Wadel mener, at kvalitativt orienteret forskning indebærer en *round dance* mellem teori / hypoteser, metode og data, mens der udføres feltarbejde (Wadel, 2014[1991]:135).

Som Wadel (2014[1991]) også påpeger, at det kan ske, så har nærværende afhandlings afgrænsning og retning været skiftende i løbet af de fem år forskningen der er gået. I løbet af ph.d.-forløbet havde jeg flere feltarbejder, interviews og opfølgninger af informanterne, der har gjort, at afhandlingens første arbejdstitel '*Nationbranding* i Grønland - set igennem mode' er blevet til '*Branding* igennem moden – Den vestgrønlandske dragt som symbol'. Dette er over tiden sket på baggrund af arkiv- og museumsbesøg, hvor min interesse for den vestgrønlandske kvindedragt er taget til, og fordi dragtens udseende fra 1500-tallet til i dag ikke har været nærmere belyst, udover en håndfuld forskningsartikler eller beretninger, som jeg kommer nærmere ind på i kapitlet om 'Den vestgrønlandske kvindedragt som symbol på grønlandskheden', der er en litteraturgennemgang om dragten. Begrundelsen for dette valg har været, at der har, gennem de sidste tredive år har været debatindlæg og protester i forbindelse med ændringer af den vestgrønlandske kvindedragt. En anden begrundelse er, at den vestgrønlandske kvindedragt er den dragt, der har ændret sig mest, fordi kolonimagtens og herrnhuternes tilstedeværelse mest, som følge af den fysiske tilstedeværelse af den administrative kolonimagt og herrnhuterne tilstedeværelse, som var overvejende i Vestgrønland, er en af begrundelserne for afgræsningen. Udover kolonimagtens og herrnhuternes tilstedeværelse i det meste af Vest- og Sydgrønland, blev Nordgrønland og Østgrønland først koloniseret i henholdsvis 1910 og 1894, selvom

[9]Kilde: https://da.surveymonkey.com/

østgrønlænderne siden slutningen af 1700-tallet fik kontakt med handelsstationerne i Sydgrønland, hvor også mange flyttede til Friedrichstal og blev en del af den herrnhutiske menighed (Gulløv, 2017:141).

Oversigt over datakilderne, der har været med til forme afhandlingen, kan ses i tabellen i slutningen af metodeafsnittet på side 10. Tilgangene til interviewene og observationerne har ikke været systematiske og strukturerede; derimod er der givet plads til at man kunne fortælle om historien bag design, produktet, køberne og inspirationskilderne for at få de nyttige svar om de overordnede og uddybende svar, som f.eks. hvorfor designerne har valgt at bruge den vestgrønlandske dragt eller de andre kulturelle symboler som inspiration i moden, eller hvorfor farverne og dragtens udseende ser ud som den gør.

> Rather than studying people, ethnography means learning from people (Spradley, 1979:3).

Jeg har i flere omgange rejst til forskellige byer som Sisimiut, København, Berlin (arktisk udstilling *Our Arctic Future* i De Nordiske Ambassader[10]) og Toronto (*Indigenous Fashion Week*[11]) for at fuldføre mine feltarbejder og mødes med forskere, designere, butiksindehavere og syersker. Jeg har med den kvalitative metode anvendt artikler og andre udtalelser i medierne som en del af kilderne til at supplere for det, jeg manglede at få afdækket i de etnografiske interviews. Som også Spradley påpeger, så må forskeren opføre sig som og være som en studerende og betragte de interviewede og observerede personer som lærere for den 'studerende' (Spradley, 1979:4f).

Jeg valgte at fokusere på 'jeg-du forholdet' mellem forsker og interviewpersonerne med fokus på at holde samtaler åbne, eller som Spradley kalder det *ethnographic interview* (Spradley, 1979:59). Spradley mener, at der er fire faser i den etnografiske interviewmetode. Spradley diskuterer faserne ved at fokusere på interaktionen, der foregår under interviewene, og når man gør dette, bør man ikke se bort fra den bredere sammenhæng med feltarbejde. De fleste etnografer vil ofte være

[10] Kilde besøgt d.16.01.20: https://tyskland.um.dk/da/om-os/danske-repraesentationer-i-tyskland/ambassaden%20i%20berlin/de-nordiske-ambassader-faelleshus/
[11] Kilde besøgt d.16.01.20: https://ifwtoronto.com/

observatører og derigennem møde nøgleinformanter, når de arbejder, besøger venner, nyder fritid og udfører almindelige aktiviteter (Spradley, 1979:79f.).

Fig. 11: Bella Centret til *Copenhagen Fashion Week* 2017. Jeg var på feltarbejde og fulgte med i de grønlandske designere og købere. Foto: Rosannguaq Rossen, København, 2017.

3.7. Feltarbejde i museer og arkiver

Under forløbet med afhandlingens udarbejdelse har jeg som nævnt været på feltarbejde i forskellige museer, der har en dragtudstilling, men også besøgt arkivet i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu* for at undersøge kirkebøger, brevkorrespondenser og billeder fra 1800-tallet og 1900-tallet. Derudover har jeg også besøgt museer med udstillinger som involverer mode- eller pelsbrug. Derfor har jeg valgt at inddrage, hvad der sker i museer, der involverer moden (Melchior, 2014), som *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu* også har gjort, f.eks. med udstillingen ’Iskrystalprinsessen vol. II – Bæredygtig kulturarv’ (fig.12) eller ’Grønlandsk mode ’-udstillingen i 2018. Dette skyldes, at der kan være problemstillinger, man skal tage hensyn til i forbindelse med at lave feltarbejde med udstillinger om moden, som f.eks. kan gå ud på at designeren får gratis reklame for sine produkter og at museet tildeler en kommerciel reklame for produkter, der til dagligt ikke tilhører museerne. Lektor og ph.d. i dansk mode, Marie Riegels Melchior (2014), stiller spørgsmålet om, hvorfor mode er blevet væsentligt populær på museer og det ser ud til at begynde med en næsten indlysende konklusion: Det er mode. Som andre samfundsområder kan der argumenteres for, at museer er indlejret i diskursen om mode og tiltrækningen af det nye, det åbenlyse og det populære. Melchior inddrager den svenske etnolog, Orvar Löfgrens begreb (2005),

catwalk economy, for at beskrive den moderne invasion af modebranchen og dens catwalk-teknologier i erhvervslivet (Melchior, 2014:2). *Catwalk*-økonomien har en lige så stærk indflydelse på museet, da mange museer opererer mere som virksomheder for at opretholde deres økonomiske krav, efterhånden som regeringen finansierer. I denne sammenhæng er definitionen af mode ikke begrænset til konnotationen af en kommerciel strategi for produktion og salg af nye råvarer. Desuden påpeger Melchior, at museer betragtes som ikke-kommercielle rum, og indgangen til mode, især avanceret moderne mode, gør museer til en del af modesystemet, en anden kanal til visning af modebranchen (ibid.).

Fig. 12. Pelsdragt af den danske designer Jørgen Simonsen, til udstillingen 'Iskrystalprinsessen vol. II – Bæredygtig kulturarv' i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, Grønlands Nationalmuseum i 2017. Udstillingen turnerede rundt i de nordiske lande; Island, Sverige og Danmark efterfølgende med et samarbejde med Nordens Institut - NAPA, *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, *Kittat – Economusée*, *Kalaallisuuliornermik Ilinniarfik* og *Ilisimatusarfik*. Foto: Rosannguaq Rossen, 2017.

Museer er også med til at skabe mere synlighed i de sociale medier, der kan skabe samarbejde tværs over lande og grænser, blandt forskere. Designerne der er involveret i udstillingen, får gratis

branding for deres *high fashion* produkter, hvilket potentielt kan skaffe dem flere kunder. Museerne fik flere besøgende og designerne fik mere omtale og nye kunder, som ellers ikke er interesseret i designernes *high fashion* produkter. Ifølge Marie Riegels Melchior, er der sket et paradigmeskifte indenfor museumshistorien. Flere anerkendte museer rundt omkring i verden laver i stigende grad udstillinger der vedrører moden og modehistorien. Det skaber medieopmærksomhed og kan øge besøgstallene (Melchior, 2014:4).Det så man også både ved 'Iskrystalprinsessen – vol. II – Bæredygtig kulturarv' der er et kulturprojekt i samarbejde med de nordiske lande og deres museer og universiteter - ikke mindst projektet der blev til i 2018 'Styrkelse af den grønlandsk kulturarv – Redesign af sælskind', hvor der skabtes nye samarbejder mellem forskere fra Kolding Designskole, Center for Tekstilforskning, designere, syersker og *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu* (jf. Melchior, 2014:5).
Melchior påpeger, at mode er blevet museumsværdig, ikke fordi det anses som kunst, men fordi mange personer kan relatere sig til moden, der kan forbindes med kulturarv og dermed også får en direkte forbindelse til museumsgenstandene, som f.eks. inuitdragterne eller den vestgrønlandske kvindedragt. Dermed kan det også skabe nye gæster, som måske før i tiden ikke var interesseret i museerne (Melchior, 2014:5).

Dette indikerer dog et dilemma i forhold til at udstille mode på museer: på den ene side giver mode museer potentialet til at fremstå som relevante, tiltrække bredere medieopmærksomhed og generere større besøgstal med bredere demografi. På den anden side kan der sættes spørgsmålstegn ved, hvilken relevans modeudstillinger har ud over underholdningsværdien af visningen af en modedesigners kreativitet, eller glæden ved det æstetiske aspekt udtrykt via tøj og kropsdekoration. Det nye museologis mål om refleksion over kulturarven og dens mangfoldighed er blevet et alternativ til et ny museologi. En modemuseologi - drevet af den såkaldte *catwalk* økonomi (Löfgren, 2005), der kaster lys over behovet for at kommunikere et billede af at være en hurtig, innovativ og kreativ virksomhed, en med en vigtig indsats i fremtiden og hvad Melchior ville kalde et ny museologi (Melchior, 2014:13).

Melchior mener, at problemstillingen kan løses ved, at den fremtidige modemuseologi skal være at skærpe sin kritiske kant, især i praksis med modekuratori. Idet modeemnet inddrager ikke-standard museumsgæster, kan det fra museets perspektiv blive en linse, gennem hvilken fortid og nutid der kan fortælles og udforskes på en meget mere nuanceret måde. Forøgelse af forskning inden for

mode gennem modestudier som en akademisk disciplin bør fremme en sådan udvikling, men det kan forårsage øjeblikkelig friktion og bestride kontrollen med virksomhedernes sponsorater af museer. Udfordringen er som altid at finde den rette balance i kompromis for at samarbejde i ordets bogstavelige betydning, samt udvikle det kritiske omfang af ægte forskning (Melchior, 2014:13).

Desuden påpeger Melchior, at modemuseologi har et overbevisende potentiale til at gøre det moderne museum til en demokratisk institution om viden, uddannelse og underholdning i kombination, der engagerer besøgende på mange niveauer. Mode har uden tvivl en legitim plads i museer og har en vigtig rolle at spille i åbningen af museet for nye besøgende, men en, der skal omhyggeligt bevares og udvikles af en med viden og speciale indenfor faget, f.eks. i samarbejde med kuratorer. Det kan ikke forblive blot en hurtig løsning til en medieforside med et spektakulært billede af en sexet, *high fashion* kjole (Melchior, 2014:14).

Man skal som forsker bl.a. være opmærksom på problemstillingerne, som Melchior gør opmærksom på. At designeren, der er udvalgt til at lave en udstilling i et museum, laver sin egen fortolkning af de genstande, designeren er inspireret af, men også at man som museumskurator er sig bevidst, at designeren får gratis markedsføring ved hjælp af samarbejdspartnerne som f.eks. museet og universitetet, der ellers er *non-commercial space*, dvs. en offentlig og neutral foranstaltning, der ellers ikke markedsfører andre samarbejdspartnere (Melchior, 2014).

Der er andre problemstillinger f.eks. indenfor forskning på museer, som man skal være opmærksom på. Den amerikanske professor indenfor historie, antropologi og litteratur, James Clifford (f. 1945), foreslår ideen om 'museer som kontaktzoner'. Udtrykket 'kontaktzone' kommer fra professor Mary Louise Pratt (1991) der i sin analyser anvender begrebet til rummet for koloniale sammenstød/møder. I denne afhandling vil der fokuseret på Cliffords anvendelse af begrebet, indenfor museer. Clifford bruger dette udtryk til at revurdere museets rolle i forhold til andre kulturer (Clifford, 1997:192).

Hensigten er at udfordre og omarbejde det forhold, der normalt opfattes som udspringer af museernes historiske tilblivelse som del af imperialistisk praksis. Clifford foreslår i stedet, at museet kan blive et rum, der gavner både det og de kulturer, hvis artefakter eller objekter de udstiller. Når museer ses som kontaktzoner, bliver deres organisatoriske struktur som samling et

løbende historisk, politisk, moralsk forhold - et magtladet sæt udvekslinger af *push and pull* (Clifford, 1997:192). Den organiserende struktur af museet som samling fungerer som Pratt's grænseafklaring:

> she defines ’contact zone’ as the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and esblish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict (ibid.).

Der antages et centrum og en periferi: centret som et samlingspunkt, periferien som et opdagelsesområde. Museet, som normalt er beliggende i en storby, er den historiske destination for de kulturelle produktioner, det kærligt og autoritativt redder, plejer og fortolker (Clifford, 1997:193). Problemstillingen i grønlandsk kontekst kan være, at genstandene og artefakterne, der findes i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, ikke kan danne det fulde billede af Grønland og de historiske samlinger. Genstandene er dem, der har ’overlevet’ tiden og dermed kan det ændre synet eller historien, netop fordi nogle af genstandene mangler i samlingerne. Magtforholdene mellem kulturerne i museumssamlingerne kan diskuteres. *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu* har forsøgt at ’nationalisere’ en tidligere etnografisk samling fra Nationalmuseet København, hvor ’eskimoerne’ var det studerede, subalterne objekt. I Cliffords eksempel, er det Tlingit-stammerne, de oprindelige folk fra Nordamerikas stillehavs nordvestkyst. De oprindelige folk, herunder ’de ældre’, bliver på ’etnografisk maner’ inviteret af *Portland Museum of Art*, for at diskutere Knud Rasmussen samlingerne fra 1920’erne. For hvert objekt der præsenteres, er der en myte eller fortælling, fortalt af Tlingit-repræsentanterne. Oplevelsen af 'konsultationen’ efterlod personalet i *Portland Art Museum* med vanskelige dilemmaer. Det var tydeligt, at fra de ældres synspunkt var de indsamlede genstande ikke primært 'kunst'. De blev henvist til som 'optegnelser', 'historie'. og 'lov', uadskillelige fra myter og historier, der udtrykker løbende moralske budskaber med den nuværende politisk styrke. Personalet på kunstmuseet var virkelig bekymrede for, om deres forvaltning af Rasmussen-samlingen omfatter gensidig kommunikation med de samfund, hvis kunst, kultur og historie stod på spil. Kunne de genforene de slags betydninger, som Tlingit-ældre fremkalder, med dem, der er pålagt inden for rammerne af museet for 'kunst'? Hvor meget kunne de decentrere de fysiske objekter til fordel for fortælling, historie og politik? (Clifford, 1997:191). Flere uventede problemstillinger opstår, ved disse kulturmøder, som Clifford kalder for ’kontaktzoner’. Stadigvæk i dag er Grønland endnu ikke inkluderet i den nationale samling i Danmarks Nationalmuseum, men fortsat befinder sig som en del af det eksotiske, kloden rundt. I

Nunatta Katersugaasivia Allagaaterfialu er *Inuit* kulturen i centrum, mens nordboerne er et andet sted.

Fig. 13. Første møde i forbindelse med projektet: 'Styrkelse af den grønlandske kulturarv – Redesign af sælskind', efterfulgt med feltarbejde og besøg i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, med museumsinspektør Aviaaja Rosing Jakobsen som foredragsholder og guide. Deltagerne kom fra Qasigiannguit Museum, Kolding Designskole, Center for Tekstilforskning – Københavns Universitet, *Kalaallisuuliornermik Ilinniarfik*, *Great Greenland*, *Ilisimatusarfik* og de grønlandske designere/syersker. Foto: Rosannguaq Rossen, april, 2018.

3.8 Grounded Theory

Grounded theory blev udviklet af sociologerne Barney Glaser og Anselm Strauss i midten af 1960'erne, som også Pedersen og Rygaard inddrager i deres artikel (1999). Det er en induktiv undersøgelsesmetode, der er udviklet i forbindelse med systematisk indsamling af data og dermed tager udgangspunkt i de data, man undervejs samler ind og udfolder, samt udvikler. *Grounded theory* er en metodologi, der repræsenterer en forskningsstil, der på mange måder svarer til føromtalte Wadels *round dance* mellem fænomen/data -hypotese –teori -metode. Ifølge Pedersen og Rygaard (1999) har Glaser og Strauss været fortalere for og argumenteret for, at teori bør udvikles i

tæt forbindelse med kvalitative data, hvor forsker er absolut bevidst om sig selv som instrument til udvikling af *grounded theory*. Det er med til at forudsige, forklare, fortolke og analysere (Pedersen og Rygaard, 1999:72).

Grounded theory sigter ikke mod en 'sandhed', men snarere en måde at konceptualisere, hvad der foregår ved hjælp af empirisk forskning. Derfor er det ikke et problem i *grounded theory* at få validitet i sin traditionelle forstand. I stedet foreslår Glaser og Strauss kategorier som *fit*, data skal tilpasses teori (1), relevans (2), bearbejdelighed (3) og modificerbarhed (4) for at værdsætte anvendeligheden af de fundne data (Rygaard, 2017: 102; Glaser and Strauss, 1999[1967]:261).Desuden mener Glaser og Strauss, at opdagelsen fra data, som de kalder for *grounded theory*, er en vigtig opgave, der konfronterer sociologien i dag, for, som de prøver at vise, en sådan teori passer til empiriske situationer og er forståelig for sociologer. Det vigtigste, er at det fungerer - giver os relevante forudsigelser, forklaringer, fortolkninger og applikationer. En væsentlig strategi, som Glaser og Strauss understreger for at fremme opdagelsen af en *grounded theory*, er en generel funderet metode til komparativ analyse (Pedersen og Rygaard, 1999:72).

Teoriens indbyrdes relaterede arbejde inden for sociologi er at muliggøre forudsigelse og forklaring på adfærd; at være nyttig i teoretisk fremskridt inden for sociologi, at være anvendelig i praktiske anvendelser. Forudsigelse og forklaring skal være i stand til at give den praktiserende forskers forståelse og nogle kontrolsituationer, at give et perspektiv på adfærd - en holdning, der skal tages mod data og at vejlede og give en stil for forskning på bestemte adfærdsområder (Glaser & Strauss, 1999[1967]:3).

For at kunne arbejde med *grounded theory* skal man tage udgangspunkt i det kvalitative materiale, som forsker har indsamlet og arbejdet med, gennem den induktive metode. Dette betyder ikke, at det kun skal være kvalitative interviews, men også materiale som er indsamlet gennem grønlandske litteratur, billeder og film, herunder de sociale medier, samt besøg i museerne og arkiverne ved *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu* (Glaser & Strauss, 1999[1967]).

Glaser og Strauss påpeger, at verifikation af teori er grundlæggende for de nuværende sociologier. For nogle årtier siden mente man, at man havde rigeligt med teorier, men kun få bekræftelser af dem - en holdning, der var meget gennemførlig af det stærkt af kvantitative metoder. Efterhånden

som denne skift i vægtningen tog greb, blev opdagelsen af nye teorier svækket og ved nogle universiteter praktisk taget forsømt. De, der stadig ønskede at generere teori, måtte fremkalde de negative, undertiden straffende, holdninger hos kolleger eller professorer (Glaser & Strauss, 1999[1967]:3). En del af tendensen mod at understrege bekræftelse på var, at antagelsen fra mange sociologer om, at de 'store mænd' indenfor sociologi, som Georg Simmel (1858-1918), Karl Marx (1818-1883) eller Thorstein Veblen (1857-1929), havde genereret et tilstrækkeligt antal teorier nok på områder af det sociale liv (ibid.).

Ifølge Glaser & Strauss kan teoribaseret data normalt ikke afvises af flere data eller erstattes af en anden teori, men i forskning indenfor sociologien er der sket en stor indsats i teoriverifikation i forhold til teorigenereringen. En god teori er produceret af en heldig kombination - et spørgende sind, rig erfaring og stimulerende data. Derfor er både de kvalitative og kvantitative data nyttige til både verifikation og generering af teori (op.cit.:14ff.).

I min forskningsfremgang mener jeg, at det vigtigste udover at jeg stræber efter at være selvkritisk (jf. Lather, 1991) er, at jeg som forsker forsøger at teoretisere på baggrund af induktiv dataindsamling. Dvs. at jeg ikke tager udgangspunkt i teorien til at starte med. Dette er en løbende proces, hvor materialet undervejs evalueres, så man forhåbentligt kan skabe begreber og teorier, der har sin begrundelse i empirien. I metodeafsnittet har jeg dermed inddraget teorier indenfor forskningsområdet, jeg mener har relevans for denne afhandlings udformning. Jeg har forklaret tilgangen til den etnografisk og kvalitative interviewmetode (Fog, 1994; Kvale, 1998; Spradley, 1979), hvor jeg derefter har påpeget hvor svært det egentlig kan være at bevæge sig inden for ens egen kultur og lave feltarbejde (Wadel, 2014[1991]). Derfor er det meget vigtigt at være opmærksom på ikke at tage alt for pålydende (Lather, 1991:78), når man bevæger sig på feltarbejde. Jeg har også lavet feltarbejde blandt bekendte og venner, hvor den kritiske afstand til tider kan forsvinde. Derudover skal den kritiske distance under feltarbejde i museerne også bibeholdes, som Lektor Marie Riegels Melchior påpeger, i forbindelse med mode og *catwalk*-økonomien (Melchior, 2014:14) og ikke mindst James Clifford, der påpeger, at museerne verden rundt skal have det gensidige samarbejde blandt de forskellige ’kontaktzoner’ (Clifford, 1997:192).

4. Det teoretiske grundlag for afhandlingens udformning

For at kunne beskæftige mig med den grønlandske mode, samt brug af de kulturelle symboler, herunder den vestgrønlandske kvindedragt, har jeg som nævnt i metodeafsnittet gjort brug af *grounded theory* (Glaser & Strauss, 1999[1967]). Formålet med den sociologiske tilgang under betegnelsen grounded theory er at lade data tale for sig selv, og det er det udgangspunkt jeg har brugt fra start, hvor jeg først gik på feltarbejde for at finde en vinkel indenfor brug af de kulturelle symboler i moden. I dette afsnit vil jeg redegøre for, hvilke teoretiske tilgange, jeg har anvendt som baggrund for denne afhandling.

Under dataindsamlingen, tog jeg udgangspunkt i en *round dance* (jf. Wadel, 2014[1991]) med den sociologiske metode indenfor modeforskningen med bl.a. den tysk-jødiske filosof og sociolog Georg Simmels (1858-1918) analyse om samfundets struktur (1957[1904]). Simmels interesse og analyser er, at moden opstår i et samfund med mulighed for social mobilitet. Simmels bemærkninger om modens besvær og modens rolle i social udligning og diskrimination er også indlejret i den norsk-amerikanske sociolog og økonom Thorstein Veblens bredere teori om mode og forbrug, for at udgøre en samlet teori om, hvordan 'nyhed' først introduceres og derefter formidles i et samfund. Veblens *trickle down*- effekt går ud på, at moden flyder lodret ned fra de øvrige samfundsklasser i samfundet og dermed er hver social klasse påvirket af tendenser i klassen over sig. Dermed søger de mindre sociale grupper accept, ved at efterligne moden fra de højere sociale grupper, mens den højere sociale gruppe reagerer ved at indoptage en ny mode, til at differentiere sig fra de andre (Veblen, 1994[1899]:113ff.).

Fig. 14: Silkebånd fra 1700-tallet, muligvis fra Frankrig. Modetilbehør på udstilling i Danmarks Designmuseum. Silkebånd er en del af den vestgrønlandske kvindedragt. Foto: Rosannguaq Rossen, 2017.

Semiolog, litteratur- og socialteoretiker Roland Barthes' (1915-1980) interesse bevæger sig over i, at modens 'indhold' er et sprog, der er ideologisk konstrueret og som bruges til at 'kommunikere' med i samfundet (1990[1967]). Ifølge Roland Barthes (1990[1967], kan moden også analyseres som en magtdiskurs, gennem billede og tekst. Dermed udgør Barthes' teori om moden en overbygning til Simmels og Veblens teori om moden, som en del af samfundets struktur.

Udover den teoretiske indfaldsvinkel om modens brug i samfundet, udfoldes sociologen og nationalismeteoretikeren Anthony D. Smiths (1939-2016) begreb om etnosymbolisme, herunder begrebet *ethnie*, og det etniske samfund, hvor man deler fælles oprindelsesmyter, historiske erindringer, samt kulturelle værdier og mønstre (1991, 1994, 2003, 2009). På baggrund af at den vestgrønlandske kvindedragt bliver brugt som et kulturelt udtryk i et samfund (jf. Smith), bliver den også i forbindelse med selvstændighedsbevægelsen brugt som politisk mobilisering og etnisk inkorporation, som den også blev brugt til i 1970'erne (Rasmussen, 1982). I den anledning er det relevant at inddrage antropolog og etnograf Jean L. Briggs' (1929-2016) teori om, at et symbol, *emblem*, godt kan vende tilbage til at være et karakteristisk træk, *trait*, uden en ideologisk symbolladning i brugen (Briggs, 1997:227). Brugen af den vestgrønlandske kvindedragt kan repræsentere begrebet som en flydende betegner (Jørgensen og Phillips, 1999:39), dvs. at den symbolske betydning kan ændres på baggrund af, hvordan og hvorfor et samfund opfører sig og

hvilken diskurs samfundet bygger på. For ifølge Laclau og Mouffes diskursteori (1985) udtrykker begrebet forestillingen om, at alle objekter og handlinger har betydning, og at de får deres betydning gennem særlige systemer af signifikante forskelle (Laclau og Mouffe, 2014[1985]; Jørgensen og Phillips, 2002:25). Begrundelsen for valget af disse teoretiske tilgange er, at jeg mener at disse teorier kan supplere og inkorporeres i et fælles redskabsapparat – der i sidste ende bruges i analysen om netop branding igennem moden – ved brug af den vestgrønlandske kvindedragt som symbol.

4.1 Samfundets struktur set igennem moden

Omkring århundredskiftet til det tyvende århundrede forklarede sociologerne Georg Simmel (1957 [1904]) og Thorstein Veblen (1899), hvordan både årsag, som skal forstås ved at der er en grund til at noget ændres, f.eks. moden og efterligning af f.eks. modens brug blandt samfundet, fungerede som katalysator i skabelsen og forbruget af ny mode. I dag i det enogtyve århundrede er efterligningerne, imitationerne indenfor moden, ved f.eks. tilbagevending af hårtoppen, er nutidigt stadig gældende, men derudover er de samfundsmæssige problemstillinger og udfordringer anderledes end da man brugte hårtoppen tidligere. Alligevel mener jeg, at analyserne udført af Simmel og Veblen stadigvæk er relevante for at kunne forstå modens dobbelthed og tilgang.

Simmel, der interesserer sig for modens 'indhold', analyserer de formelle strukturer i samfundet og det sociale liv. I sine analyser (1957 [1904]) konstaterer han, at moden er et klassesystem, der både samler og separerer samfundet, og at det er eliten, der starter moden. Når resten af samfundet begynder at imitere moden, starter eliten en ny mode, og Simmel påpeger, at processen bliver styret af rigdom (Simmel, 1957[1904]:542).

Simmel opfatter og repræsenterer sine tanker gennem en relationel sociologi, som betyder, at han opfatter samfundet og ting, herunder boligindretning, talemåder, osv. som indlejret i sociale sammenhænge. Det betyder, at Simmel ser moden som en funktion til at holde en social cirkel sammen og samtidig udelukke andre. Simmel argumenterer for, at moden ikke er irrationel, men har en mening og følger dermed samfundets struktur og retning. Dermed mener han også, at moden er en dualistisk handling, det vil sige, at modefænomenet udspringer af de menneskelige vilkår til at opfatte verdenen i en kompleks dualisme, hvor der foregår en spænding mellem inklusion og eksklusion, nærhed og distance, lyst og ulyst. Denne dualisme-mekanisme trænger igennem alle lag fra individ på mikroniveau til hele samfundet på makroniveau – selv inde i individet. Simmel opfatter samfundet bestående af sociale klasser, der til stadighed forsøger at skabe grænser mellem

sig. ’Os’, (de privilegerede) og ’de andre’ (’massen’) udenfor det tavst anerkendte fællesskab (Simmel, 1998[1904]:103ff).

> The fashion of the upper stratum of society are never identical with those of the lower; in fact, they are abandoned by the former as soon as the latter prepares to appropriate them. (Simmel, 1957:543).

Opstigen til overklassen kan ifølge Simmel derfor aldrig nås. Lige så snart den nedre del af samfundet klæder sig, opfører sig eller indretter sig i hjemmet som dem fra overklassen, så ændrer overklassen kurs til noget andet, og systemet starter forfra igen. Med andre ord: når alle interesserer sig for den samme mode, er det ikke længere mode – trendsætterne finder en anden kurs – det er det menneskelige vilkår, der handler om, at man vil fremstå som unik og ikke som et umælende får i en flok.

Fig. 15: Trendsætteren Ikiuna Olsen Kristiansen, der siden sin barndom blev kendt i Grønland. Faderen Peter Olsen dannede bandet Olsen Kids, sammen med Ikiunas søskende Ivaana og Kuutak Olsen Kristiansen. Ikiuna er i dag produktionschef i tøjfirmaet *Inuit Quality Clothes of Greenland*. Ikiuna var én af de trendsættere der fik hårtoppen til at komme på mode igen omkring år 2009, mens hun boede i Sisimiut. Copyright: *Inuit Quality Clothes of Greenland*/Mads Pihl, 2013.

Det er ikke kun Simmel, der inddrager den såkaldte *trickle down* model i sin analyse af samfundet. Også sociologen Thorstein Veblen (1994[1899]) kommer i sin teori om den arbejdsfrie klasse ind på, at de riges og overklassens ønske er, at der ligger en dybere tilbøjelighed til at vise de andre samfundsklasser, at man som en rig kan gøre hvad man vil i forhold til økonomien. Det er en bidende kommentar til den amerikanske kultur i slutningen af det nittende århundrede. I sin undersøgelse af den amerikanske arbejderklasse, der stræber efter en arbejdsfri klasse, identificerer Veblen de kræfter, der ligger bag forbrugerismen og betegner sådanne udtryk som 'iøjnefaldende forbrug' og ’økonomisk emulering/imitation’. På baggrund af oprindelsen og udviklingen af ejerskab og ejendom præsenterer Veblen konklusioner, der dybt påvirker arten af den økonomiske tanke i Amerika. Men Veblens undersøgelse går langt ud over økonomi, hvilket resulterer i en social kritik, der har lige så mange indsigter om nutidens materialistiske kultur som i det nittende århundrede (Veblen, 1994[1899]:iii).

I Veblens teori om den arbejdsfrie klasse, kommer han også med en analyse af påklædningen som et udtryk for den økonomiske kultur (op.cit.:103).

> The offensive object may be so close an imitation as to defy any but the closest scrunity: and yet so soon as the counterfeit is detected, its æstethic value, and its commercial value as well, declines precipitately. Not only that, but it may be asserted with but small risk of contradiction that the æsthetic value of a detected counterfeit in dress declines somewhat in the same proportion as the counterfeit is cheaper than its original. It loses caste æsthetically because it falls to a lower pecuniary grade (op.cit.:104).

Såvel Veblen som Simmel (1957[1904]) påpeger, at den nedre del af det samfundsmæssige lag efterstræber at ligne det øverste samfundslags levemåde, så de til tider også imiterer og efterligner det øverste samfundslag. Det kan ske ved hjælp af påklædningen. Dermed bliver forbruget og mønstret den livsstil, som den nedre del af samfundsklasserne ønsker at opnå. Det starter med den forudsætning, at rigdom giver ære og dermed at enkeltpersoner er værdsatte i den grad, de besidder rigdom. Derfor bestræber individer sig på at 'udmærke sig i økonomisk betydning' og således 'opnå respekt og misundelse af deres medmennesker' opførsel, som Veblen identificerer som 'det emulerende motiv'. Det antages, at enkeltpersoner kontinuerligt engagerer sig i at foretage en

individuel sammenligning mellem sig selv og andre, med hvem de er i vane med at klassificere sig selv' og derfor bestræber sig på at overgå deres jævnaldrende (Veblen, 1994[1899]:103f.).

For at vende tilbage til Simmel og samfundets struktur igen, påpeger Simmel, at der sker noget usædvanligt i samfundet, når der sker uventede episoder.

> Changes in fashion reflect the dullness of nervous impulses: the more nervous the age, the more rapidly its fashions change, simply because the desire for differentiation, one of the most important elements of all fashion, goes hand in hand with the weakening of nervous energy. This fact is one of the reasons why the real seat of fashion is found among the upper classes (Simmel, 1957[1904]:547).

Fig. 16: En gruppe fra Sisimiut i 1854. Kvinderne viser deres underkjoler, ved at forkorte deres anorakker. Derudover viser de også deres store hårtoppe frem, som i 1970'erne vendte tilbage som socio-symbol for grønlandske kvinder (jf. Rasmussen, 1982). Omkring året for Selvstyrets indførsel vendte hårtopperne tilbage igen, måske som en del af selvstændighedsbevægelsen? Copyright: Royal Museums of Greenwich.

Simmel påpeger, at moden ændrer sig hurtigere, jo mere nervøst årtiet går og at kendsgerningen så er at, den 'rigtige' mode findes blandt de rige. Selvom Simmel og Veblen har mange af de samme

synspunkter, mener Veblen at moden ændrer sig uden grund, som også Barthes (1990, [1967]) påpeger.

> Dress must not only be conspicuously expensive and inconvenient, it must at the same time be up to date. No explanation at all satisfactory has hitherto been offered of the phenomenon of changing fashions. The imperative requirement of dressing in the latest accredited manner, as well as the fact that this accredited fashion constantly changes from season to season, is sufficiently familiar to every one, but the theory of this flux and change has not been worked out (Veblen, 1994[1899]:106).

Mens Simmel påpeger i 1904, at moden ændrer sig hurtigere, når der sker meget i samfundet og når årtiet nervøst går sin gang, mener Veblen, der er mere nøgtern i sin analyse i 1899, at der ikke er en forklaring på, hvorfor modefænomenet skifter så hurtigt. Kun at moden skal være dyrt og uopnåeligt for andre mennesker at sammenligne ens påklædning. Selvom Simmel og Veblen har forskellige meninger, har de i hvert fald samme opfattelse, at moden kommer fra overklassen og de rige; samt at den nedre klasse efterligner overklassen, på den baggrund at den nedre klasse gerne vil ligne og leve ligesom overklassen, men at de aldrig kommer til at være ligesom dem, da overklassen har råd og magt til at kunne adskille sig fra resten af samfundet.

*Ifølge Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu'*s kirkebøger var netop Dorothea Poulsen (1839-1919) en del af eliten med en højtstående inspektør samt jagtfører som far og en mor som også var blanding, jf. fig. 36 og 38 (Rossen, 2020c). Dette er ikke kun det ene eksempel. I 1920'erne var det også inspektør Oldendows kone, Nina Oldendow (1867-1971), der havde en perlekrave udover sin kjole, som fotograf John Møller (1867-1935) havde taget et billede af. Dvs. at det var eliten der skabte moden og dermed den vestgrønlandske dragts udseende og udvikling (Rossen, 2017b).

For det er det, man gør. Man finder på noget nyt for at være lidt anderledes og skille sig ud fra folkemængden. Som grønlænderne gør med deres dragt og bl.a. deres hårtop og som bådsmandens datter Dorothea og inspektørfruen Oldendow også gjorde for at skille sig ud fra andre grønlændere fra nord og øst, samt at det også var med til at skille sig ud fra de andre kvinder i kolonien ved at bruge perlekraven som et symbol for anderledeshed og individualitet. De vovede kvinder der protesterer mod traditionalismen og som ændrer moden, er også synlige i dag som de var i 1860'erne og 1920'erne.

Desuden påpeger Veblen, at for at finde ud af, hvad der ligger bag forklaringen på, hvordan moden netop opfører sig som den gør, bliver vi nødt til at kigge længere tilbage i fortiden. Ifølge Veblen er

det velkendt, at visse stilarter og typer af national- og folkedragter er blevet udarbejdet i forskellige dele af verden, som for eksempel blandt de japanske, kinesiske og andre orientalske nationer; ligeledes blandt grækere, romere og andre østlige folkeslag i antikken. Disse national- eller folkedragter er i de fleste tilfælde vurderet af kompetente kritikere til, at de bliver mere kunstneriske igennem tiden end den svingende stil af moderne civiliseret tøj, fordi meningen med dragterne er at udskille sig fra de gængse dragter i hverdagen.

> These relatively stable costumes are, commonly, pretty strictly and narrowly localised, and they vary by slight and systematic gradations from place to place. They have in every case been worked out by peoples or classes which are poorer than we, and especially they belong in countries and localities and times where the population, or at least the class to which the costume in question belongs, is relatively homogeneous, stable, and immobile. That is to say, stable costumes which will bear the test of time and perspective are worked out under circumstances where the norm of conspicuous waste asserts itself less imperatively than it does in the large modern civilised cities, whose relatively mobile, wealthy population to-day sets the pace in matters of fashion. (Veblen, 1994[1899]:108).

Det interessante i Veblens analyse af folke- eller nationaldragternes brug er, at han mener, at disse 'stabile dragter', der ikke ændres, kommer fra folkeslag eller klasser, der er fattigere end Vestens befolkning og som er folkeslag, der er homogene, stabile og som ikke bevæger eller fornyer sig (ibid.). For at tage den vestgrønlandske kvindedragt som eksempel mener jeg, at man skal kritisere Veblens analyse. Forståeligt nok er Veblens teori om den arbejderfrie klasse skrevet for hundrede enogtyve år siden, og derfor kan man argumentere for, at den til dels ikke passer ind i nutidens analyse af samfundet. Men stadigvæk er den sammen med Simmels filosofiske analyse af samfundets struktur, relevante i nutiden.

Den vestgrønlandske kvindedragts udvikling igennem flere hundrede år, er ikke sket på baggrund af, at det grønlandske samfund har været og stadigvæk er homogen og stabil. Udviklingen af dragten skete på baggrund af, det grønlandske samfund fik kontakt med europæerne, udviklede sig igennem koloniseringen og på baggrund af, at grønlænderne fik adgang til det amerikanske marked under Anden Verdenskrig, at den vestgrønlandske kvindedragt blev til en formel nationaldragt. Det vil sige, fordi der skete flere ændringer af årtierne, ligesom Simmel påpeger at moden ændrer sig markant, når der sker noget i samfundet. Selvom man kan argumentere for, at imitationen indenfor mode ikke er så relevant længere, kan man stadig påpege, det er på baggrund af modens imitation, at den vestgrønlandske kvindedragt ser ud som den gør i dag. Man kan også mene, at den

vestgrønlandske kvindedragt blev formet af Grønlands elite, ligesom Hans-Erik Rasmussen påpeger i sin analyse (Rasmussen, 1983:117). Den vestgrønlandske kvindedragts tilbehør, perlekrave og hårtoppen blev gradvist en del af dragten og det var eliten, der havde råd og dermed havde overskud til kreativitet, til at ændre dragten, der ændrede og tilførte længere og længere perlekraver.

4.2 Moden som sprog og system af kulturelle betydninger

For at arbejde og forske indenfor mode, skal man også arbejde med billeder. Jeg har arbejdet med billeder fra modeblade eller reklamer/markedsføring for brands indenfor den grønlandske mode, samt billeder fra slutningen af 1800-tallet. Modebillederne er med til at afspejle den grønlandske mode men også lægge en diskurs til, hvordan man kan klæde sig, som til dels kan være ideologisk konstrueret. Man kan f.eks. uploade billeder på Facebook eller andre sociale medier med modetøj med f.eks. de kulturelle symboler og vise 'vejen' for modebrugerne, eller modemagasiner udvælger hvilke brands og tøj, der skal vises og dermed købes. Dvs. modemagasinerne og branding gennem de sociale medier er med til at sætte modediskursen i Grønland. Samtidig kan vi også ud fra billederne som f.eks. John Møllers samling se, hvordan den grønlandske mode fra eliten i 1800-tallet har set ud.

Ligesom Simmel og Veblen interesserer den franske litteratur- og socialteoretiker samt semiolog Roland Barthes (1990[1967], 2006 [1955; 1964]) sig ikke for modens 'indhold', men for moden som sprog og system af kulturelle betydninger. Barthes' semiologiske analyse af moden som bestående af tegn bliver belyst som et kulturelt fænomen gennem det 'sprog', der bruges i modeverdenen.

> But once, material form and usage have become not so much embellished, but simply regimented by a defined social group (…), the garment has joined the system, has become dress (…) without our being able to find in this shift any trace of an aesthetic aim (Barthes, 2006 [1955;1964]:7).

Barthes påpeger, at påklædning ellers ikke har nogen betydning til at starte med, men lige så snart en beklædningsdel kommer i kontakt med andre objekter og beklædningsdele, så bliver objektet en del af det pågældende påklædningssystem. Barthes tager de romerske soldater som eksempel, der kastede en uldafdækning over skuldrene for at beskytte sig mod regnen, udførte en handling af ren beskyttelse. Barthes fortsætter og påpeger, at det er den sociale gruppes tilladelse af en form eller anvendelsen, der er med til at danne påklædningerne, hvor systemet er en kontrol af påklædningen, der identificeres i deres sociale og historiske sted og bliver defineret som en værdi (ibid.). I et

grønlandsk perspektiv kan vi tage den grønlandske *amaat*, kvindeoverdelen med plads til en baby, som et eksempel, se fig. 17 og 18. Amaatens funktion var, at der skulle være plads til en baby i ryggen, så kvinden kunne sy, lave mad og flænse kød, men at man også kunne få babyen foran, så babyen kunne få bryst. Senere hen blev *amaat* et symbol på inuitkulturen, hvor også mandens anorak i dag har en symbolsk eller kulturel betydning, som vi har set det med formanden *Naalakkersuisut*, Kim Kielsen, under demonstrationen. Barthes sammenligner moden med sprog og grammatik, hvor ord bruges til at beskrive objekter og kun har betydning, fordi de er anderledes end andre objekter. Derfor mener Barthes, at modens eneste formål er at neutralisere det vilkårlige og få modens absurde skift til at se naturlig ud. Han ser moden som et fænomen med hverken historisk eller materiel funktion (Barthes, 2006 [1955, 1964]:8).

Fig. 17: Den vestgrønlandske *amaat*, båret af Bodil Marie Damgaard med Ida Damgaard på ryggen. *Amaat* blev syet af Nikoline Kreutzmann fra *Kalaallisuuliornermik Ilinniarfik*, i forbindelse med projektet 'Styrkelse af den grønlandske kulturarv – Redesign af sælskind', 2019. Foto: Emilie Binzer, 2019.

Barthes tager udgangspunkt i den schweiziske lingvist, Ferdinand de Saussures (1857-1913) teori om sprogsystemet fra 1916, der opstiller distinktionerne mellem langue, 'sprog' som et abstrakt tegnsystem, og parole, 'tale', der omhandler de individuelle manifestationer i talen (ibid.).

> It seems to be extremely useful, by way of an analogy to clothing, to identify an institutional, fundamentally social, reality, which, independent of the individual, is

> like the systematic, normative reserve from which the individual draws their own clothing, and which, in correspondence to Saussure's langue, we propose to call dress. And then to distinguish this from a second, individual reality, the very act of 'getting dressed', in which the individual actualizes on their body the general inscription of dress, and which, corresponding to Saussure's parole. We will call dressing. Dress and dressing form then a generic whole, for which we propose to retain the word clothing (this is language for Saussure) – (Barthes, 2006 [1955, 1964]:8f.).

Barthes mener, ligesom Saussure, at ord eller tegn i sig selv ikke har en betydning, men får først betydning, når det sættes i relation til andre ord/tegn og dermed danner 'sprogning/at sproge', den måde man bruger sprog og tale sammen og danner et system. Ifølge Saussure kan man ikke forklare tegnene ud fra tingene, men udelukkende ud fra deres placering i sprogsystemet. På udtrykssiden får hvert tegn identitet gennem kontrasten til andre tegn. På indholdssiden får hvert tegn identitet gennem kontrast til andre forestillinger, som f.eks. 'mand' overfor 'kvinde'. Tegn får altså sin identitet ikke ud fra iboende karakteristika, men ud fra kontrasten til andre tegn (Drotner et alii, 1996:183ff.). Barthes overfører teorien til moden og mener, at tøj ikke har nogen symbolsk værdi eller betydning, før det kommer i kontakt med andre beklædningsdele og kroppen, dvs. at tage tøj på. Når de to ting bliver ført sammen, så opstår *clothing*, som kan tolkes som påklædning/den måde man klæder sig på. Barthes fortsætter og argumenterer, at samfundet gør påklædning til et karakteristisk kendetegn pålagt for dens medlemmer (Barthes, 2006 [1955, 1964]:10).

Mode er altid en del af påklædningen (*dress*), men modens oprindelse kan repræsentere enten det at være del af et objekt/beklædningsdel (som f.eks. *haute couture*), men det kan også være noget, der bliver masseproduceret eller gengivet på kollektivt niveau. Barthes argumenterer for, at der er en semiologisk forbindelse mellem *dressing*/tage tøj på og *dress*/påklædning: betydningen af beklædningsgenstand øges når vi bevæger os fra *dressing*/tage tøj på og *dress*/påklædning (Barthes 2006, [1955, 1964]:10). Desuden mener Barthes, at moden kun er optaget af at forandre sig uden grund, og han vurderer, at moden bliver pålagt en diskurs, som afviser muligheden for en samtale med sin egen fortid.

Fig. 18: Sofie med drengen August, ca. 1900. Billedet er taget i Nuuk af John Møller. Sofies *amaat* er udsmykket med perler, hængende på snippen. Hun har også muffedisser på, uden perler. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.

> without discourse there is no total Fashion, no essential Fashion. It thus seemed unreasonable to place reality of clothing *before* the discourse of Fashion: true reason would in fact have us proceed from the instituting discourse to the reality which it constitutes. (Barthes, 1990[1967]: xi).

Barthes betegner moden som en frigørelse, fordi den kun handler om at frigøre sig fra den gamle mode (op.cit.:49). Jeg mener ikke, at moden er en diskurs, som afviser muligheden for en samtale med sin egen fortid (jf. Barthes, 1990[1967]), men at den historiske baggrund ændres og har en diskurs, som også Simmel påpeger (1957[1904]. De grønlandske traditioner som inuittatoveringerne, trommedans, *Aasiviit*-sommerstævner og ikke mindst brug af de kulturelle symboler gendannes, og forbindelser oprettes i relation til delte koloniale, postkoloniale, globaliserede historier, som f.eks. med inuitterne i Canada gennem filmfestivaler, indigenous

fashion weeks, eller under deltagelse i seminar med aboriginerne i Australien om de oprindelige folks rettigheder eller maorierne fra New Zealand, med deres tatoveringer, se fig. 19 og 20.

Fig. 19: Tre *inuit* til *Toronto Indigenous Fashion Week* 2018. 2 kvinder fra Nunavut, med *Hinaani Design* og *Bibi Chemnitz* t-shirts, med smykker fra *Hinaani Design*, Nunavut. Malik Ljungdahl med anorak og halskæde med isbjørneklo fra *Mersortarfik Panigiit*, Sisimiut. Foto: Rosannguaq Rossen, 2018.

Når disse kulturelle symboler og forbindelser oprettes til andre relationer blandt de oprindelige folk, kan man også stille et spørgsmål, om hvorfor kulturen bliver brugt kommercielt. Den amerikanske antropolog Marshall Sahlins (f.1930) forsvarer den kommercielle brug af kultur. Sahlins spørger: Hvis kommercialisering af traditioner betyder kulturens død, hvorfor eksisterer kulturen så endnu? (Sahlins, 1999:409). Ud fra det kommercielle synspunkt opretholder man de symboler som f.eks. trommen, den vestgrønlandske dragt og det grønlandske flag, der også bruges som pynt, souvenirs og i moden. Dermed opretholder man grønlændernes forventning om de andres forventede forestillinger om den grønlandske kultur (Jf. Sahlins, 1999).

> An aside on the commodification of culture. If it is true that commodification is the death of authentic culture, how come Americans still have one? (ibid.).

Sahlins påpeger, at traditioner der er opfundet af de folk, der konstituerer dem som meningsfulde, indlemmes i det kulturelle system (Sahlins, 1999:409). Dermed er moden og de kulturelle symboler en del af den store bevægelse, der er sat i gang, netop på baggrund af den 'samtale' der foregår med fortiden (jf. Barthes, 1990[1967]), der dermed også konkluderer, at kommercialisering af traditioner ikke får kulturen til at forsvinde – det er en måde at udtrykke kulturen på, som næste afsnit på sin vis relaterer til.

4.3 *Indigénitude* i den grønlandske mode

Som allerede nævnt er moden og de kulturelle symboler en del af den større bevægelse blandt grønlænderne, men også lignende episoder sker rundt omkring i verden blandt de oprindelige folks samfund. Ifølge den amerikanske antropolog James Clifford oplevede man i løbet af 1980'erne og 1990'erne en ny offentlig persona og globaliserende stemme: *présence indigene*, den indfødtes synlighed og tilstedeværelse rundt omkring i verden (Clifford, 2013:16).

Ligesom *negritude* er *indigénitude* en vision om frigørelse og kulturel forskel, der udfordrer og omdirigerer de moderniserende dagsordener fra nationalstater og tværnational kapitalisme. *Indigénitude* udføres på bl.a. kunst- og kulturfestivaler, ved politiske begivenheder og i mange uformelle rejser og kontakter, hvor traditioner gendannes og forbindelser oprettes i relation til delte koloniale, postkoloniale, globaliserede historier. *Indigénitude* er mere en sammenhængende ideologi end en sammenkædning af kilder og projekter, der fungerer på flere skalaer: lokale traditioner (slægtskab, fornyelse af sprog, jagt, beskyttelse af hellige steder), nationale dagsordener og symboler og tværnational aktivisme (ibid.).

Ifølge Clifford bliver *indigénitude* opretholdt gennem mediespredte billeder, herunder et delt symbolsk repertoire (det 'hellige', shamanisme, suverænitet, visdommen om 'ældres' forvalterskab af 'landet'), der også udtrykker en transformativ fornyelse af tilknytning til kultur og sted. Det er vanskeligt at vide, endda for deltagerne, hvor meget af udførelsen af identitet der afspejler den dybe tro eller hvor meget af det egentlig er en taktisk præsentation af en selv (Clifford, 2013:17).

> In contemporary globalizing worlds, loosened imperial and national hegemonies offer opportunities for indigenous communities. People who for generations have been struggling to reclaim land, gain recognition, and preserve their heritage now participate in wider political contexts, and they profit from markets in art, culture and natural resources. In many places indigenous populations are expanding rapidly as people rediscover lost roots (ibid.).

Fig. 20: Skuespilleren Nukâka Coster-Waldau der har fået sminket inuittatoveringerne på hagen og har en *Bibi Chemnitz* jakke på. Bibi Chemnitz er grønlandsk diasporadesigner bosiddende i København (og i Nuuk). Hendes design er blevet symbol på *grønlandskheden* og bliver brugt af flere kendte grønlændere, herunder politikere, skuespillere, kunstnere, osv. (jf. Rossen 2019b). Billedet er blevet bragt i ALT for damerne 26. februar 2020. Copyright: ALT for damerne/Caroline Abildtrup Bagger.

I moderne globaliserende verdener giver løsnede imperiale og nationale hegemonier muligheder for oprindelige samfund. Mennesker, der i generationer har kæmpet for at genvinde jord, for at få anerkendelse og bevare deres arv, deltager nu i bredere politiske kontekster, og de drager fordel af markeder inden for kunst, kultur og naturressourcer. Ifølge Clifford har de oprindelige folk nu en stemme i den verden de lever i og de kulturelle traditioner og kendetegn er *indigénitude* synlig i deres respektive samfund i den globale verden. De oprindelige folk bruger deres traditioner, kulturelle symboler, sprog, påklædning, musik, kunst og litteratur til at markedsføre deres identitet, nationalitet og ikke mindst sig selv som individ, men også som en del af de oprindelige folk, se fig. 20 og 25 (Clifford, 2013:17).

For ikke så længe siden blev de forskellige mennesker, der kaldes for indfødte, næsten universelt antaget for ikke have nogen fremtid. Ifølge Clifford var de 'mennesker uden historie og fremtid', der

var bestemt til at forsvinde. Den progressive historie var skæbnen: de alt for effektive, destruktive og rekonstruktive mekanismer indenfor handel, imperium, missioner, skolegang, kapitalisme, vesternisering og nu globalisering ville afslutte jobbet. Sådan var tingene. Men en modstridende virkelighed, at små stammefolk har en fremtid, har været en overraskelse fra det sene tyvende århundrede, en kilde til 'antropologisk oplysning', sagt med Marshall Sahlins udtryk. Uventede resultater som dette viser, at historien ikke berører os alle på samme måde. Og de giver en påmindelse om, hvad der kan være den eneste uundgåelige kendsgerning: dens kontinuerligt reviderede åbenhed (Clifford, 2013:22).

> The same can be said of indigenous social and cultural movements that reach "backward" in order to move "ahead". When these "ancient" traditions are understood to be effectively "modern", the whole direction of Western historical development wavers - And when the analysis leaves Europe for the variegated and contradictory zones of colonial and postcolonial contact and struggle, William's sense of the "historical" is further complicated – thrown into dialogical relations of translation (op.cit.:28).

I grønlandsk sammenhæng sker denne *indigénitude* også ved hjælp af moden, når en grønlænder skal markedsføre sig selv ude i verden. Tendensen er, at man bruger grønlandske designs, smykker eller dele af de tre grønlandske kvindedragter. En af grundene til at de oprindelige folk, som f.eks. grønlænderne, kigger tilbage til fortiden for at bibeholde traditionerne, myterne og fortællingerne, symbolerne, osv. er, at man ved hjælp af de fælles værdier, man har som et samfund, overlever og videreführer de oprindelige folks levemåde og kultur. Et eksempel kunne være symbolbrug i påklædningen, hvor man via påklædningen har en 'samtale' med fortiden, men også med en 'samtale' i nutiden og vise, at man er en af den oprindelige befolkning i den globale verden, på baggrund af at man bruger moden som sprog (jf. Barthes, 1990 [1967]).

4.4 Fra kulturtræk til symboler

Der er ingen tvivl om, at de grønlandske modebrugere i nutiden bruger deres påklædning til at markere sig selv i samfundet og i den globale verden, men også til at adskille sig fra de 'andre'. Både som individ, men også som en del af en større sammenhæng, som f.eks. en nation eller land. Den amerikanske antropolog Jean L. Briggs antyder mulige følelsesmæssige oprindelser for emblemer, som de canadiske *inuit* ofte bruger til at differentiere sig fra de euro-canadiske og hævder, at disse kulturelle egenskaber eller kendetegn bruges som kulturmarkører i deres private liv som *Inuit*. I andre sammenhænge glider de tilbage i den generelle pulje af kulturegenskaber, hvor

deres praktiske egenskaber - og måske deres relevans for ikke-etniske dramaer - er vigtigere end deres funktion til at signalere *inuit* identitet (Briggs, 1997:227).

> These traits may, in principle, remain just simple differences, even when we are aware of them: I have a cat, you keep pigeons: I eat my fish cooked, you eat yours raw. But when our worlds are felt to be endangered – when a house of brick suddenly reveals itself to be of straw – then "traits" may turn into "emblems": emotionally charged markers which we can use as mirrors to show ourselves that our house is real, or as building blocks to construct boundaries and barriers in self-defense (op.cit:228).

Briggs (1997) skelner mellem almindeligt karakteristisk træk ved en kultur og bevidst symbolbrug af et kulturelement, og ikke mindst argumenterer hun også for, at et symbol, *emblem*, godt kan vende tilbage til at være et almindeligt karakteristisk træk, *trait* i brugen. Nogle gange kan det dreje sig om et karakteristisk træk, som man tror, er et symbol, men blot er et træk uden den ideologiske symbolladning. Dette sker, når der sker noget i et samfund (op.cit.:227).

Briggs forklarer, at når vores samfund synes at være i fare, kan almindelige kulturtræk blive ophøjet til symboler, som vi kan spejle os i, og som vi i selvforsvar bruger til at konstruere grænser og barrierer - som en 'mur'. F.eks. hvis der opstår mere opmærksomhed på offentligheden og den politiske arena, eller når der opstår konflikt i forskellige grupper indenfor et samfund, kan karakteristiske kulturtræk blive til symboler. Ligesom til *Inatsisartut* valgkampen i 2018, hvor moden blev en del af den politiske magtkamp mellem de forskellige grønlandske partier, se fig. 21 (Rossen 2018a).

Fig. 21: Formanden for *Naalakkersuisut*, Kim Kielsen med sin blå anorak. Formanden for Parti Naleraq, tidligere formand for *Naalakkersuisut*, Hans Enoksen, med en t-shirt hvor der står *Sorusuppisi?* Oversat til dansk: Hvad vil i? (Reference til hiphop bandets Nuuk Posse's sang af samme navn. Til *Inatsisartut* valg 2018. Foto: Dr.dk.

Desuden har Briggs haft fokus på de canadiske inuits behov for at differentiere sig fra euro-canadierne, og hun påpeger, at man signalerer, at man er *Inuit* ved bevidst symbolbrug, som de i selvforsvar bruger til at konstruere grænser fra 'dem' eller 'de andre', ligesom det også sker i Grønland, se evt. fig. 15, 20, 25, 47 og 48. Grønlænderne kan differentiere sig fra de danske borgere i Grønland, ved f.eks. symbolbrug indenfor den grønlandske kultur, nationalt og også globalt. Desuden påpeger Briggs også, at de emblemer vi skaber, ikke nødvendigvis er etniske ligesom Nukâka Coster-Waldaus jakke fra *Bibi Chemnitz* i fig. 20, da det afhænger af, hvor vi opfatter truslen fra. Det sker når vi pludselig mister karakteristisk træk, vi værdsætter og stoler på (Briggs, 1997:228ff.).

> When thinking about memory, we must start with forgetting. The dynamics of individual memory consists in a perpetual interaction between remembering and forgetting… In order to remember some things, other things must be forgotten. (Assmann, 2011:334)

Hvilke symboler, erindringer, fortællinger, artefakter og genstande indenfor den grønlandske kultur er det så den grønlandske samfund, bevidst bruger i disse 'nervøse' tider, som Briggs nævner?

Den tyske professor, Aleida Assmann (f.1947) i bl.a. kulturantropologi påpeger, at man bliver nødt til at glemme nogle erindringer, for at kunne huske andre kulturelle erindringer (2008, 2011). Assmann taler om ideen om hukommelse som noget, der er bundet i kultur, og hun ser kultur som sammenhæng mellem fortid, nutid og fremtid. Hun diskuterer aktive og passive huskeformer og glemme - med kulturelle institutioner og organisationer, der passer ind i de aktive huskerformer; organisationer indsamler bevidst kulturhukommelse, og Assmann ser den aktivt cirkulerede kulturhukommelse som "kanon" (i modsætning til "arkiv"). Assmanns idé er, at *canon* og *archive*, som aspekter af kulturhukommelse begge er dynamiske, som også Briggs (1997) påpeger med emblemer og de karakteristiske træk: erindringer i *canon* kan trække sig tilbage fra kulturhukommelsen og falme i baggrunden, og det modsatte kan også ske i arkivet, genstande kan genopdages, genanvendes og blive mere aktiv. Hun omtaler arkivet som kulturhukommelsens "mistede og fundne kontor" (Assmann, 2008:106).

Både Assmann (2008, 2011) og Briggs (1997) påpeger, at erindringer og symboler kan trække sig tilbage fra kulturhukommelsen og kan konstruere grænser fra 'dem' eller 'de andre' samt indenfor egen kultur. Ifølge Briggs kan selv medlemmer af et dominerende samfund føle sig truet i kontakt med fremmedhed eller de 'andre', og når det sker, kan nogle af deres karaktertræk også blive til emblemer/symboler, der er offentlige erklæringer om kulturel identitet. I enhver kultur antyder nogle træk sig selv som emblemer lettere end andre gør.

Briggs konkluderer blandt andet, at det er en følelsesladet personlig oplevelse, der giver emblemer deres symbolske belastning og knytter folk til deres kulturelle identiteter eller fremmedgør dem fra disse identiteter - enten til det bedre eller til det værre. Briggs og Assmann argumenterer for, at emblemer og kultur erindringer bruges til at afgrænse sig fra andre kulturer og nationaliteter, se fig. 22. Det kan man også se eksempler på i grønlandsk sammenhæng. Som f.eks. til 1. august i Tivoli, København. Både grønlændere, danskere og andre der er flyttet fra Grønland, pynter sig med grønlandske symboler. For nogles vedkommende med symboler, der var moderne i 1970erne som f.eks. sælkløer eller isbjørnehovedet i læderrem om halsen, gulnede sælskindsveste fra før man havde fornyet garveteknikken. Andre går med modetøj eller tilbehør med referencer til Grønland, der kan købes i boderne under grønlænderdagene i Tivoli. Man er ikke tvivl om, at de alle nærer en vis nostalgi eller affekt for Grønland. Grønlænderne kan bruge symbolerne og kulturerindringerne til at afgrænse sig fra resten af verdenen, men der er også eksempler på, hvor man ser danskere eller andre internationale nationaliteter, der er bosiddende i Grønland, der gør det. Derfor kan der argumenteres for, at symbolbrug også kan variere i forhold til det tilhørsfold, man agter at signalere til sin omverden.

Fig. 22: Den grønlandske delegation af syersker, designere og kunstnere *til Toronto Indigenous Fashion Week*, i maj 2018, Toronto. Grønlænderne her med grønlandske smykker og modetøj, der viser deres *grønlandskhed* i udlandet, der er med til at afgrænse sig fra de andre deltagere i modeugen. Foto: Rosannguaq Rossen, 2018.

4.5 De kulturelle etnosymboler

Blandt de anvendte kulturelle symboler, der træder markant frem i Grønland, er den vestgrønlandske kvindedragt. Førnævnte nationalismeteoretiker Smiths begreb om etnosymbolisme indgår i hans teori om nation og nationalisme, hvor han påpeger, at nationalismens ideologi har tre overordnede mål: national autonomi, national enhed og den nationale identitet. Ved at opretholde alle de tre mål, så kan man danne en reel eller potentiel 'nation' (Smith, 2003:21).

Smith stiller spørgsmål om brug af begrebet nation, da det er et begreb der er flydende, uden en konkret betydning. Førnævnte britiske historiker og samfundsforsker, Benedict Anderson, mener at "det er et forestillet politisk fællesskab – og forestillet i sagens natur som begrænset og suverænt" (Anderson, 2001:6; Smith, 2003:24). Smith (1994) beskriver flere begreber, der er tilknyttet etnosymbolisme, der udspringer af nationalisme. Blandt andet definerer han begrebet *ethnie* som etniske fællesskaber, hvis medlemmer deler fælles oprindelsesmyter, historiske erindringer og kulturelle mønstre og værdier (Smith, 1994:709f, 2003:26).

Smith påpeger, at en ’etnosymbolsk’ læsning forbinder de moderne nationer med førmoderne ethnier gennem deres fælles myter, symboler, traditioner, osv., samt at man ikke nødvendigvis bor i sit eget land, men at man kan bo udenfor landet og stadig være en del af det etniske fællesskab med fælles kultur og traditioner (Smith, 2003:14). Teorien om etnosymbolisme er relevant i forhold til den vestgrønlandske kvindedragt, som klart repræsenterer et etnosymbol. Derudover kan man ikke være uenig i, at den grønlandske kvindedragt er et kulturelt symbol, der internt adskiller vestgrønlænderne fra andre grønlændere fra nord og øst, og eksternt er med til at afgrænse Grønland fra sine naboer. Smith påpeger, at enhver *ethnie* har sine *mythomoteurs*, der understøtter nationens fortællinger om sig selv og sin politiske myte (Smith, 1994:716).

Etnosymbolismen fokuserer især på de subjektive elementer i vedholdelsen af ethnierne, der er grundlaget for dannelsen af nationer og nationalismens indvirkning. Etnosymbolisterne ser de kulturelle elementer som symboler, myter, erindringer, værdier, ritualer og traditioner som afgørende for, hvad etnicitet, nation og nationalisme er (Smith, 2003:83). De er med til at sikre en fælles bevidsthed – hvis ikke samhørighed – selv i perioder med kriser og pludselige forandringer, hvor symbolernes betydning derfor også kan skifte karakter (Briggs, 1997). De samme kulturelle elementer er med til at skabe skellet mellem “os” og “dem”. De fælles værdier, erindringer, ritualer og traditioner, der udgør *ethnies*, er med til at bidrage til at sikre en følelse af kontinuitet med de tidligere generationer af et samfund, som øger accepten af de kollektive symboler såsom flaget, nationalsangen eller nationaldragten, hvis betydning kan ændres over tid, men hvis form fortsat er forholdsvist fast.

Fig. 23: Gruppebillede fra Nuuk. Den vestgrønlandske kvindedragt har været med til at adskille ’os’ fra ’dem’ (jf. Smith, 2009). Her på billedet kan man se, at påklædningen er med til at adskille mellem grønlændere og danskere. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.

De kulturelle symboler i moden bruges som et kulturelt udtryk i et samfund, og Smith mener, at symboler er særligt vigtige i de ritualer og ceremonier, der udspilles i en kultur. Disse bidrager til at skabe og opretholde det tætte bånd i et samfund og en følelse af national identitet (Smith 1994:710f.). Det vil sige, at vi ud fra etnosymbolismen kan se de kulturelle elementer såsom de grønlandske symboler, myter, erindringer, værdier, ritualer og traditioner som afgørende for repræsentationen af den grønlandske etnicitet, nation og den grønlandske nationalisme. Udover at de grønlandske kulturelle symboler skifter betydning (jf. Briggs, 1997) og bruges som et kulturelt udtryk, der dermed giver en følelse af nationalidentitet - som at være en del af det grønlandske samfund (jf. Smith, 1994; 2003; 2009). En del af det grønlandske samfund tilskriver ved hjælp af de kulturelle symboler en grønlandsk identitet. Ifølge socialantropolog Fredrik Barth (1928-2016), er

etniske grupper kulturbærende enheder, som bevarer deres sociale integritet som etnisk gruppe og deres abstrakte grænser (Barth, 1969:297).

> A categorical ascription is an ethnic ascription when it classifies a person in terms of his basic, most general identity, presumptively determined by his origin and background. To the extent that actors use ethnic identities to categorize themselves and others for purposes of interaction, they form ethnic groups in this organizational sense (op.cit.:299).

Ved at koncentrere sig om det, der er socialt effektivt, ses etniske grupper som en form for social organisation, via en kontinuerlig social praksis, der består af en intra-etnisk selv-tilskrivning. En kategorisk tilskrivning er en etnisk tilskrivning, når den klassificerer en person i form af sin grundlæggende, mest generelle identitet, formodentlig bestemt af hans oprindelse og baggrund. I den udstrækning aktører bruger etniske identiteter til at kategorisere sig selv og andre til interaktionsformål, danner de etniske grupper i denne organisatoriske forstand (ibid.). Det kan indebære inklusion og eksklusion. For hvem har retten til at tilskrive et individ, samfund eller kultur? Ligesom man kan tilskrive en grønlænder en kollektiv identitet, der gælder for alle grønlændere, kan en grønlænder også selv tilskrive sig en identitet, f.eks. ved hjælp af de kulturelle symboler eller erindringer eller billeder man finder i arkivet (jf. Assmann, 2008; 2011).

4.6 Det imaginære hjem med det forestillede fællesskab

Som Smith påpeger, så kan man godt være en del af det etniske fællesskab uden egentlig at bo i sit hjemland til daglig (2003, 2009). Førnævnte Anderson, er ligesom Smith, konstruktivist, der interesserer sig for hvad der foregår i de befolkningsgrupper, der interesserer sig for det nationale. Anderson foreslår en definition af nationen, som et forestillet politisk fællesskab, som både er uafværgeligt afgrænset og suverænt. Andersons analyser af et samfund tager udgangspunkt i nationalitetsfølelsen og hvordan følelsen af at tilhøre en nation, kan stamme fra de personlige og kulturelle følelser et individ har oplevet. Han argumenterer for, at den er *forestillet*, fordi medlemmerne af en nation aldrig vil kende de fleste af deres fæller, møde dem eller høre om dem (Anderson, 2001:48).

Anderson påpeger, at nationer er forestillet som begrænsede, fordi selv den største del af dem, hvor der befinder sig milliarder af mennesker, har endelige eller elastiske grænser, bag hvilke der ligger andre nationer (op.cit.:50). Desuden mener han, at nationen også er forestillet som suveræn, fordi begrebet blev født på et tidspunkt hvor oplysning og revolution ødelagde det guddommeligt

forordnede og hierarkisk-dynastiske riges legitimitet (Anderson, 2001:50). Endeligt, mener Andersson, at nationen er forestillet som et fællesskab fordi, uanset den faktiske ulighed og udbytning der måtte være, bliver nationen altid opfattet som et dybt horisontalt kammeratskab (ibid.). Alligevel oplever vi, her i grønlandsk kontekst, trangen til at være en del af det grønlandske fællesskab, 'os' og *grønlandskheden*, men også trangen til at ville afgrænse sig fra de 'andre', samtidig med at man også kan afgrænse sig fra sine medgrønlændere, der enten er bosiddende i Grønland eller i udlandet. Det kan man gøre ved hjælp af de grønlandske symboler, myter, erindringer, værdier, ritualer og traditioner, som også Smith inddrager i sin analyser om nationalisme og etnosymbolisme (2009).

Fig. 24: Billedet af Bolethe Holm, Bolethe Heilmann, Sara Josefsen, fru K. Bugge og Ragnhild Bugge er taget af John Møller. Pigerne undervises af fru K. Bugge i, hvordan man laver kniplinger. Igen afgrænser de danske kvinder fra kolonien med grønlænderne med deres påklædning. Kniplingerne blev gennem tiden en del af den vestgrønlandske kvindedragt. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.

Når man inddrager teorien om de forestillede fællesskaber, der opstår i et fælles samfund, men også i en fælles kultur, er det oplagt at gå videre med ideen om det imaginære hjemland, som bliver defineret af den indisk-britiske forfatter, Salman Rushdie (f. 1947).

> But if we do look back, we must also do in the knowledge – which gives rise to profound uncertainties – that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind (Rushdie, 2010[1991]:10).

Ifølge Rushdie skal man, hvis man ser tilbage til ens tidligere hjemland, reflektere over den usikkerhed der bliver skabt, pga. man er begyndt at se anderledes på hjemlandet. Den fysiske afstand fra ens hjemland, der næsten uundgåeligt betyder, at man ikke er i stand til at genindvinde nøjagtigt det, der var tabt. Derfor kan man som diaspora skabe fiktion, der bliver til det imaginære hjemland (ibid.). I Gyldendals, 'Den Store Danske', er betegnelsen for diaspora, den jødiske frivillige eller tvungne bosættelse uden for Israels land. Ordet diaspora stammer fra græsk og betyder 'spreden', eller 'udbredelse', der kommer af 'dia'. I dag bliver betegnelsen 'diaspora' anvendt generelt om medlemmer af et trossamfund, eller samfund, der lever i et andet land, eller i et land med en anden flertalsreligion.

Ligesom Rushdie, der betegnes som diasporaforfatter, er der i grønlandsk kontekst, et betydeligt stort antal grønlandske kunstnere, kunsthåndværkere og kulturpersonligheder der til dagligt bor og arbejder i Danmark. De udgør således en grønlandsk diaspora (Rossen, 2019b).

Selvom diaspora-kunstnerne ikke direkte reflekterer den grønlandske kultur, er det som om de kompenserer ved at overkommunikere deres forankring i den grønlandske kultur. Diaspora-designernes brug af fortællinger og symboler fra Grønland er med til at vise, at de er med i et fællesskab, nemlig i fællesskabet Grønland (jf. Smith, 2009). Diaspora-kunstnerne ser ud til at mærke tabet af fortiden stærkt, som Rushdie også beskriver (Rushdie, 2010[1991]:10) og genbruger derfor de etnosymboler, som også blev brugt i 1970'erne og i 1980'erne i forbindelse med, at Grønland i 1979 opnåede Hjemmestyre (Rasmussen, 1982).

Derudover har diaspora-kunstnerne skabt deres egne designs og symboler og prøver på den måde på at opretholde deres forestillede fællesskab med grønlænderne i Grønland, og det grønlandske samfund har accepteret det ved at anerkende, at designer-diasporaens kreative udtryk har klare referencer til det grønlandske og til *grønlandskheden*. Diaspora-kunstnerne klarer sig godt i det fremmede og på den måde bliver en slags 'Grønlands stemme' på vegne af Grønland – som en slags forestillet territorial udvidelse af Grønland.

Fig. 25: Den grønlandske designer Bibi Chemnitz' design, der bliver brugt af det grønlandske diasporaband, der på daværende tidspunkt var bosiddende i Danmark. Designeren Bibi Chemnitz er også bosiddende i København, sammen med sin partner David Røgilds. Billedet er taget i et busstoppested i bydelen Qinngorput, Nuuk i 2015. Copyright: *Visit Greenland*/Mads Pihl.

4.7 Orientalismen og Hybriditet

Ifølge den afdøde amerikansk-palæstinensiske litteraturprofessor Edward Said (1935-2003) sker der en forstærkning af stereotyperne gennem de moderne medier, der præger kulturerne overalt i verden. Dermed skabes de entydige stereotype billeder, der i dag styrer vores forventninger til 'den Anden'. I artiklen: 'Grønlændernes globalisering gennem den danske mode – den grønlandske diaspora' (Rossen, 2019b) kommer jeg ind på begrebet 'Eskimo-orientalismen', eller 'arktisk orientalisme', som oprindeligt er blevet brugt af forskeren Ann Fienup-Riordan (1995) og senere af Lektor Kirsten Thisted (2002, 2006), samt Lektor Lill Rastad Bjørst fra Aalborg Universitet (2008).

Said påpeger, at synet på *Orienten* er en europæisk opfindelse og har siden antikken været et sted med symbol for romantik, eksotiske væsener, hjemsøgte minder og landskaber, samt bemærkelsesværdige oplevelser. En fransk journalist, der rapporterede fra krigen i Beirut, mente, at det hele nu var forsvundet og ødelagt, og at Orientens tid var ovre. Det var ifølge Said irrelevant for journalisten at mene det, da orientalerne selv havde noget på spil i processen, og at det faktisk var dem selv, der havde været med til at ændre Orienten bevidst. Desuden mener Said, at det vigtigste

for den europæiske besøgende var en europæisk repræsentation af Orienten og dens skæbne set fra Vesten (Said, 1978:1).

Saids begreb ’Orientalisme’ er en måde at komme til orde med Orienten på, der er baseret på Orientens særlige plads i den europæiske, vestlige oplevelse. Orienten, der ikke kun læner sig op ad Europa, er også Europas største, rigeste, og ældste tidligere kolonier, kilden til dens civilisationer, sprog, kultur og et af dets dybeste og mest tilbagevendende billeder af Den Anden. Said analyserer ikke Orienten, men gennemgår litterære tekster om synet på Orienten. Derudover har Orienten bidraget til at definere Europa (Vesten), som dets kontrastbillede, ide, personlighed og oplevelse. Ikke desto mindre er ingen af denne Orient fantasifuld. Orienten er en integreret del af europæisk materiel civilisation og kultur (op.cit.:2).

> Orientalism, therefore, is not an airy European fantasy about the Orient, but created body of theory and practice in which, for many generations, there has been a considerable material investment. Continued investment made Orientalism, as a system of knowledge about the Orient, an accepted grid for filtering through the Orient into Western consciousness, just as that same investment multiplied – indeed, made truly productive – the statements proliferating out from Orientalism into the general culture (op.cit.:6)

På samme måde som Saids mening om, at europæerne har skabt ’Orienten’ i deres eget billede, så mener flere forskere, herunder Ann Fienup-Riordan (1995), Kirsten Thisted (2002, 2006), Lill Rastad Bjørst (2008) og Naimah Hussain (2018), at danskerne har skabt et billede af Grønland ud fra deres egne forestillinger om Grønland. Ifølge Bjørst er det pludseligt let og uproblematisk at tale om de arktiske områder, eskimoiske eller inuitkulturer, fordi det forestillede eller ’skabte’ Grønland er reduceret til et sæt af fortællinger indenfor den grønlandske kultur og historie, der ofte danner et romantisk billede af Grønland (Bjørst, 2008:9).

Said fokuserer på England og Frankrig som de lande han kategoriserer som Vesten i forhold til synet på Orienten. De tidligere kolonimagter. Ifølge Said er der to store temaer, der går i spil, når man ud fra et vestligt synspunkt ser på Orienten; Viden og magt. Said mener, at den vestlige overmagt og overherredømme er forbundet med 'vores' viden. Viden betyder kortlægning af en civilisation fra dens oprindelse og dens primære viden til dens tilbagegang. Viden betyder at rejse sig over umiddelbarhed, ud over sig selv, ind i det fremmede og fjerne. At have sådan viden om sådan en ting er at dominere det, at have autoritet over det (Said, 1978:32).

Det er i disse tilfælde uligheden mellem to grupper begynder at kunne ses. Said påpeger, at man i disse eksempler ikke lader den koloniserede/tidligere koloniserede sige sin mening, men i stedet ytrer overmagten sig på vegne af den koloniserede/tidligere koloniserede (Said, 1978:33).

Said påpeger, at orientalismen gennem tiden er blevet til et typificeret syn på Orienten fra Vesten, som vi tror er sandheden (op.cit.:201ff.).

Det samme sker, når ordet ”grønlænder” dukker op i de danske medier, eller når europæiske tv-serier eller dokumentarer laver en præsentation af grønlænderen eller det grønlandske samfund. Det er mange grønlændere trætte af og vil derfor forsøge at ændre dette syn. Selvom grønlændere kan være med i dokumentarer eller tv-serier om Grønland, bliver de præsenteret af vestens syn på det tidligere koloniland, Grønland, jf. tv-serien ’Tynd Is’ (Stærmose og Rokk, 2020) eller den nye dokumentar om ’Kampen om Grønland’ (Dichmann, 2020). De unge grønlændere vil gerne fortælle deres egen historie og skabe deres egne overskrifter om Grønland og grønlænderne i de grønlandske og danske/udenlandske medier. Det gør de ved hjælp af moden eller inuittatoveringerne.

Den indisk-amerikanske teoretiker, Homi.K. Bhabha (f.1949), opfatter begrebet ’hybriditet’ som nye kulturelle former for multikulturalismen med den begrundelse, at de koloniale historier og kulturer konstant bryder ind i nutiden og forlanger, at man skal ændre forståelsen af de tværkulturelle relationer, der er blevet skabt af kolonialismens fortid (Bhabha, 1994:112).

Bhabha påpeger, at den koloniale hybrid ’trykker’ ved den koloniale magt og tvinger blikket væk fra det diskriminerende og stereotypiserende ’blik’ til øjets magt (ibid.). Den hybride anses som en trussel, pga. at hybriditeten nedbryder det dualistiske system af modsætningspar, der også repræsenterer den ambivalente 'vending' af det diskriminerede emne til det skræmmende, urimelige objekt med paranoid klassificering - et foruroligende spørgsmålstegn ved synet og autoritetens tilstedeværelse.

> ambivalent ’turn’ of the discriminated subject into the terrifying, exorbitant object of paranoid classification – a disturbing questioning of the images and presence of authority (op.cit.:113).

Ifølge lektor i kultur og identitet Birgitta Frello (2205, 2012), er der de sidste årtier i takt med globaliseringsprocessen kommet nye begreber inden for kulturstudier som f.eks. hybriditet, som Bhabha introducerede i 90’erne (1994). Hybriditet drejer sig om, hvordan en skelnen mellem det hybride og det rene bliver etableret, og om hvordan positioner som ’hybrid’ og ’ren’ distribueres, af hvem og med hvilke konsekvenser (Frello, 2005:88f.).

Frello tager bl.a. udgangspunkt i professor i kulturstudier ved Sydney University, Ien Angs (2001) teori om identitet og Andethed, hvor fokus også ligger på diaspora, multikulturalisme og hybriditet, der bruges til at begribe og til sameksistens mellem forskelle, som ikke lader sig assimilere bort (Frello, 2012:133).

Ifølge Frello er multikulturalisme og sameksistens mellem forskellige kulturer indenfor en stat med forskellige sociale kategorier og identiteter forbundet med race og klasse. Diaspora henviser til spredningen af mennesker med samme oprindelse på tværs af stater og kontinenter, ligesom Rushdie (2010[1991]). Frello påpeger, at det også kan være begrænsende for individet, fordi det blot ikke peger på en fælles oprindelse, men også på en forestilling om, at der er en følelsesmæssig og identitetsmæssig tilknytning til ens 'hjemland' (Frello, 2012:134).

Både multikulturalismen og diasporabegrebet er ifølge Frello forbundet med essentialisme, der er en forestilling om stabilitet, naturlige grænser og om, at der findes en entydig sandhed om identitet. Det betyder, at identiteten skal forstås som noget, der allerede 'er der', og som noget, man kan finde, hvis man søger efter den. Det betyder også, at det sted, man skal søge, findes i én selv. Det samme gælder i en essentialistisk forståelse af den kollektive identitet (op.cit.:18ff). Ifølge Frello deler diasporaen en fælleshed pga. af individernes oprindelse, som Benedict Anderson også påpeger, at man er en del af et forestillet fællesskab (2001).

Frello tager også udgangspunkt i Angs begreb om hybriditet, der beskrives som *togetherness-in-difference*, der bruges som en betegnelse for kulturel blanding. Frello mener, at styrken ved hybriditetsbegreber er, at enhver identitet kun kan baseres på en midlertidig, delvis lukning af grænsen mellem 'Os' og 'Dem'. Begrebet reproducerer derfor ikke essentialismen, men overskrider den forestilling om renhed i form af adskilte identiteter (Frello, 2012:136).

Hybriditetsbegrebet knytter sig til biologien, hvor det henviser til krydsninger på tværs af arter, som i dette tilfælde ville være en krydsning af danske og grønlandske 'arter'. Hybriditetsbegrebet er også blevet brugt i teorier om raceblanding, som igen er et begreb, der er knyttet til racisme med konnotationer i retning af racistiske diskurser om forurening af den hvide race (Frello, 2005:89f.). Men det anvendes også i kritikken af enhver hierarkisering af kulturelle, etniske og racemæssige skel.

De grønlandsk/danske designere har friheden til at bruge hvad som helst fra forskellige kulturer fra verden og vælger at bruge noget fra den danske/nordiske og noget fra den grønlandske kultur samt

referencer til globaliseringen, da de frit kan bevæge sig mellem den danske og grønlandske hybride identitet, se fig. 26 og 27.

Fig. 26 og 27: Billede af en reklamestander i bymidten i Nuuk, udenfor butikken 'Bror og Søster'. Butikken sælger det dansk/grønlandske mærke: *Isaksen Design.* Her kan man se, at *Isaksen Design* både er inspireret af den grønlandske og nordiske kulturarv. Foto: Rosannguaq Rossen, 2015.

Ifølge Frello skaber essentialismens forventning om klare og stabile grænser problemer for dem, der ikke 'passer ind', eller som af den ene eller anden grund befinder sig et andet sted end der, hvor de lige passer ind. Frello mener endvidere, at de essentialistiske identitetsforståelser kan have politisk voldsomme konsekvenser, når det drejer sig om de omstridte kollektive identiteter, hvor kampen står om at definere den sande identitet og ekskludere eller udrydde de elementer, hvis tilstedeværelse kan sætte spørgsmål ved identitetens sandhed (Frello, 2012:20).

I teoriafsnittet har jeg bevidst taget udgangspunkt i teorier, der modsiger teorien om essentialismen (jf. Frello, 2012). Altså om forestillingen om stabilitet, om de naturlige grænser og om, at der findes en entydig sandhed om identitet. Teorierne jeg har brugt, har været underlagt diskursen om samfundsklasse, symbolbrug, forestillede fællesskaber og ikke mindst hybriditet. De naturlige grænser gennem samfundsklassen har igennem tiden været sat på prøve igennem moden og dens efterligning og higen efter overklassen, grænsen mellem 'Os' og 'Dem' både klassemæssigt, men også race- eller etnisk bliver vist igennem påklædningens betydninger. Ikke nok med at grænserne

mellem identitet og kultur bliver pillet ved, men hybriditeten er også med til at sætte spørgsmålstegn ved de forventede, naturlige grænser indenfor et samfund. Synet på 'Den Anden' og eksotiseringen af grønlænderen er også med i spillet, om at kunne repræsentere ens egen nationalitet og det bruges moden også til, hvor teorien om *indigenitude* spiller en stor rolle. *Grønlandskheden* kan vises ved hjælp af konnotationerne til den grønlandske kultur og identitet, men der findes også en alternativ måde, hvor man hellere vil vise sin identitet som en global grønlænder.

5. Præsentation af de enkelte artiklers indhold

Jeg vil kort gennemgå de fire artikler, der i løbet af ph.d.-forløbet er publiceret/under publicering. Alle artiklerne kredser rundt om den vestgrønlandske kvindedragt eller symbolbrug i moden, samt nation branding og selviscenesættelse i Grønland. Artiklen 'Kristendommens indflydelse på moden i Grønland skabte den vestgrønlandske kvindedragt – Kvindernes inspiration fra Brødremenigheden og moden i Europa' (Rossen, 2020c), er den jeg sidst har skrevet og som stadigvæk er under peer review (2020). Grunden til at jeg har valgt, at den skal være den første, er fordi artiklen giver et indblik i historien om den vestgrønlandske kvindedragt. Artiklen kredser om farvekoderne og inspirationerne fra herrnhuterne, som jeg inddrager kort i den anden artikel i samlingen i denne afhandling. Man kan i de følgende afsnit læse mere om, hvad artiklerne omhandler.

5.1 Kristendommens indflydelse på moden i Grønland skabte den vestgrønlandske kvindedragt – Kvindernes inspiration fra Brødremenigheden og moden i Europa. Tidsskriftet Kulturstudier, Århus Universitetsforlag. (*in progress*, er under *peer review*)

Ved hjælp af de allerede nedskrevne dagbøger, breve og kilder fra grønlandsfarere, historikere og antropologer går jeg systematisk igennem tiden, hvor grønlænderne fik kontakt til europæerne og dermed fik indført kristendommen med den danske kolonimagt og den tyske brødremenighed, Herrnhuterne. Jeg fokuserer på perioden fra 1721, fra den dansk/norske præst og missionær Hans Egedes (1686-1758) ankomst til Grønland og 1733 da Brødremenigheden fra Tyskland ankom og bosatte sig ved kolonien Godthaab, Nuuk. Jeg har valgt at fokusere på den vestgrønlandske kvindenationaldragt, da det også er den ud af de tre forskellige kvindedragter i Grønland, der har forandret sig mest igennem tiden, samt fordi missionærerne opholdt sig længst i Vestgrønland. Hvem var det egentlig, der ændrede på dragten og hvordan så den ud i fortiden, forstået som tiden før dragten blev pyntet med broderier, avittat og perler? Jeg kommer også ind på dragtens formål og

kommer med eksempler på hvordan de grønlandske kvinder har brugt dragten som en form for kommunikation til samfundet.

5.2 ”Jeg ringer politiet! Sådan kan I ikke behandle nationaldragten!” – Uenigheder om identitet og kulturelle udtryk i grønlandsk mode. Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2015-17 (publiceret i 2017 med *peer review*).

Artiklen er den første artikel jeg skrev i 2016 efter et år med feltarbejde i arkiverne og medierne. Den blev udgivet i 2017 i årsskriftet ‘Grønlandsk Kultur - og Samfundsforskning 2015-17’, Ilisimatusarfik (Rossen, 2017b). Ud fra kendsgerning om, dels at netop den vestgrønlandske dragt har undergået observerbare forandringer over tid, dels er den dragt, som nuværende modedesignere har hentet inspiration fra, var det oplagt at se nærmere på fænomenet. Artiklen omhandler debatterne og reaktionerne bag inspirationerne fra den vestgrønlandske dragt. Yderligere var udgangspunktet for valget af dette emne, at der var en heftig debat og ofte følelsesladede reaktioner, der udtrykte trang til at beskytte den grønlandske kultur på en måde, som det motiverede til en nærmere undersøgelse heraf.

Artiklen starter med at stadfæste, at der ikke længere er tale om *nation building*, men *nation branding* af Grønland som følge af en selvbevidst generation, der nægter at sætte sig i den postkoloniale offerrolle. Grønlandsk kunst, design, litteratur, film og musik er med til at mobilisere en ny fortælling og et nyt brand – som også lektor fra Københavns Universitet, Kirsten Thisted påpeger i sin artikel i Politiken ‘De nye grønlændere’, efter at sangerinden Julie Berthelsen og hendes kor vandt i underholdningsprogrammet ‘*Allstars*’ på TV 2 i 2010 (Thisted, 2010). De unge i og uden for Grønland brander sig selv (Thisted, 2011) gennem de sociale medier som en naturlig del af den globale og moderne verden. Billeder af de moderne grønlændere i naturen på *Instagram*, *Twitter* og *Facebook* er med til at give verden et billede af, hvordan man lever i Grønland. Ifølge nogle grønlændere er verden begyndt at lægge mærke til et Grønland, der ikke viser det sædvanlige stereotype billede, præget af alkoholikere, omsorgssvigtede børn og sociale tabere.

5.3 Uluer, isbjørne & Nuuk Posse - De grønlandske politikeres brug af symboler i moden og de unges modreaktion på det. Tidsskriftet Grønland (publiceret i 2018).

Artiklen ‘Uluer, isbjørne & Nuuk Posse - De grønlandske politikeres brug af symboler i moden og de unges modreaktion på det’ blev udgivet i Tidsskriftet Grønland efter valget til *Inatsisartut* i april 2018 (Rossen, 2018a). Efter at Formanden for *Naalakkersuisut*, Kim Kielsen fra partiet Siumut,

krævede valg til *Inatsisartut* 5. marts 2018, startede valgkampen, hvor de grønlandske politikere flittigt grønlandsk modetøj og *accessories* som markedsføring af dem selv, partiet og deres *grønlandskhed*. Uluer, tupilakker, isbjørne og andre kulturelle symboler blev flittigt brugt under tv-transmissionerne under valgkampen til *Inatsisartut* 2018, men også hjemmesyede anorakker i forskellige farver og med forskellige prints, samt halskæder af ben og isbjørneklo blev flittigt brugt - som en del af politikernes selviscenesættelser. Den underliggende diskurs er: Hvem er mest grønlandsk og dermed bedst til at varetage politiske interesser for et fremtidigt Grønland?

Under valgkampen kunne man også følge politikerne gennem de sociale medier - deres valgløfter, men også grænsen til selv-stereotypificering, *indigenitude*, herunder brug af distinkt grønlandskpræget mode og smykker som del af den non-verbale valgkamp (jf. Clifford 2013). Som kontrast til denne tendens opstod der også modbevægelser i form af anonyme unge, der startede et grønlandsk *brand*, *Bolt Lamar*, helt bevidste for at undgå brug af de kulturelle symboler med budskabet om at være del af en større verden end den selvomsluttende grønlandske kultur, hvilket fører frem til den næste artikel.

5.4 Grønlændernes globalisering gennem den danske mode: den grønlandske diaspora i Danmark. Grønlændernes syn på danskerne. Aarhus Universitetsforlag (publiceret i 2019, med *peer review*).

Den fjerde og sidste artikel der indgår i nærværende afhandling er: 'Grønlændernes globalisering gennem den danske mode: den grønlandske diaspora i Danmark', der blev udgivet i løbet af foråret 2019 og blev i 2017 skrevet efter et ophold på et ph.d.-seminar om *Travelling Cultures* i Sandberg, arrangeret af Aarhus Universitet (Rossen, 2019b). Artiklen ser nærmere på diasporadesignerne, som er født og opvokset i Grønland, men som af forskellige årsager har valgt at bo udenfor Grønland. De grønlandske designere bruger den grønlandske kultur som inspirationskilde og de to designere, Nickie Isaksen (f.1974) og Bibi Chemnitz (f.1983) bor begge i København, men rejser jævnligt til Grønland. Man kan argumentere for, at de, fordi de bor udenfor Grønland, uundgåeligt overfører eller oversætter og kombinerer de grønlandske kulturelle symboler med globale referencer for at udtrykke både deres grønlandskhed og deres globalhed, og ikke at forglemme, for at række ud til en bredere kundekreds.

Designernes produkter repræsenterer idéen om en arktisk kultur, der repræsenterer den grønlandske diaspora. I denne artikel forstås 'grønlandsk' som kunstnere og designere, der udtrykker intim

tilknytning til Grønland på en eller anden måde, selvom en ’grønlandsk kunstner eller designer’ i den politiske verden defineres som en, der bor i Grønland[12]. Artiklen fra 2019 analyserer migrationen og globaliseringen af grønlandske diaspora kunstnere og designere, der bor uden for deres "hjemland". Hvad er den underliggende diskurs bag deres designs? Hvordan ændrer migration eksisterende symboler for repræsentation?

6. Bidrag til forskningen indenfor grønlandsk mode og dragtforskning

De eksisterende forskningsartikler, der omhandler den vestgrønlandske kvindedragts historie igennem tiden, har også belyst, at de grønlandske kvinder blev inspireret af de danske kvinder og deres hjem i kolonierne (Kleivan, 1975; Thuesen, 2005; Jakobsen, 2011), samt at farverne i kvindernes anorakker blev styret af den sociale kontrol fra den herrnhutiske mission, der også blev spredt til resten af Vestgrønland (Israel, 1969; Kleivan, 1983; Wilhjelm, 2001; Kjærgaard og Kjærgaard, 2003; Adriansen, 2003; Rossen, 2017b). Det, der mangler belysning på i forskningen om den vestgrønlandske kvindedragt, er, at der ikke tidligere forskningsmæssigt, er blevet påpeget at inspirationerne også kan komme fra den tyske brødremenigheds kvinders hjem og ikke mindst, at inspirationerne også kan stamme fra de grønlandske kvinders rejse til Tyskland på ’studierejse’ i et par år. Derudover mangler der belysning af den vestgrønlandske kvindedragts overgang fra hverdags til formel brug – og de nyere inspirationer af dragten i moden.

6.1 Herrnhuternes ’usynlige’ indflydelse i Grønland

De grønlandske kvinder har formentlig set de mæhriske og andre egnsdragter under førnævnte studieophold, hvorefter de vender hjem til Nuuk igen i 1749 (Israel, 1969; Wilhjelm, 2001; Kjærgaard og Kjærgaard, 2003). Jeg antager, at inspirationerne til at forme den vestgrønlandske kvindedragt ikke kun kommer fra de danske hjem i Grønland samt fra de danske kvinder, men at herrnhuterne ved hjælp af farverne i kvindernes hårtoppe og senere anorakker, ikke kun havde social kontrol, men at de grønlandske kvinder også hentede inspiration fra den tidligere mæhriske og tyske kultur, samt dragter (Rossen 2020c).

[12] Kilden besøgt d. 08.02.20:
https://naalakkersuisut.gl/~/media/Nanoq/Files/Hearings/2014/kunst%20kulturstrategi/Documents/Kunst-%20og%20kulturstrategi%2020_01_2014%20ren%20til%20h%C3%B8ring%20DOK1453885.pdf

Når man ser nærmere på folkedragterne i Europa, er der flere, der f.eks. har broderet og hæklet blomstermotiver, silkebånd samt kraver, ligesom det også ses i den vestgrønlandske kvindedragt. Derfor mener jeg, at inspirationerne også kan komme fra det tidligere Sudeterland[13], det tidligere Mæhren og Bøhmen, [14] der i dag betegnes som og er del af Tjekkiet - samt fra Tyskland. Inspirationerne kan have stammet fra de herrnhutiske kvinder i Vestgrønland, der siden 1736 har været til stede i Grønland (Kjærgaard og Kjærgaard, 2003), men det kunne også være, at de to grønlandske, herrnhutiske kvindelige 'nationalhjælpere', der opholdt sig i Tyskland og omegn i 1747-1749, kunne have ladet sig inspirere af kvindernes dragter, se. Fig. 28 (Kjærgaard og Kjærgaard, 2003; Rossen 2020c).

[13] Kilde besøgt d. 01.03.20: http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/%C3%98steuropa/Tjekkiet/Sudeterland
[14] Kilde besøgt d. 01.03.20: http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/%C3%98steuropa/Tjekkoslovakiet/B%C3%B8hmen-M%C3%A6hren-protektoratet

Fig. 28: Et eksempel på en kvindedragt fra Sudeterlandet, skitseret af den tyske afdøde kunstner, Fritzi Mally i 1940erne. Tegningerne kan kun købes i antikvariaterne i Tyskland. Man kan se, at mønstret på kvindens kjole og sjal, samt silkebåndet der pynter i kjolen, minder om de mønstre og former vi ser i den vestgrønlandske kvindedragts anorak og skindbukser. Foto af tegning taget af Rosannguaq Rossen, 2019.

6.2 Herrnhuterne i Nordamerika – med de samme regler

På baggrund af de forskellige folkedragter argumenterer jeg i artiklen: 'Kristendommens indflydelse på moden i Grønland skabte den vestgrønlandske kvindedragt – Kvindernes inspirationer fra Brødremenigheden og moden i Europa' for, at inspirationerne ikke kun stammer fra den danske kolonimagt og de danske kvinder og hjem, men også fra de tyske herrnhutere og kontakten med Europa (Rossen, 2020c).

Under et forskningsophold i Center for Tekstilforskning - Københavns Universitet, i 2017, holdt jeg oplæg om mit projekt for forskerne, der arbejder med dragthistorie og dragtforskning, med henblik på at kunne få respons og gode råd til min forskning indenfor mit emne. Her holdt jeg bl.a. oplæg om herrnhuternes sociale kontrol ved hjælp af farverne i kvindernes hårtoppe, der efterfølgende også blev brugt i kvindernes anorakker. Dr. Jane Malcolm-Davies gjorde mig opmærksom på, at herrnhuterne i Nordamerika også brugte de samme 'regler' i bl.a. Nordamerika. Nærmere betegnet i Pennsylvania. Professor i folklore, Don Yoder (1915-2015), der er efterkommer af de herrnhutiske immigranter, der ankom til Nordamerika i 1709, tredive år før herrnhuternes ankomst til Grønland, havde speciale indenfor folklore og har studeret bl.a. herrnhutismen i Nordamerika[15].

> Some Puritan sects had (and in some cases, still have) precise etiquette about the way a woman's hair is covered: the Moravians appointed deaconesses who invested members with cap ribbons of red, light red, pink, blue or white, according to their age and marital status (Yoder, 1972: 309).

Yoder understreger, at religiøse sekter havde og i nogle tilfælde stadig har præcis etikette om, hvordan en kvindes hår skal være dækket: Moravierne (herrnhuterne) udpegede diakonisser[16] der havde medlemmer med kyser med bånd af rød, lyserød, blå eller hvid, ifølge deres alder og ægteskabelig status (ibid.).

På samme måde som herrnhuterne i Nordamerika udøvede herrnhuterne i Grønland altså social kontrol over kvinderne ved at kategorisere dem i 'kor' på baggrund af deres ægteskabelige status og

[15] Kilde: https://blogs.loc.gov/folklife/2015/08/don-yoder-1921-2015-the-man-who-put-the-life-in-folklife/
[16] Kvindelige menighedshjælpere, ligesom der også var grønlandske nationale hjælpere.

alder. Forskellen her var, at kvinderne ikke bar kyser, men i stedet havde de opsat hår med farvebånd viklet rundt om deres hår, se fig. 29. (Rossen, 2020c).

Fig. 29: En kvinde med sin baby har samme hårbånd, med blomster. Den lille pige har også en vestgrønlandsk anorak med perler og kjole indenunder. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu.*

6.3 'Kalaallisuut' – Dannelsen af den vestgrønlandske kvindedragt

I en forespørgsel til *Oqaasileriffik*[17], oplyser konsulent Minik Jerimiassen, at ordet *kalaallisuut*, der på dansk betegnes som 'den grønlandske kvindedragt' ikke har været synlig i de litterære værker eller aviser fra 1800-tallet og op til 1960'erne. Forhenværende politiker, forfatter og digter, Augo Lynge (1899-1959) udgav i 1931, romanen *Ukiut 300-nngornerat*[18], som blev genoptrykt i 1973,

[17] Det grønlandske sprogsekretariat.
[18] 300 år efter.

hvor de unge grønlandske kvinder beskrives, at de bærer grønlandsk tøj[19]og bruger dermed ikke 'der bærer de grønlandske kvindedragter[20]. Først i den danske oversættelse af Lektor Kirsten Thisted, fra 1989 *300 år efter*, står der: 'nationaldragter' (Lynge, 1989). Ifølge museumsinspektør Aviaja Rosing Jakobsen kaldte man også dragterne for *assuutit*[21] før, fordi man skulle være pænt klædt på til at kunne komme ind i Herrens hus (Jakobsen, 2011:394).

I hvilken tidsperiode begyndte man så at bruge *kalaallisuut*? Ordet *kalaaleq*, der på dansk betyder 'en grønlænder', er uden tvivl stammen i *kalaallisuut*. Ligesom *kalaallisut* betyder 'på grønlandsk'. *Kalaallisuut* kan betyde at bære grønlandsk i den forstand, at det er nationaldragten man tænker på. Ifølge konsulent Minik Jerimiassen, ved Oqaasileriffik støder han først på ordet *kalaallisuut* indenfor grønlandsk litteratur i 1988, fra novellesamlingen 'Qaqqarsuit akisuanerat' (1988), hvor forfatter Beathe Poulsen beskriver en grønlandsk kvinde med en dragt på:bagved går en ældre grønlandsk dame med nationaldragt, efterfulgt af en høj mand[22] (min oversættelse) (Poulsen, 1988).

I den grønlandske miniordbog, *Ordbogeeraq*, redigeret af organisten Jonathan Petersen (1881-1961) fra 1951, ses ordet *kalaallisooq*[23] i ordbogen for første gang (Petersen, 1951:91). I ordbogen *Den Grønlandske Ordbog* af C.W Schultz-Lorentzen (1873-1951) fra 1926, er ordet nemlig endnu ikke registreret. Så det kan passe med, at ordet *kalaallisooq/kalaallisuut* blev en del af det grønlandske ordforråd i tidsperioden 1926-1951. Grønlænderne kunne bestille færdigsyet tøj fra det danske stormagasin, Daells' Varehus og derefter fra USA, under Anden Verdenskrig, dermed blev den vestgrønlandske kvindedragt til 'festdragt' omkring 1940 (Rasmussen, 1983; Rosing Olsen, 2005).

6.4 Victoria's Secrets inspiration fra den vestgrønlandske kvindedragt

Udover at jeg har fokuseret på at belyse den vestgrønlandske kvindedragts ændringer og inspirationer fra Europa, har jeg også fokuseret på de nyere inspirationer indenfor moden i forbindelse med den vestgrønlandske kvindedragts brug. Der har været flere inspirationer i modeverdenen, efter at den danske designer Peter Jensens inspiration udløste debat og demonstrationer i 2009, jf. fig. 31 (Pedersen, 2011).
Skodesigneren Brian Atwood, der oprindeligt er fra Mexico og som også har arbejdet for bl.a.

[19] Kalaallit atisaannik atisallit.
[20] Kalaallisoortut.
[21] Festtøj.
[22] Kingoraatungaanni arnaq kalaallisuulik, inuusuppianngitsoq angullu angisooq malinnipput.
[23] Tøj.

Versace, er den sidste indtil videre, der har ladet sig inspirere af den vestgrønlandske røde kvindekamik, da han blev headhuntet af det populære undertøjsfirma, *Victoria's Secret* i 2016. Undertøjsfirmaet lancerede hvert år deres kollektion i Paris med et kæmpe show og havde flere millioner seere på *YouTube* der følger med live. I 2016 havde de bl.a. temaet *Mountain Love* og havde designet undertøj og støvler med inspiration fra folke- og nationaldragterne fra Østrig, Norge og ikke mindst Grønland. Den danske topmodel, Josephine Skriver åbnede showet og bar en lille hvid top og muffedisser med perler og sløjfer, samt røde lange støvler med hvid stribe i midten, tydeligvis inspireret af den vestgrønlandske kvindedragt, se fig. 30.

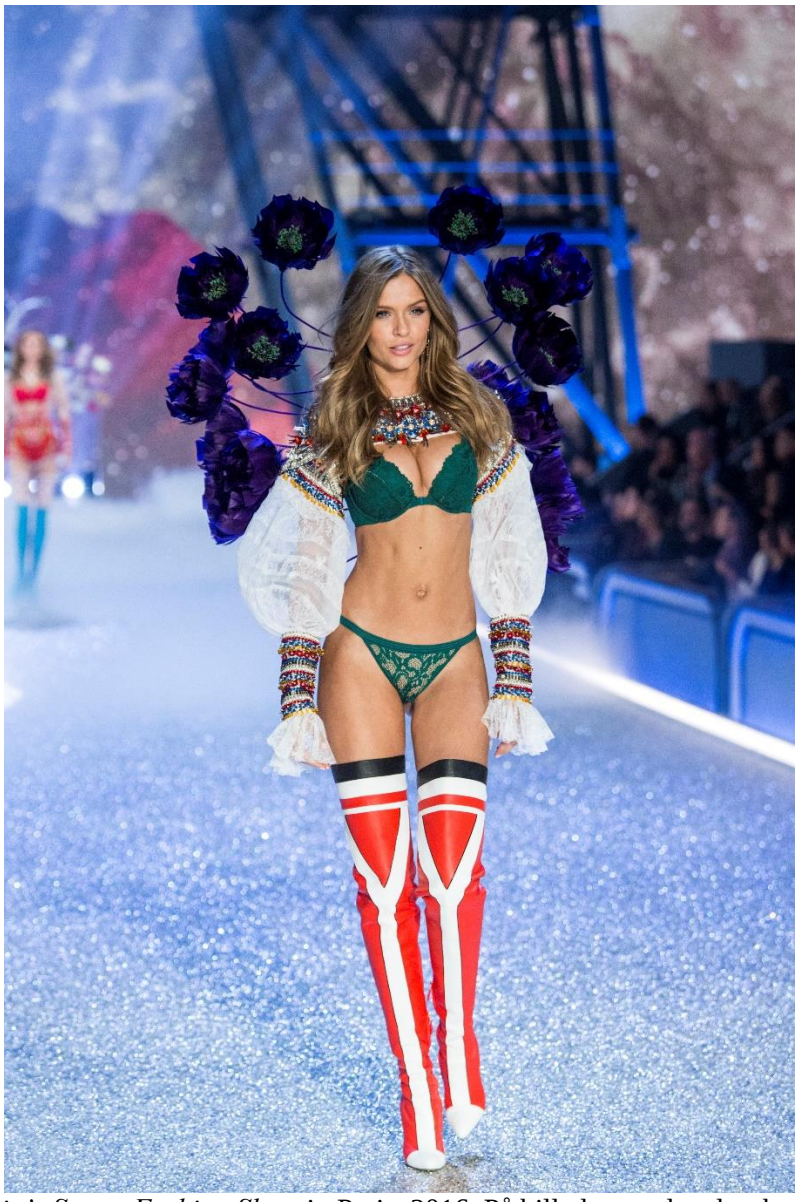


Fig. 30: *Victoria's Secret Fashion Show* in Paris, 2016. På billedet ses den danske topmodel, Josephine Skriver der har røde lange støvler, en top med perler, tydeligvis inspireret af den vestgrønlandske kvindedragt. Copyright: Anton Oparin.

Denne gang var der ikke så mange negative reaktioner, som det var med tilfældet med den danske designer, Peter Jensens inspiration af den vestgrønlandske kamik (jf. fig.31). Nuværende politiker Aki-Matilda Høegh-Dam, delte dengang et billede med de traditionelle røde kamikker og de røde kamikker fra *Victoria's Secret* modeshow på sin *Facebook* side og stillede spørgsmål ved, om det var i orden. Der var delte meninger, men mange mente, at det var i orden og spurgte endda, hvor man kunne købe dem. Brian Atwood slap for at få dødstrusler og blive konfronteret med en demonstration. Peter Jensen var den der fik dødstrusler i 2009. Men i dag bruges hans designstøvler af flere grønlændere og er sandsynligvis også accepteret af det grønlandske samfund. Det at Jensen er dansk og at hans kollektion udkom 3 måneder før selvstyrets indførsel i 2009 har sikkert fået den grønlandske befolkning op af stolen. Brian Atwood gjorde det samme 7 år efter Grønland fik selvstyre, hvor han ikke fik negative reaktioner. Det kunne tænkes, at den grønlandske befolkning, på vej mod selvstyre i fremtiden, var kommet ud af nervøsiteten som man måske havde i 2009 og ikke vidste hvad fremtiden bragte. Moden med inspirationerne fra den vestgrønlandske nationaldragt, har tilsyneladende været med til at fremme den grønlandske selvbevidsthed.

Fig. 31: Tidligere folketingsmedlem Sofia Rossen, med sine Peter Jensen støvler. Billedet skulle bruges til folketingsvalgkampen i 2009. Foto: Sofia Rossen, 2009.

6.5 Diasporadesignerne fra Danmark

I nutidens påklædning og mode er de kulturelle etnosymboler også inde i billedet. *Ulu*'en[24] den vestgrønlandske nationaldragt med perlekraven samt det grønlandske flag *Erfalasorput*, er nogle af de kulturelle etnosymboler, som anses for at være 'hellige' i den grønlandske kultur (Rasmussen, 1982; Kleivan, 1991; Pedersen, 2012), men det er også de symboler, der er blevet 'kanoniseret' til at blive brugt som symboler for den grønlandske kultur og nation, herunder den grønlandske kvinde (jf. Assmann, 2008, 2011). De grønlandske kulturelle etnosymboler, herunder den vestgrønlandske kvindedragt, bliver revitaliseret af de grønlandske designere både i Danmark og i Grønland samt af nogle udenlandske designere. Men hvem har ret til at 'kanonisere' symbolerne og ikke mindst hvilke symboler vælger man at 'kanonisere' og konstruere, tilskrive sin og den grønlandske identitet med (Jf. Barth, 1969), og hvorfor har man fravalgt eller fortrængt andre mulige etnosymboler, som ikke er fundet 'værdige til revitalisering?

Ifølge førnævnte Aleida Assmann, bliver vi nødt til at glemme visse erindringer for at kunne huske andre erindringer og fortællinger fra vores fortid. De grønlandske symboler man kan huske fra erindringerne og de mundtlige fortællinger man har valgt at videreføre, bruges nu til at definere den grønlandske mode, beklædning. Ikke mindst *indigenitude*, der er inspireret af begrebet *négritude*, som er en litterær og kulturel strømning, som oprindelig var orienteret mod at bevidstgøre afrikanere om deres egenværdi som medlemmer af den sorte race og om betydningen af deres egen kultur (Clifford, 2013:15). Grønlænderne bruger deres *grønlandskhed* til at iscenesætte sig ude i verdenen, men også internt i det grønlandske samfund (jf. Clifford, 2013). SoMe generationen i Grønland har også flittigt brugt disse til at eksplicitere deres grønlandske identitet via de sociale medier.

I 1990'erne og 2000'erne har det grønlandske samfund via medierne reageret på nyfortolkningerne af de kulturelle etnosymboler via de skrevne medier *Atuagagdliutit* og *Sermitsiaq* og senere gennem de sociale medier, som *Facebook*. I dag er over 67 % af Grønlands befolkning på *Facebook* (Jørgensen, 2018). Derfor kan nyhederne og billederne spredes hurtigere, hvilket også betyder, at brugerne af de sociale medier er hurtigere til at reagere. Det er ikke kun nyfortolkningerne eller revitaliseringerne af de kulturelle etnosymboler, samfundet reagerer imod, men de reagerer lige så meget på, hvordan man bruger nyfortolkningerne eller symbolerne. Designeren Bibi Chemnitz,

[24] Kvindekniven.

mener, at der skal være plads til alle, og at man gerne må tænke i nye baner, og at man ikke kan udstikke regler for, hvad man må og ikke må. Diasporadesigneren og hendes partner, David Røgilds, er også med til at revitalisere de kulturelle symboler. Parret bor til daglig i København (og nu også i Nuuk). Bibi Chemnitz (fig. 32) er den eneste grønlandske designer, der er blevet optaget i Gyldendals modeleksikon, med 300 eksklusive designere fra Danmark igennem 100 år.[25]

Fig. 32: Den grønlandske designer, Bibi Chemnitz, der i 2020 har 15-års jubilæum som designer. Copyright: Bibi Chemnitz.

[25] Kilde besøgt d. 13.03.20: https://sermitsiaq.ag/node/209615

Chemnitz, der har boet i Danmark siden hun var teenager, har stærke referencer til sit hjemland (Rossen 2019b). I et interview i oktober 2019[26], fortæller Chemnitz, der blev færdiguddannet for femten år siden, at hun betragter sig selv som en grønlandsk designer og tager til dels udgangspunkt i den grønlandske kultur, samt *streetstyle*. Samtidig føler Chemnitz, ligesom kunstneren Ina Rosing, at der er en forventning om at hun skal lave designs med referencer til den grønlandske kultur og det er der salget kommer mest fra (jf. Trondhjem, 2007).

I interviewet påpeger Chemnitz, at hun bevidst ikke har brugt f.eks. kvindekniven, *ulu*, da mange allerede har brugt symbolet i deres designs, men har valgt at bruge inspirationer, der kunne afkodes med et budskab, f.eks. flaget (jf. fig. 48), silhuetten af Grønland med det amerikanske flag eller anorakken med den lange snip foran og bagpå og ikke mindst inuittatoveringerne, (fig. 22). Derudover har Bibi Chemnitz flere logoer, som ser ud til at blive brugt som reference til Grønland, som politikerne brugte til valgkampen til *Inatsisartut* i 2018, eller da skuespilleren Nukâka Coster-Waldau, som også kan betegnes som en diasporakunstner blev interviewet i ALT for damerne (se. fig. 20).

Set gennem Grønlands modehistorie har den kvindelige vestgrønlandske dragt, som senere blev ophøjet til nationaldragt, haft en stor betydning for den kulturelle modehistorie. Flere af designerne kombinerer og tager udgangspunkt i dragtens tidligere og nutidige udseende, herunder den anden diasporadesigner Nickie Isaksen fra *Isaksen Design* (Rossen, 2019b). Både Chemnitz og Isaksen har direkte eller indirekte ageret som inspirationer for modens bevægelse i Grønland, da begge bruger de kulturelle symboler i deres designs, men har samtidig også udviklet deres egne stilarter og kendetegn, der er blevet en del af *grønlandskheden*. Inspirationerne har f.eks. været den vestgrønlandske dragt, herunder kamikkerne og perlekraven. Eller inspirationer fra *ulu*, hårtoppen, de grønlandske dyr, naturen, silhuetten af Grønland og ikke mindst flaget, *Erfalasorput* (Rossen, 2016; 2018b, 2018f, 2020b).

[26] Interview med Bibi Chemnitz og David Røgilds, 21.10.19.

7. Den grønlandske kvindes synlighed

For at kunne give et indblik i den vestgrønlandske kvindedragt og kvindemoden, vil jeg belyse den grønlandske kvindes historie, ved hjælp af litterære værker, grønlandske medier og nedskrevne fortællinger. I de grønlandske myter og sagn som *Sassuma Arnaa*, *Navaranaaq* og *Maliina* bliver de grønlandske kvinder ofte fremstillet som stærke og magtfulde. Ifølge forfatter Maaliaaraq Vebæk (1917-2012) var den grønlandske kvinde ikke blot en hustru, men også en moder, husholderske, den der tilberedte mandens fangster til føde, og hende der sørgede for alle familiens klæder (Vebæk, 1990).

Der er mange fortællinger om den grønlandske kvinde. Selvom Vebæk (1990) siger, at der ikke har været kvindeundertrykkelse i Grønland, så har de grønlandske kvinder nærmest været usynlige i samfundsdebatterne og den grønlandske litteratur. Selvfølgelig har de grønlandske kvinder ikke bare været passive og set til, mens mændene sad på magten eller debatterede i de grønlandske aviser, eller udgav bøger. Det kan man også se i Vebæk's historiske værk om kvindernes situation i Grønland, der selv mener at kvinderne spillede en hovedrolle i landets udviklingshistorie (1990).

7.1 Kvinden i de grønlandske trykte medier

Siden den første trykte avis, *Atuagagdliutit*, blev etableret i 1861 på initiativ af Sydgrønlands inspektør H.J. Rink (1819-1893) har grønlænderne været flittige til at debattere om identitet og etnisk-national identitet (Langgård, 2011). Det var ikke kun de seminarieuddannede kateketer, der sendte indlæg til avisen, men også udstedsbestyrere og fangerne havde en stemme i medierne og i samfundet. Men hvor var kvindernes stemme, udover at de viste sig igennem deres kundskaber indenfor håndarbejde? Hvad var kvindernes rolle og hvordan kom de til udtryk i det grønlandske samfund? Den første kvinde der skrev i *Atuagagdliutit* i 1886, var jordemoder Karoline Rosing, som dog kun oversatte historier fra dansk til grønlandsk, anonymt. Redaktøren Lars Aqqaluk Møller (1842-1926) hyldede den første kvinde, der endelig stillede op og fik trykt en oversættelse med titlen 'Italialiarnermik'[27] 25. november 1886, og han håbede på, at der ville være flere kvinder, der indsendte indlæg til *Atuagadliutit* (Kleivan, 1975). Det er første gang vi ser en kvinde, der litterært kom frem i medierne i slutningen af 1800-tallet.

[27] Rejsen til Italien.

7.2 De danske kvinder i kolonierne

Der boede også danske kvinder i kolonien Godthåb og senere også rundt omkring i Grønland, efter stiftelse af Den Kongelige Grønlandske Handel blev stiftet i 1776. Arkivar og ph.d. Inge Høst Seiding fra *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu* har udgivet den danske kvinde Henriette Egedes dagbog fra 1832-33, under dennes ophold i Grønland. Nærmere betegnet i Niaqornat ved Uummannaq i Nordgrønland. Ifølge Seiding var det kvinder som Henriette Egede, der med deres tilstedeværelse og position fik betydning for, hvordan kolonisamfundene udviklede sig i Grønland. Materielt og åndeligt. Det blev forventet, at de danske kvinder skulle videreføre og repræsentere den kultur, de kom fra, i Grønland – igennem deres hjem, påklædning og adfærd (Seiding, 2017:7). Det interessante i Henriette Egedes dagbog er de forskellige beskrivelser af de grønlandske kvinder, hun skriver om. F.eks. giver Egede en ung pige øreringe, hvor den unge pige får lavet huller i ørene. Egede skriver om de vestgrønlandske dragters farver, i sin dagbog. Ifølge Egede bærer ikke alle grønlandske kvinder blåt, når de bliver gift. Et eksempel fra Henriette Egedes dagbog er fra Upernavik. Her drikker Egede kaffe med Madame Cortzen, der er gift med Købmand Cortzen. Hun bar ifølge Egede 'Beenklæder og Anorak, lange røde støvler og Haaret opsadt i en top med et rødt Baand om…' (op.cit.:34). De grønlandske kvinder blev inspireret af, hvad de så. Det kommer jeg nærmere ind på, under afsnittet med 'Dorthe – den første med perlekrave'.

7.3 Signe Rink om Grønland

Vi har i den grønlandske litteraturhistorie desværre ikke haft grønlandske kvindelige forfattere fra perioden, hvor Grønland fik sit første trykkeri i Nuuk i slutningen af 1850erne. Udover førnævnte Karoline Rosings oversættelse fra 1886, var det først med forfatteren og Signe Rinks (1836-1909) indblik, vi fik en forfatter med kvindesyn, der kom ind i de grønlandske hjem og kultur. Selvom der var enkelte grønlandske kvinder, der ytrede sig, slog ingen af dem igennem i den mandsdominerede verden, udover Signe Rink, der var født og opvokset i Grønland, og som var fuldt dobbeltsproget. Signe Rink havde dog danske forældre og var dermed en del af den europæiske overklasse i Grønland. Signe Rink giftede sig med inspektør H.J. Rink (der skaffede trykkeriet) og hjalp til med oversættelserne og udgivelserne i *Atuagagdliutit.* Efter parret Rink forlod Grønland, begyndte Signe Rink i 1880'erne at skrive og udgive romaner om Grønland, grønlændere og kolonien, og gav dermed en indsigt i den grønlandske kvindes position (Thisted, 2007; Langgård 2009).

Signe Rink udgav sin etnografisk prægede skildring i 1886, *Grønlændere*, og hun udgav flere hverdagsskildringer, der i dag giver et indblik i, hvordan samtidens Grønland i midten af 1800-tallet havde været. Selvom skildringerne er situationsbilleder fra hendes samtid, er der blandt andet også eksempler på herrnhuternes sociale kontrol ved hjælp af de grønlandske kvinders hårbånd, der har spredt sig til resten af Vestgrønland:

> (…)"Det røde baand er forsvundet af den uden dog at være bleven erstattet af det ligesaa klædelige blaa, som vi vide afløser hiint paa Bryllupsdagen, men en ubestemmelig Farvetone angiver hér, at Salôme er bleven Moder uden at have hørt Præsten læse Vielsesformularen" - (Rink,1886:43).

Her kan der være en indikation på, at selv grønlænderne, der boede i kolonierne, gik op i den systematiske brug af farverne på hårtoppen (jf. fig. 16 og 29). Ligesom eskimolog Inge Kleivan påpeger, har de unge piger et rødt bånd på deres hårtop, mens kvinderne der fik et barn uden for ægteskabet, bar grøn og de gifte kvinder blåt (Kleivan, 1983). I dette eksempel har Salôme fået et barn, inden hun blev gift og dermed fået tildelt det grønne bånd til sin hårtop, selvom det røde bånd, traditionen tro ellers blev erstattet med blåt, som det næste (op.cit.:44).

I en anden skildring fra Signe Rinks *Grønlændere* fra 1886 fortæller hun om den ensomme danske udligger og hans plejedatter, som han boede sammen med i otte år, for til sidst at frie til hende (Rink, 1886:140ff.).

> "Men hvorfor spiser Du dog ikke, atâtarsiak?"(Pleiefader). Han reiste sig med lidt Besvær og stillede sig foran hende. "Hvad vilde Du synes om en b l a a Fløiels-Anorak med blaa Guldbaand om Kanten, og tilsvarende Baand til Toppen?" henvendte han til Bole i hendes eget Sprog. (…) "Vil du være min "nullia", (min Hustru) lille Bole?". "Assukiak!" (det veed jeg ikke!) – lød det altid parate grønlandske Ord fra hendes Læber (…) (op.cit.:153f.).

I Signe Rinks etnografisk prægede skildringer og erindringer ser vi eksempler på, at symbolet på kvindernes bånd ikke kun har været brugt i hårtoppene, men også i kvindernes anorakker (ibid.). Der er flere eksempler og analyser i artiklen om kristendommens og den europæiske modes indvirkning i Grønland (Rossen, 2020c).

7.4 Den gode grønlandske kristne kvinde

Det tætteste vi kan komme på kvindestemmen i medierne i Grønland op til 1930'erne, er Signe Rinks skildringer og erindringer, udover portrætbillederne som den grønlandske fotograf John Møller tog i sin tid, som i dag findes på *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, Grønlands Nationalmuseums hjemmeside[28]. Som i resten af verden havde kvinderne heller ikke en stor stemme i samfundet de levede i. Først i 1948 fik de grønlandske kvinder stemmeret efter næsten hundrede år med mænd i den politiske magt (Bransholm, 1989).

Fig. 33: A.I.P.K. Kristeligt forening for unge kvinder, omkring 1925. Den første forening for kvinder i Grønland. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.

Den kristelige forening *Peqatigiinniat*[29] blev stiftet i 1907, hvor kvinderne aktivt hjalp til med at lave sykredse (se fig. 33 og 34). Kvinderne syede efter europæisk mønster for at kunne samle penge ind til foreningen, men også for at støtte hedningemissionen i Østgrønland og Thule. Kvinderne brugte deres stemme via det de var gode til: At sy (Thuesen, 1988; Larsen 1999).

[28]Kilde besøgt d. 16.02.20: www.qangagooq.gl
[29] De, der vil være fælles.

Fig. 34: *Peqatigiinniat*, den kristne forening i Nuuk, hvor også kvinderne var aktive. På billedet ses grønlandske kvinder i præsten Niels Lynges (1880-1965) hjem. På væggen ses billedet af Kong Christian X, samt malerier af engle, der passer på børn. I forgrunden ses kniplede dug (som også brugtes i den vestgrønlandske dragt), fine møbler og karlekammerskab med bunker af bøger. Man skulle tro, at man var i et europæisk hjem, bortset fra briksen og de grønlandske kvinder, der sidder og syr på gulvet. Foto af John Møller (1867-1935) i starten af 1900-tallet. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.

Som indlæggene i aviserne *Atuagagdliutit* og *AvangnamioK'* også viser, mente man, at en dygtig fanger og kristen mand var lig med den ideale grønlænder (Langgård, 2011). Man havde også et idealbillede af den grønlandske kvinde. Som Pavia Petersen (1904-1943) i sin roman *Niuertorutsip Pania* beskriver udstedsbestyrerens kone Anna og senere også datteren, Ujuaannaaraq, så var begge kvinder religiøse og meget dygtige til at sy og passe på hjemmet og ikke mindst familien. Anna var ikke den kønneste, men det var lige meget, for hun var den dygtigste af alle kvinderne på bopladsen til at sy (Petersen, 2018[1944]).

Der er ingen tvivl om, at de grønlandske kvinder iscenesatte sig selv med deres farverige dragter med forskellige mønstre og snit, for at vise at de var dygtige syersker, som vi også kan se i fig. 34. Billederne viser, at de gode grønlandske, kristne kvinder har travlt med at hjælpe til, hvor de kan og at de er nogle dygtige syersker, hvilket dragterne, de bærer, er vidnesbyrd om. Og det har givetvis også været på den måde, en kvinde reklamerede for sin værdi før i tiden, i det traditionelle fangersamfund, som vi kan se på kvindemumierne fra *Qilakitsoq*, der ligger i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu.* De bærer alle de smukke skinddragter fra ca. år 1475. Den

grønlandske mand var fuldstændig afhængig af, at kvinden kunne sy – ikke bare hans tøj og kamikker, men også skindbetrækkene til kajakkerne, som krævede de fineste sting, så intet vand kunne trænge igennem. De dygtigste fangere fik de dygtigste syersker – små usynlige, vandtætte sting var højt i kurs!

7.5 Den grønlandske kvindes selviscenesættelse

Selviscenesættelse er ikke noget nyt, det har vi konstateret gennem de første portrætbilleder taget af den første grønlandske fotograf, John Møller i slutningen af 1880'erne, som allerede nævnt. Vi kan se, hvordan de grønlandske mænd og kvinder tidligt har været bevidste om at præsentere sig bedst muligt for nu- og eftertiden. Ligesom grønlandske Peter Gundel (1895-1931) fra *Illumiut* ved Ilulissat, (fig. 35), som formentlig er den allerførste iscenesatte *selfie*, taget i slutningen af 1920'erne. Mange andre grønlændere kæmpede som Peter Gundel for at blive taget alvorligt som en moderne, engageret og jævnbyrdig samfundsborger i det stærkt dansk-dominerende samfund i 1920'ernes Grønland (Thisted, 2005:34). Det gjorde de grønlandske kvinder formentlig også, hvilket ses på billedet med de grønlandske kvinder der syr (fig. 34). En af de måder, de grønlandske kvinder kunne iscenesætte sig selv på var ved at vise deres kompetencer indenfor skindarbejde og andet håndarbejde – det var det, de blev hyldet for i det offentlige rum, bl.a. i digtning og i den grønlandske skønlitteratur, jf. kapitel 7.6.

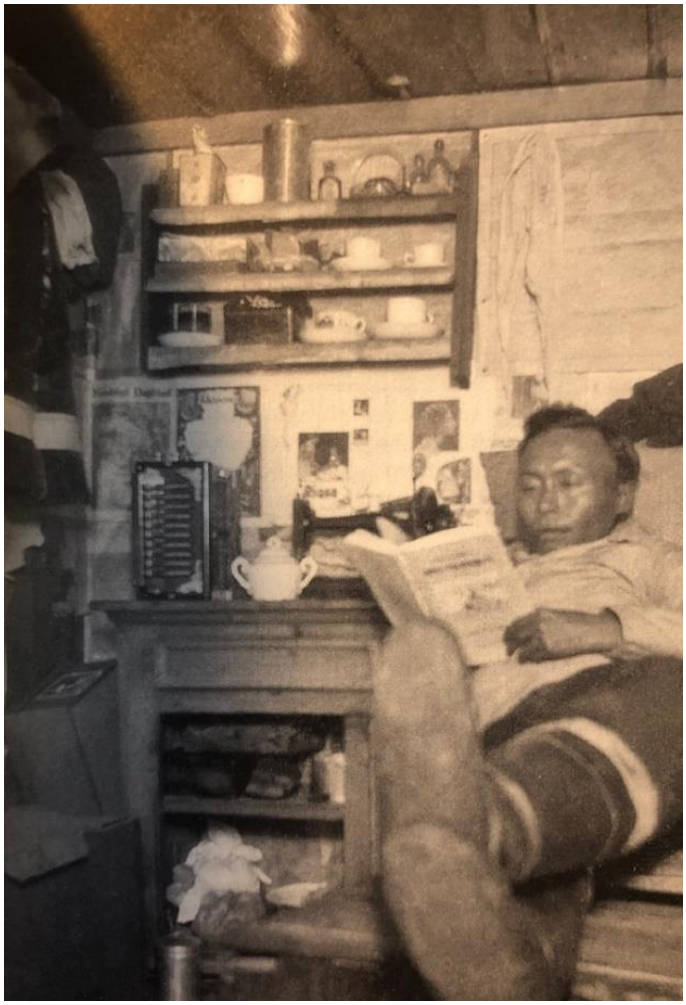


Fig. 35: Peter Gundel (1895-1931) i Illumiut ved Ilulissat, billedet er taget med en selvudløser 2. november 1929.

Omkring 1920'erne begyndte de grønlandske kvinder at røre på sig politisk. Selvom de synligt var aktive i samfundet siden *Peqatigiinniat*'s opstart, begyndte kvinderne at holde møder i forsamlingshusene landet over. Som f.eks. i Aasiaat, med Maaliannguaq Lynge (1895-1973) i spidsen (Vebæk, 1990).

7.6 Kvinden skulle have en stemme, men skulle stadig sy

Endelig efter Anden Verdenskrig kom kvinderne ind i politik. Kathrine Chemnitz (1894-1978) fra Nuuk blev som den første kvinde valgt ind for at repræsentere de grønlandske kvinder i Grønlandskommissionen valgt ind af Nord- og Sydgrønlands landsråd i 1949. Chemnitz var hovedinitiativtageren til den første kvindeforening *Arnat Peqatigiit* i Nuuk i 1930'erne, jf. fig. 35. Kvinderne ville nu selv have en forening på lige fod med mændene, som havde foreningen *Peqatigiinniat*. Det blev dog først efter Anden Verdenskrig, i 1948, at *Arnat Peqatigiit* blev

grundlagt. Chemnitz, var forkvinden for foreningen, og hun skrev flere indlæg til *Atuagagdliutit*, hvor hun stillede spørgsmål til kvindens rolle i samfundet, ligesom hun opfordrede de grønlandske kvinder til at tage aktiv stilling i samfundsudviklingen og få sig en uddannelse[30]. Chemnitz var desuden en stor fortaler for, at den grønlandske kvinde stadigvæk skulle bevare sine kundskaber indenfor det traditionelle skindarbejde, deriblandt også bevare evnerne til at sy og brodere (Vebæk, 1990). Parallelt har de grønlandske mænd siden 1861 debatteret i *Atuagagdliutit*, at man skulle bevare kajakfangsten, men samtidig skulle man også være boglig og uddanne sig som kateket (Langgård, 2011).

Kvindens rolle i det grønlandske samfund begyndte at ændre sig gradvist, med at kvinderne fik sig en uddannelse og kom ud på arbejdsmarkedet. Kvinderne kunne stadigvæk sy og lave deres dragter. Dragten var stadigvæk et symbol for den grønlandske idealkvinde, som kunster, forfatter og digter Hans Lynge (1906-1988) beskriver i sit digt 'Vort land er blevet et aktuelt spørgsmål' fra 1948 i anledning af, at kvinderne i Grønland havde opnået valgret (Lynge, 2006).

Fig. 36: Kathrine Chemnitz (tv.) I 1948 var hun en af hovedinitiativtagerne til etableringen af den første kvindeforening *Arnat Peqatigiit* i Grønland, som hun blev formand for. Chemnitz fotograferet med sine forældre, søster og børn i Qaqortoq. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.

[30] https://www.kvinfo.dk/side/597/bio/602/origin/170/

”Til lykke Eder, grønlænderkvinder, som nu ligestilles mænd.
I, som har en nydelig festdragt, som er skabt af kvinderne selv,
Og som I bærer med en fornem stivhed.
Jeres nye værdighed er os en ære,
Det giver os den følelse, at vi nu er en helhed.
Grønlænderstemmen lyder stærkere,
Og ønskerne bærer frugter.”

- Hans Lynge, 15. april 1948[31] (Lynge, 2006).

8. Den vestgrønlandske kvindedragt som symbol på ’grønlandskheden’

De europæiske kvinder var skånet for det hårdeste slid. De oplærte grønlandske tjenestefolk til at lette tilværelsen for sig, og grønlandske kvinder fik herigennem et indblik i dansk husførelse, danske forbrugsvaner etc., som i tidens løb kom til at danne et forbillede for dem. De lærte også forskellige former for håndarbejde af de danske kvinder: at strikke, hækle og brodere. Alle tre færdigheder demonstreres på nationaldragten i dag: de strikkede muffedisser, de hæklede blonder og rosenbroderierne, der er anbragt på de lange skindstrømper, der stikker op af kamikkerne (Kleivan, 1975:251).

8.1 Dorothea – den første med perlekrave

Ifølge Hans Lynge, var det bådsmand Peter Rasmussens og jordemoder Ane Kathrines (født Platou) datter, Dorothea (kaldt Doortiit) (1839-1919), der som den første i Nuuk anlagde en 2,5 cm bred perlekrave, jf. fig. 38 (Lynge, 1978:18). Ifølge Lynge var det ca. 100 år siden, den første kvinde fik syet sig en perlekrave med de små perler, man kunne købe i *KGH*[32]. Kraven kalder vi i dag for *nipinngasut.*[33] Under et besøg i *Nunatta Allagaateqarfia* i Nuuk fik jeg stor hjælp af Ph.d. og arkivleder Inge Høst Seiding fra *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu* til at finde informationer om Dorothea Poulsen, født Rasmussen, der omtales i næste side af Hans Lynge, som Bluhmes Dorthe. Dorothea blev gift i *Annaassisitta Oqaluffia* i Nuuk med fangeren Johannes Poulsen (1837-1883), søn af kateket Johan Ludvig Poulsen fra Saarloq ved Nuuk, i 1863. Ifølge kirkebøgerne fra *Nunatta Atuagaateqarfia Allagaateqarfialu* var der ingen, der deltog i deres bryllup, som blev holdt sammen med et andet par fra Nuuk, med en ukendt præst, selvom Dorothea

[31] Digtet ’Vort land er blevet et aktuelt spørgsmål’, blev oplæst af Hans Lynge i Borgernes Hus i Danmark, 15. april 1948.
[32] Den Kongelige Grønlandske Handel.
[33] Noget der er fastklæbet.

kom fra en højtstående familie og endda havde den tidligere inspektør for både Nordgrønland og Sydgrønland C.P Holbøll (1795-1856) som en af sine gudfædre[34].

Lynge (1978) kaldte Dorothea for Bluhmes Dorthe, derfor ledte jeg efter hendes fortælling i Søløjtnant Bluhmes beretninger om Grønland fra 1863-64 (Bluhme, 1865). Hun syede formentlig perlekraven til sit bryllup med Johannes Poulsen fra Saarloq og tænkte sikkert ikke over, hvor stor dens kulturelle værdi ville blive i fremtidens Grønland. Ifølge Bluhme var Dorothea blevet sendt til Danmark i et år, så hun kunne lære at begå sig som en dansk frue. Efter at have været et år i Danmark fandt hun formentlig inspiration til sin dragt med de nyankommne små perler i forskellige farver, som de europæiske kvinder også elskede at pynte sig med på det tidspunkt (Toft, 2017).

Allerede fra historien om Dorothea med perlekraven kan vi fornemme, at de grønlandske kvinder lod sig inspirere af f.eks. mødet med de europæiske kvinder trehundrede år siden. De grønlandske kvinder begyndte at assimilere sig.

I løjtnant E. Bluhmes berettelser "fra et Ophold i Grønland i 1863-64" fortæller han faktisk, at Dorotheas mor, Ane Kathrine, datter af en forhenværende dansk inspektør i Nuuk, var imod forlovelsen mellem Dorothea og Johannes, da Johannes ikke kom fra en dansk eller delvist dansk familie. Dorothea var nemlig blevet sendt til Danmark af sine forældre for at lære at begå sig som en dansk frue. Hvis hun giftede sig med Johannes, ville hun ikke kunne bruge sine færdigheder, men skulle i stedet leve som en "national kone" (Bluhme, 1865:151). Løjtnant Bluhme lød til at være meget betaget af Dorothea. Han beretter således:

> Hun var en af Godthaabs mest feterede skønheder, en skøn lille blondine med friske læber, hvide tænder, smalle, noget blege ansigtstræk, kort, alt andet end eskimoisk af udseende, kun hænder og fødder var eskimoisk nydelige. Men især som ung husfrue var hun virkelig indtagende og hendes mand, Johannes, var også dygtig forelsket i hende, men det var de da alle der i hytten (ibid.).

Ifølge Bluhme frarådede Johannes Poulsens præst og far ham til at søge efter en kone i Nuuk, da kvinderne der, ved den nære omgang med europæere, dels var fordærvede, forlystelsessyge og dels denationaliserede, der havde mistet deres gode opførsel (ibid.).

[34] Kilde besøgt d.08.05.17: https://da.nka.gl/arkivet/brug-arkivet/slaegtsforskning/kirkeboeger/nuukgodthaab/1827-1886/

Meget tyder på, at Dorotheas og Johannes' bryllup var en protest mod aftalt giftermål og social kontrol, for hun var også den eneste af sine søskende, der ikke blev gift med nogen fra de andre højtstående familier i Nuuk. Hun har muligvis syet den til sit bryllup for at skille sig ud, men muligheden for at hun syede det til sit bryllup pga. kristendommen er også en mulighed, for museumsinspektør Aviaaja Rosing Jakobsen mener, at selvom kulturkontakt med europæerne og klassedelingen har præget dragterne, så har kristendommen også været med til at ændre dragten. Jakobsen påpeger, at man i *Matthæusevangeliet* kan læse om en mand, der blev straffet, fordi han kom ind i kirken uden at have festtøj på (Jakobsen, 2011:394f.).

Fig. 37: Dorothea Poulsen (født Rasmussen, 1839-1919) med sine børnebørn fra sønnen, kolonisten Josva og Bodil Poulsen. Fra venstre øverst: Tønnes Poulsen, Johannes Poulsen, Birgithe Poulsen (senere Møller) og Karl Poulsen, der blev præst i Ilulissat. Billedet er taget af John Møller, Dorotheas nevø. Ca. 1916. Uheldigvis blev Dorothea Poulsen enke efter 20 års ægteskab i Sardlok ved Nuuk og vendte hjem til Nuuk med sine fire faderløse børn, tre drenge og en pige. Ifølge Hans Lynges beretninger fra Nuuk blev hun til en bitter gammel kone, der arbejde hårdt for sine børn, samt sine moderløse børnebørn. Hun døde dog først i en alder af 79 år (Lynge, 1978:19). Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu.*

Før Dorothea opfandt perlekraven i 1860'erne, brugte kvinderne hollandske perler som frynser og hårpynt, som de østgrønlandske kvinder også gjorde. Men som modens kendetegn også viser (jf. Simmel, 1957[1904]), bredte perlekraven sig som ringe i vandet og i løbet af halvtreds år udviklede perlekraven sig til at nå ned til navlestedet, selv om den stadig i dag bliver kaldt for *nuilarmiut.*[35]
I mellemtiden finder jeg samme Dorothea, som førnævnte socialantropolog Hans-Erik Rasmussen ligeledes beretter om:

> Imidlertid er især hans [H. J. Rinks] berømte collage "Portraiter af Grønlændere i Kolonierne Sukkertoppen og Godthaabs Distrikter 1862-63" interessant, idet den viser 4 kvinder, der alle bærer en ganske kort perlekrave – nærmest i form af kæder. Den ene er fra Sukkertoppen, mens de tre fra Godthåb er, Marianne samt de to søstre Dorothea (23 år) og Louise (15 år). Rink oplyser selv, at netop disse 4 piger alle har en europæisk fader, i modsætning til de fleste andre personer i collagen (Rasmussen, 1983:123).

Dorothea, også kaldet Dorthe eller Doortiit af Hans Lynge (1978), havde en lillesøster, Louise. Hun var gift med trykker Lars 'Aqqaluk' Møller, derfor kan vi med sikkerhed vide, at det er samme Dorothea, Rasmussen (1983) beretter om.
Rasmussen beretter også, at deres informant Birte Christensen har oplyst, at Emilie Nielsen (f. ca. 1885 i Qoornoq, i Godthåbsfjorden) skulle være den første, der syede en perlekrave i 1901. Men det kan vi godt konstatere, at det ikke kan passe. I søgen efter billedet af Dorothea og Louise, som Rasmussen omtaler, læser jeg Pia Rinks 'Grønland blev hans skæbne – Om H.J. Rink og hans tid' der udkom i 2019. Og der er billedet af Dorothea Poulsen! Pia Rink har haft adgang til H.J. Rink samling af billeder fra Grønland, som i dag befinder sig i Universitetets Etnografiske Museum i Oslo (Rink, 2019:322).
Der er dog en lille fejl i Pia Rinks forklaring om Dorothea. Ifølge Pia Rink skulle Dorothea vælge en mand, og alle var spændt på, om det skulle være en dansk eller grønlandsk mand. Derefter giftede hun sig med en grønlandsk fanger fra Qoornoq (op.cit.:318). Ifølge Bluhme (1865) og i kirkebøgerne fra arkivet kan vi se, at Dorothea flyttede til Saarloq og ikke Qoornoq, samt at hun ikke ville giftes med en dansk mand (Bluhme, 1865:152).

> Han friede, og da pigen var en flink pige, gav hun ham straks sit ja, trods den forventede strenge hustugt, og trods, som det blev anset for, Mesalliancen: han, kun en dygtig grønlænder, hun Datter af den fornemste Europæer næst Bestyreren, Jagtens Fører. Men da indtraf en uventet hindring. Faderen gav straks sit samtykke, men Moderen, Ane Cathrine, Jordemoder og naturlig Datter af en forhenværende

[35] Halspynt.

> Inspektør, ville bestemmes med en vig forbindelse, satte sig imod den af al kraft og vifte, at hun ikke forgæves var bleven sendt til Danmark for at oplæres: Hendes nervetilfælde og krampetrækninger brage sagen i langbrag (Bluhme, 1865:152).

Dorotheas mor var imod, at hun ville gifte sig med en grønlandsk fanger. Men en af Dorotheas søstres kommende mænd, enten Mads Lynge (1841-?) der blev gift med Ane (jf. fig. 38), eller Lars Aqqaluk Møller, der blev gift med Louise (1847-1928), havde talt med Dorotheas forældre og bedt dem at acceptere Dorotheas valg (ibid.). Samtidig kan man i kirkebøgerne i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu* også se, at Johannes kom fra Sardlok, hvor han også døde et par dage før sin fars død, af lungebetændelse.[36]

Fig. 38: Mads Lynge med konen Ane, Dorotheas søster, og deres børn Niels og Karen. Som Bluhme påpeger, så var det enten Mads Lynge eller Lars Aqqaluk Møller, der talte Dorotheas forældre til fornuft, så Dorothea kunne giftes med Johannes fra Sardlok'. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.

[36] Kilde: www.nka.gl

Socialantropolog Hans-Erik Rasmussen mener, at perlekraven kan placeres i en række metonyme relationer indenfor en etnisk social dimension (Rasmussen, 1983:132). Desuden mener han, at for det øvre sociale lag er perlekraven et medie, hvorigennem man kan signalere social differentiering inden for en fælles ramme identitet. Som også H.J. Rink påpeger, så er alle kvinderne på billedet døtre af europæiske mænd (ibid.). Det vil sige, at perlekraven giver mulighed til at afgrænse sig socialt til de umiddelbare producenter og etnisk til den danske 'overklasse'. Ifølge Rasmussen kan man ikke afvise, at perlekraven blev introduceret via æstetisk og kreativ innovation på det personlige plan.

Fig. 39: Billede af Dorothea og Louise Rasmussen i 1862. Billedet er taget af inspektør i Sydgrønland, H.J. Rink (1819-1893). På billedet kan man se, at pigerne har perlekraver på, som i løbet af tiden blev længere og længere. I dag bruges perlekraverne stadigvæk i den vestgrønlandske kvindedragt. Copyright: Hinrich Rinks billedsamling fra Grønland. Universitetets Etnografiske Museum, Oslo. www.khm.uio.no

Det er først efter en periode på 60 år (1870-1930), at den er blevet til et symbol i Grønland (op.cit.:139). Rasmussen konkluderer, at den vestgrønlandske kvindedragt, herunder perlekraven –

figurerer som metonym, både som etnosymbol og sociosymbol, hvor den i begge tilfælde konnoterer stabilitet og kontinuitet (Rasmussen 1983:140).

Fig. 40: En mor med sin datter i Nuuk. Pigens *atigi* (anorak) med perler som frynser og med en perlekrave. Derudover har pigen muffedisser rundt om håndleddene og begge har fået kniplinger i deres kamikker. Foto: John Møller ca. 1910. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.

8.2 Indflydelserne fra den europæiske mode

Ifølge ph.d. Peter Andreas Toft (f.1972) fra Nationalmuseet i Danmark, var det pga. den europæiske efterspørgsel af hvalbarder, der blev brugt i kvindernes krinoliner og korsetter, samt efterspørgslen af hvalspæk, der blev brugt i lamper og bygninger i europæiske byer og fabrikker, at de europæiske varer nåede til Vestgrønlands kyster (Toft, 2017:358).

Peter Andreas Toft har i sin artikel *Fashion in a restricted market* (2017) undersøgt priserne for de europæiske varer fra 1786 til 1833. De europæiske varer blev opdelt i ’nødvendige’, ’nyttige’ og ’overdådige’ varer. Den sidste kategori blev prismæssigt hævet med 40 procent, fordi man ville fra koloniherrerne forhindre *inuitternes* afhængighed af de europæiske varer - da de 75 procent af

indtjeningen af Den *Kongelige Grønlandske Handels* indtjening kom fra salget af bl.a. spæk og skind (Toft, 2017:379f.). I en tabel kan man se, hvilke varer der var de mest solgte i kolonien Egedesminde i 1806. Blandt de tolv mest solgte varer figurerer bl.a. se, at tekstiler, tilbehør til dragterne, uld og tilbehør til kvinderne (ibid.). Omkring 17-1800-tallet begyndte kvinderne at tilføje farver og perler til deres dragter ifølge Toft og man kan se på fotograf John Møllers billeder i starten af 1900-tallet, at dragten ikke længere ligner den, man så i malerierne fra 1600-tallet samt *Qilakitsoq* dragterne fra *Nunatta Katersugaasia Allagaateqarfialu* dateret til 1500-tallet. De grønlandske kvinder blev inspireret af de europæiske kvinder, der kom med skibene fra Danmark. De grønlandske kvinder blev inspireret modemæssigt, men de påtog sig også meget af europæernes opførsel og vaner, som Bluhme beretter om:

> Omgangen med Europæiske damer har givet dem (de grønlandske kvinder) en større standsudvikling, end deres fjernere boende landsmandsinder, ligesom de erhverver sans for renlighed, orden og kendskab til mange af vore (danske) kvinders færdigheder (Bluhme, 1865:151).

Fig. 41: Frk. Sofie Binzer (senere Baumann, gift med volontør Baumann) fra Godthaab. Man kan se, at hendes bælte og halskæde stammer fra silkebånd. Formentlig har de grønlandske kvinder fundet inspiration i de europæiske kvinders tilbehør som bæltet, og syet det til deres dragt. Det hedder *avat*, som er et bredt silkebånd forneden på anorakken. Foto: John Møller. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu.*

Assistent og købmanden Lars Dalager berettede også om grønlændernes påklædning i 1752 fra Paamiut og Nuuk:

> Angaaende Grønlændernes Klæde-Dragt (...) de riige Grønlænderes beste Klæde-Dragt, som Landet giver, og er af Rens-Dyr-Skindene, disse bruge de fleeste med Haarene på, jo finere og mørkere, jo kiønnere; fornemmelig ere de smaa Kalv-Skind i større Anseelse, disse betjener man sig egentlig af til Børne-Tøy, fordi de ere fiine og bløde, dernest til unge Jomfuer, som dermed kand gjøre stor Parade (...) De fattige maa klæde dem i Hunde-Skind, eller høyt i Fugle-Skind, og ere der mange, som ikke kand have det engang. (...) Fruentimmeret, samt formuende Mandfolk, finde dog best smag i fremmet Tøy af Klæde, Kirseyer og Lærreder (Dalager, 1915[1752]:43)

Allerede i 1752 kunne man se, at de 'rige' og dem, der havde råd til den ekstra pynt, kunne skaffe europæiske materialer og dermed gradvist ændret deres påklædning. Dalager fortsætter sin beretning om, at rødt stof var det mest foretrukne og derefter fulgte blåt og hvidt stof. Mændene begyndte også at bruge halstørklæder og spænder på deres kamikker, og de fik syet lommer i deres bukser med plads til deres snus og tørklæder (ibid.). De samme observeringer kom missionæren Hans Egede med, hvor stribede og blomstrede skjorter, bukser og vanter til mænd og rødt stof blev brugt af kvinderne, samt store perler der hang i ørene, ved halsen, armene og ved snippen af anorakken (Egede, 1741:74; Toft, 2017).

Toft påpeger, at de grønlandske kvinders påklædning kun gennemgik en lille ændring, der indeholdt en ny krave eller ved tilføjning af ornamenter i form af silke eller uldbånd, samt glasperler. Europæisk kvindetøj blev sjældent båret af lokalbefolkningen i det 18. og 19. århundrede, de blev mest båret af kvinderne, der havde været i København med uddannelsesmæssige formål. Man kan også se på *KGH*'s prislister fra det sene 18. og 19. århundrede, at kjoler kunne købes fra 1876 (Toft, 2017:367). Muligheden er jo så, at kvinderne købte stof, perler og andet tilbehør fra hvalfangerne og dermed brød handelsmonopolet.

Ved hjælp af eskimologen Bo Albrechtsen fra *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu* har vi også fundet billedmateriale af inspektørfruen Nina Oldendow (1891-1971), der havde moderniseret

dragten til en kjole i 1920'erne (Rossen, 2017b:110). I dag kan man også se Nina Oldendow med sin kjole på *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*'s hjemmeside[37].

8.3 Den danske kvindes inspiration der gik galt

Et hundrede og tredive år efter Dorothea Poulsens bryllup i 1860'erne, giftede Dorthe Reimer Christensen sig (Sermitsiaq, 1991). Imidlertid var dragten nu ophøjet til formel brug under højtiderne, og man var da bekymret for, om den særlige grønlandske dragt ville forsvinde, pga. mangel på syersker, der kendte til den særlige syteknik og viden, der kræves for at sy dragten ud fra traditionelle mønstre. Den situation affødte forskellige, voldsomme reaktioner blandt grønlandske læsere, der kunne læses i de grønlandske aviser. En af grundene hertil var, at 'førstedamen', som i øvrigt var dansk, havde fået syet en hvid perlekrave til sin brudekjole, svarende til perlekraven fra den grønlandske dragt – pyntet i halsen med en hvid ræveskindkrave (Sermitsiaq, 1991; Sørensen, 1997; Pedersen, 2011).

Året efter i 1992, brugte den tidligere Dorthe Reimer Christensen endnu engang en perlekrave fra den vestgrønlandske kvindedragt sammen med en lilla gallakjole til Dronning Margrethes og Prins Henriks sølvbryllup 10. juni 1992. I *Atugagdliutit* kunne man læse overskrifter og kommentarer som: 'Det er usmageligt!', 'Stop Dorthe!' og 'Vores nationaldragt bliver misbrugt!' (Atuagagdliutit, 1992). Siden blev begge kjoler udstillet på *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*/Den Grønlandske Nationalmuseum og Arkiv i Nuuk (Sørensen, 1997; Pedersen, 2011).

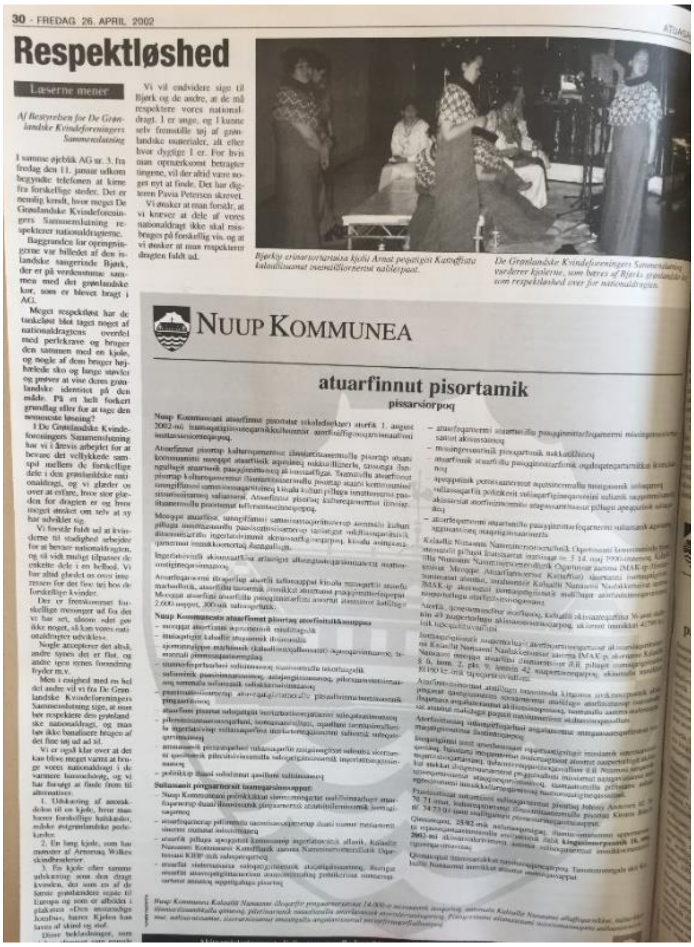
4.4 Björks grønlandske kvindekor og brug af perlekraver

Udover Dorthe Reimer Christensens inspiration fra 1990'erne er der flere tilfælde, der skabte stor debat i de grønlandske medier. Herunder den islandske sangerinde og skuespiller, Björks grønlandske kor.

I starten af 2000'erne blussede debatten op endnu engang i forbindelse med den islandske sangerinde, Björk, som turnerede verden rundt med det grønlandske kvindekor, der også bar den vestgrønlandske perlekrave i kombination med en rød kjole og muffedisser. 'Respektløshed!' (jf. fig. 42) meldte *Arnat Peqatigiit Kattuffiat*, som i stedet foreslog, at man kunne bære en grønlandsk

[37] www.qangagooq.gl

inspireret kjole med de østgrønlandske perler og ikke den vestgrønlandske perlekrave (*Sermitsiaq*, 2001; Rossen, 2017b).



30 · FREDAG 26. APRIL 2002

Respektløshed

Læserne mener

NUUP KOMMUNEA

atuarfinnut pisortamik

pissarsiorpoq

Fig. 42: Avisen *Sermitsiaq*, 26. april 2000. På billedet ses Björks kvindekor der gør sig klar til et show. I en tidligere avisudgave fortæller kvindekoret, at de fandt på at bære perlekraven og muffedisserne med en rød kjole, fordi man ikke kunne tage den vestgrønlandske kvindedragt med rundt i verden. Det fik *Arnat Peqatigiit Kattuffiat* til at reagere. Foto: Rosannguaq Rossen

8.5 Inspirationen fra modeverdenen

En anden berømt eller berygtet episode omkring brugen af den vestgrønlandske kvindedragt, som inspiration skete i 2009, om den danske designers Peter Jensens kollektion 'Jytte', der havde inspirationer fra både den færøske og grønlandske kultur. I 2009 fik en dansk designer, Peter Jensen, dødstrusler (Pedersen, 2011). Selvom en anden dansk designer, Jørgen Simonsen, der i 1999 arbejdede for det italienske modehus, *Versace*, lod sig inspirere fra den grønlandske kultur, herunder den vestgrønlandske kvindedragt, blev det forbigået af det grønlandske samfund, jf. fig. 43 (Vahl, 2017; Rossen, 2017a). Men Peter Jensens design blev overhovedet ikke forbigået. I takt med globaliseringen begyndte modeskaberne efter 00'erne at lade sig inspirere af etniske elementer fra

f.eks. Afrika, Asien, Sydamerika og mindst Grønland, for at vise kontrasterne mellem den vestlige og etniske mode (Havgaard, 2014). Lektor Birgit Kleist Pedersen, der fokuserer på de intense debatter om de immaterielle rettigheder i de grønlandske medier, i foråret 2009, tager udgangspunkt i eksotismens perspektiv og en casestudie af en igangværende offentlig twist om brug eller misbrug af den grønlandske nationaldragt set i lyset af *Intellectual Property Rights* (Pedersen, 2011). En anden lignende inspiration skete som nævnt i 2016, til *Victoria's Secret Fashion Show* i Paris, jf. kapitel 6.4.

Fig. 43. Den internationale designer, Jørgen Simonsens Iskrystalprinsessen vol. II – Bæredygtig kulturarv', her med den tidligere supermodel, Carmen Kass, i Ilulissat. Foto: Niklas Croall/Ulannaq Ingemann, 2017.

8.6 Den vestgrønlandske kvindedragt er under udvikling

> Grønlænderne burde være stolte af at, man vælger at finde inspirationer fra den vestgrønlandske nationaldragt, i stedet for at blive gale! Jeg sagde engang for at drille lidt, til en kvinde fra De Grønlandske Kvindeforeningers Sammenslutning, at hvis vi alle tænkte og opførte os ligesom dem, ville vi jo stadig leve som i stenalderen![38] (fri oversættelse, RR).

Citatet er fra den 82-årige forfatter og samfundsdebattør Mariane Petersen, der tidligere har arbejdet med inuitdragterne og nationaldragterne i *Nunatta Katersugaasivia, Allagaateqarfialu*, Grønlands Nationalmuseum og hun fortsætter med at sige, at den grønlandske kultur og den vestgrønlandske kvindedragt skal videreudvikles i forhold til samtiden, og Petersen opfatter kultur, herunder dragten, som levende og dynamisk, jf. fig. 43.

Det er svært at være uenig i Petersens synspunkt. Det, man skal huske på er, at selvom man måske kan ramme et ømt punkt i et samfund er det vigtigt at forstå, at man skal inkludere den dynamiske udvikling i et samfund og dets kultur. Ligeledes må man være opmærksom på passionen for og kærligheden til kulturen, designet eller produktet – ikke mindst at det rykker ved grænserne for, hvad man må og ikke må. Det er jo ikke lovfæstet, at den vestgrønlandske kvindedragt ikke må bruges i designs, eller at dragten altid skal se ud på en bestemt måde, for sådan så den ikke ud for fire hundrede år siden. Dragten, som alt andet udvikler sig, ligesom Bådsmand Rasmussens datter, Dorothea Poulsen, også oplevede i sin tid, jf. kapitel 8.1.

Man kan antage, at selvom dragten som den ser ud i dag, måske har nået sin grænse for fornyelse, så udvikler elementerne i dragten sig ind i den grønlandske hverdags- og festtøjmode. Man bruger nu dragten som inspiration, men det har også udvidet sig til, at man viser de traditionelle redskaber som *ulu´*en og flaget, samt dyrene og fortællingerne fra de grønlandske myter og sagn i modens verden. I takt med tendenserne globalt, at mode skal have en historie, samt inkludere og forholde sig til det globale miljø, kan man vist ikke være i tvivl om, at enhver kultur og ethvert samfund, der er stærkt og dynamisk, kan give plads til kreativitet og nytænkning.

Mange grønlændere har en stærk mening om inspirationer og design, når det er knyttet til den vestgrønlandske nationaldragt. Den grønlandske designer Bibi Chemnitz fik i 2014 endda at vide, at

---

[38] Kalaallit tulluusimaarutigiinnartariaqaraluarpaat atisagut kusagalugit isumassarsiorfigineqartarmata. Kamannatik! Ilissitut eqqarsartartuugutta, suli ujaraannarnik sakkoqarsimassagaluarpugut ullumikkut! Mariane Petersen 14.06.17.

der var indgivet en politianmeldelse, fordi hun brugte de røde kvindekamikker til et *photo shoot* og hun fik samtidig den midterste finger at se, som en ældre dame viste hende for at udtrykke sin vrede (Cooper & Gorfer, 2014; Andersen, 2014; Rossen, 2017b).

Som lederen skrev i *Atuagagdliutit* i 1992, vil der altid være nogle, der vil tage patent på den grønlandske kultur og fortælle alle andre, hvad man må og ikke må (*Atuagagdliutit*, 1992). Det er vigtigt med en kulturdebat, men hvis man rører ved traditionerne, kommer 'Sådan har det jo altid været og derfor skal det altid være sådan'- meningerne, og det er dem, der dominerer mest i debatten. Men har det altid været sådan? Har den vestgrønlandske dragt ikke konstant været under ændring? I alle tilfælde, hvor der ytres stærke meninger om en sag, opstår der som regel en modbevægelse.

Fig. 44: Tidligere museumsinspektør og forfatter, Mariane Petersen med nuværende museumsinspektør, Aviaaja Rosing Jakobsen deler deres viden med projektdeltagerne, under afholdelse af projektet 'Styrkelse af den grønlandske kulturarv – Redesign af sælskind'. Foto: Rosannguaq Rossen, 2019.

9. De kulturelle symboler i moden

> Jeg bliver kvalt i min grønlandsdragt og af mine tanker. Den alt for tunge perlekrave giver mig sved på panden, og de mange dystre tanker klaustrofobi. Jeg kan ikke bære perlerne længere. Da jeg pakkede dem ud af posen i morges, beundrede jeg farverne og følte, hvor stor en kærlighed jeg har til mit land. *Mit* land. Klare farver, bestemte farver. Farver, der ikke er gennemsigtige, ikke halve farver. Mit land er malet med kærlighedens farver, malet med varme farver.
> Siden jeg pakkede dem ud, har den tunge vægt fået mig til at føle, at mit land kun belaster mig, at mit folk belaster mig. Jeg får lyst til at tage en slurk fra mandens flaske (Steenholdt, 2015:38).

Der er forskellige måder at bruge de kulturelle symboler på, herunder den vestgrønlandske kvindedragt. Dragten som symbol kan bruges til at vise *grønlandskheden*, indenfor litteratur, kunst, politik og ikke mindst i moden. I dette afsnit belyser jeg de forskellige analyser, indenfor den grønlandske kultur og de kulturelle symboler.

9.1 Socio-symboler og etno-politiske symboler i Grønland

Socialantropolog Hans-Erik Rasmussen påpeger i sin magisterafhandling, at de specifikke socio-kulturelle symboler, som f.eks. dragt-elementerne fra den vestgrønlandske kvindedragt, kan optræde som grænse-markører eller som markering af grænse-overskridelsen mellem to kulturer (Rasmussen, 1983:117).

I paperet ’Socio-symboler og Etno-politiske symboler i Grønland. Eksempler fra 1930-40'erne samt fra perioden ca. 1976-1982’, argumenterer Rasmussen at de grønlandske kvinder i 1930-40'erne, gennem brug af socio-symboler, har overskredet den sociale grænse mellem dansk og grønlandsk. Ud fra en taksonomisk opdeling, argumenterer Rasmussen for, at de grønlandske kvinder havde anorak, skindbukser og kamikker på, som var socio-symbolsk, helt op til 1930’erne og 40’erne. Da de grønlandske kvinder begyndte at kunne skaffe færdigsyede kjoler og tøj fra Danmark og efterfølgende fra Nordamerika, blev det anset som normbrud i samfundet (Rasmussen, 1982:10-16).

Fig. 45: Rasmussen argumenterer for, at der var taksonomisk opdeling ved brug af socio-symbolerne, helt op til 1930'erne. På billedet kan man ud fra tøjet tydeligt se, hvem af børnene der er dansk og grønlandsk. De danske børn har kjoler og uniform på, mens de grønlandske børn har dragter og anorak på. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.

Rasmussen argumenterer videre, at etnosymbolerne, der er blevet anvendt af den grønlandske selvstændighedsbevægelse anvendes i politisk sammenhæng fra midten af 1970'erne, har stigmatiserende og marginaliserende etniske særegenheder (Rasmussen, 1982:1). På baggrund af den grønlandske selvstændighedsbevægelse blev partiet *Inuit Ataqatigiit* dannet, samt *Aasivik*-bevægelsen[39], blev de etnopolitiske symboler ligeledes dannet i 1970'erne. Ifølge Rasmussen, sigter den etnopolitiske praksis på social og kulturel rekonstruktion i kampen mod det koloniale akkulturationspres, med udvalgte symboler (op.cit.:24).
Symbolernes brug i 1970'erne var som klæbemærker, plakater, tegninger og fotografier i publikationer. Symbolerne blev fremstillet i forbindelse med *Aasivik*-stævnerne, samt til *Inuit Ataqatigiit*s landsstævne og ikke mindst til forsiden af den nye grønlandske kvindebevægelsens tidsskrift *Kilut* i 1977 (ibid.).

Ifølge Rasmussen er etnosymbolerne etniske materielle/immaterielle karakteristika, der ændrer konnotativ betydning i en kultur- eller etnopolitisk sammenhæng. Symbolerne skal derfor indeholde

[39] Sommerstævner i Grønland.

kulturelle og etnospecifikke identifikationselementer (Rasmussen, 1982:29).

I denne sammenhæng i 1970'erne og start 80'erne, er det symboler som konebåden, kajakken, kvinden med hårtoppen, harpunspids, *uluen*, blomster[40] og lodden der er blevet brugt som symboler, hvor symbolet både kan have det metonymiske eller metaforiske relation (ibid.). Rasmussen konkluderer, at alle de etnopolitiske symboler konnoterer *kalaalivik*[41]– det er med til at mobilisere den grønlandske samfund og opfordre til etnisk inkorporation, indflydelse på magtstrukturen og meningsdannelse – ved hjælp af det etnopolitiske lederskab, der anvender og skaber etnosymbolerne (op.cit.:32).

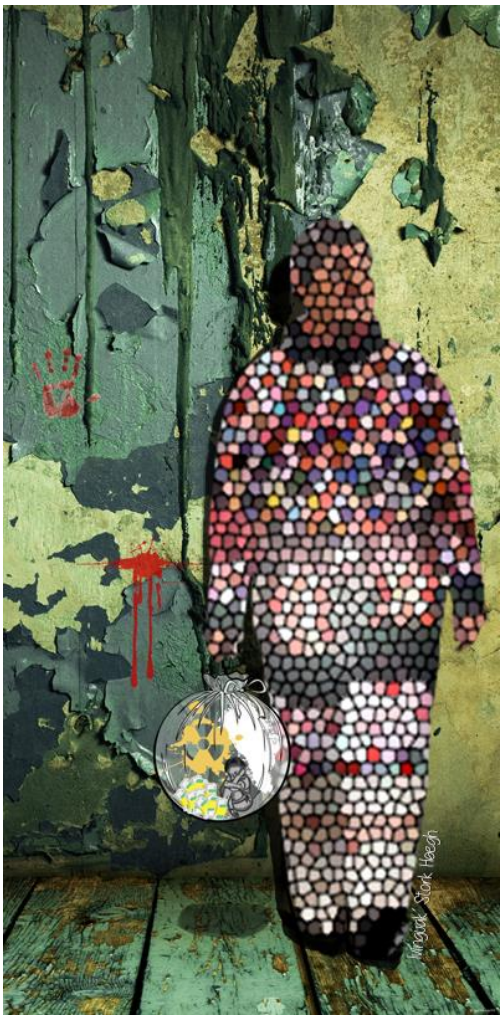


Fig. 46: Grafisk collage 'Power in a bag', af den tidligere Formand for *Naalakkersuisut*, Aleqa Hammond. Collagen er lavet af kunstneren Ivinguak Stork Høegh (f. 1982) i forbindelse med ophævelsen af nultolerancen i Grønland, i 2013. Copyright: Ivinguak Stork Høegh.

[40] Rødklokke.
[41] Der betyder en rigtig grønlænder.

9.2 Brug af forskellige symboler i forbindelse med den grønlandske identitet

Professor Robert Petersen (f.1928) påpeger, at den symbolske betydning af tøj er blevet svækket med tiden, dels af praktiske og omkostningsfulde grunde, dels fordi der også er en generel identifikation med det grønlandske samfund blandt danskerne, som Petersen nævner uden at argumentere yderligere for det. En anden faktor er vanskeligheden ved at skaffe sælskind og den høje pris på den traditionelle grønlandske nationaldragt og vinterovertøj er nok en stor grund til grønlænderne er blevet brugere af europæisk tøj (Petersen, 1985:295).

Desuden tilføjer Petersen, at den (vest)grønlandske (kvinde)nationaldragt, i modsætning til de fleste andre steder i verden, der har folke- eller nationaldragter, ***ikke*** (min understregning) er et symbol på grønlandsk identitet, men snarere en måde for nogle mennesker at vise deres tilknytning til Grønland. Af disse årsager blev dragten opgivet som et symbol på grønlandsk identitet, i forbindelse Robert Petersens undersøgelse i 1985. I nogle tilfælde kan det være svært at afgøre, om visse symboler identificerer etnicitet eller social identitet (Pedersen, 1985:295).

Fig. 47: Kronprinseparret med deres fire børn, iført dragter fra Grønland. Kronprins Frederik, Prins Christian

og Kronprinsesse Mary med vestgrønlandske dragter, tvillingerne Prins Vincent og Prinsesse Josephine med dragter fra Nordgrønland, Qaanaaq og Prinsesse Isabella med den østgrønlandske dragt. Copyright: Steen Brogård/Tele-Post Greenland. 2016.

Inge Kleivan (1991) argumenterer for, at det forventes af grønlænderne, at Hendes Majestæt Dronning Margrethe II (f.1940) skal bære den vestgrønlandske kvindedragt, når hun er på besøg i Grønland, da grønlænderne mener, at hun er Grønlands dronning og dermed er symbol for Grønland (Kleivan, 1991:4). Lige siden Hendes Majestæt Dronning Margrethe II var prinsesse, fik hun sammen med sine søstre, Prinsesse Benedikte (f. 1944) og Prinsesse Anne Marie og deres mor, Dronning Ingrid (1910-2000) blevet foræret vestgrønlandske kvindedragter, officielt af Grønlands Hjemmestyre og senere Selvstyre. Dronning Margrethes hvide kamikker blev udskiftet med røde kamikker, da Dronning Margrethe blev gift, som symbol på at hun var en kone og Dronning Ingrids røde kamikker, blev udskiftet til mørkeblå, som ifølge *Arnat Peqatigiit Kattuffiat*[42] passer mere til de ældre kvinder (Kleivan, 1991:4). Noget tyder på, at de herrnhutiske farvekoder (Kleivan, 1983; Kjærgaard og Kjærgaard, 2003) er blevet brugt i betydningen af kamikkernes farver. Kleivan argumenterer for, at monarkiet med den vestgrønlandske kvindedragt også er den del af de grønlandske nationale symboler, såsom; flaget *Erfalasorput*, nationalsangene *Nunarput Utoqqarsuanngoravit* (Lund, 1913) og *Nuna Asiilasooq* (Petersen, 1916), Grønlands nationaldag 21. juni og Grønlands våbenskjold, isbjørnen (op.cit.:5). Traditionen tro har Kronprinseparret, Hendes Kongelige Højhed Kronprinsesse Mary (f. 1972) og Hans Kongelige Højhed Kronprinsen (f. 1968) med deres fire børn, også dragter fra hele Grønland, jf. fig. 46. Selvom Hendes Kongelige Højhed Kronprinsesse Mary er gift med Kronprins Frederik, er hendes kamikker ikke blevet udskiftet til de røde kamikker, som Hendes Majestæt Dronning Margrethe II fik foræret, efter hun blev gift med Prins Henrik (1934-2018). Kronprinseparrets børns dragter stammer fra Nordgrønland, Vestgrønland og Østgrønland, hvilket kan forstås som et symbol på, at det danske Kongehus er for hele Grønland og ikke alene Vestgrønland. Dermed bruger Den Danske Stat, Kongehuset til at vise, at man fra dansk side fastslår, at Grønland er en del af det danske Rigsfællesskab, ligesom Kongeparret i 1952 blev brugt til at vise at Grønland som en del af Danmark, da arbejdet med grundloven var i fuld gang (jf. Kleivan, 1991; Adriansen, 2003).

Ifølge kulturhistoriker og forfatter, Inge Adriansen (1944-2017) har den danske stat frem til 1980'erne, arrangeret besøg af den danske kongefamilie; når der var væsentlige politiske ændringer i gang i det grønlandske samfund (Adriansen, 2003:390). Desuden påpeger Adriansen, at billederne

[42] De grønlandske kvinders sammenslutning.

af Kongehusets medlemmer iklædt de vestgrønlandske dragter ikke blot bliver brugt til den europæiske presse, men også til at bekræfte over den grønlandske offentlighed, at regentfamilien var en del af hele rigets befolkning – også den grønlandske (Adriansen, 2003:390f.).
Adriansen der forsker i de nationale symboler, påpeger at de grønlandske *festdragter* er blevet brugt som ’nationaldragter’ i ca. 100 år (op.cit.:421). Som jeg påpeger i afsnittet ’*Kalaallisuu*t – Dannelsen af den vestgrønlandske kvindedragt’, var det først omkring Anden Verdenskrig at de grønlandske kvinder begyndte at bestille tøj udenfor Grønland. Stadigvæk op til 1960’erne brugte de ældre kvinder, dragterne som hverdagstøj (jf. en samtale jeg havde med min vejleder, Birgit Kleist Pedersen i *Ilisimatusarfik*, februar 2020). Dermed var de først for omkring 60-70 år siden, at dragten blev til formel brug. Adriansen påpeger, at nationaldragten er blevet en vigtig indikator på den nationale identitet og ’dragterne er næsten blevet sakrosante, idet afvigelser fra den hævdvundne skik kan udløse stor debat’ (Adriansen, 2003:423).

Lektor Birgit Kleist Pedersen, der er inspireret af antropologen Sherry B. Ortner’s *Key Symbols* (1973), argumenterer for måder at analysere en kultur på i form af 'kulturelle nøglesymboler' og 'kulturelle nøglescenarier', der er offentligt tilgængelige og derfor observerbare i en grønlandsk kontekst (Pedersen, 2014a:288).

De kulturelle nøglesymboler og nøglescenarier kan ifølge Pedersen dels identificeres ved deres kontinuerlige gentagelse, dels ved deres 'hellighed'. Disse 'opsummerende symboler' kan ikke let bestrides uden at skabe et tilbageslag mod de værdiladende symboler, som folk bliver meget følelsesladede over, symboler som sprog, flag, nationalsang og nationaldragt. Udover de 'opsummerende symboler' foreslår Ortner (1973) kategorien de 'uddybende' symboler, der dækker de tilbagevendende begivenheder i ethvert samfund - centrale scenarier - som strukturerer og giver måder til, hvordan man forventes at opføre sig effektivt i sociale sammenhænge (ibid.).

Pedersen foreslår som det tredje, ”fornyende symboler”, der dækker de kræfter, der sætter spørgsmålstegn ved eller udfordrer opsummerende og uddybende symboler og forsøger at genfortolke de samme symboler, mens Grønland samtidig med stadigt stigende intensitet interagerer med resten af verden. Fornyelse af symboler er således ikke nye symboler, og deres fremkomst betyder ikke, at grønlandske kultur- og identitetsmarkører, nøglesymbolerne, bliver afvist. Nøglesymbolerne og nøglescenarier er dog genstand for forhandling og analyse (op.cit.:289). Pedersen påpeger, at der ikke er noget som én grønlandsk kultur: der er mange kulturer, der spiller

ind - konstant, hver dag. Hun mener, at kulturen i øjeblikket er genstand for forhandlinger og derfor kan ændre sig efter historiske interesser og interaktion med resten af verden. Kultur vil altid afspejle et samfund, hvor en bestemt etnicitet handler og udtrykker sig i henhold til de symboler, der giver mening for det. Det vil sige de symboler, der er værd at vedligeholde, værd at udvikle og værd at omfortolke (ibid.).

Indenfor spørgsmålet om brug af de kulturelle symboler, tager cand.mag. Nivi Jensen Nielsen (2016) udgangspunkt i modedesignerne Bibi Chemnitz', Louise Lynge Berthelsens (*Nuuk Couture*), samt Rita og Nickie Isaksens (*Isaksen Design*) design og lufter tanken om, at designene fungerer som en erstatning for den grønlandske nationaldragt til kvinderne (Nielsen, 2016:174).
Nielsen bygger på Lektor Birgit Kleist Pedersens artikel 'Kultur er ikke noget man tager på om søndagen!' (2012), samt Sherry B. Ortners *Key Symbols* (1973) og konkluderer, at symboler er kulturelt vigtige og er kilder til individets identifikation, fordi selvidentiteten opretholdes med symboler på baggrund af menneskets funktionelle behov for at opretholde en balanceret forestilling om sit samfund og kultur, som til gengæld er dynamisk og forandrer sig over tid. Desuden mener Nielsen, grundet de hellige symboler bærer følelser, holdninger og værdier, så danner folk enten positive eller negative meninger om dem, der kan medføre sanktioner i form af ros, påskønnelse, skæld ud, chikane eller kritik (Nielsen, 2016:184f).

9.3 Flaget *Erfalasorput* i designs

Efter et semesterophold på Københavns Universitet (2013), i faget 'Kulturel oversættelse', skrev jeg semesteropgave med netop debatten om Bibi Chemnitz' design af det grønlandske flag. Jeg blev kontaktet af Lill Ann Körber, der også havde fanget debatten og som var i gang med at skrive artiklen *Mapping Greenland: The Greenlandic Flag and Critical Cartography in Literature, Art and Fashion* (2014), der passer til Pedersens analyse af fornyende symboler (Pedersen, 2014a). Körber drøfter, at brugen af det grønlandske flag og landkort kan fortolkes i sammenhæng med bevægelser til post- eller afkolonial re-appropriation og re-territorialisering. Desuden rejser hun spørgsmålet, om forskellene i brugen af landkort og nationalflag giver en indikation af en overgang mellem en postkolonial ære i Grønland med dens fokus på forholdet til det tidligere 'moderland' Danmark, og hvad der foreløbigt kunne kaldes en post-postkolonial ære, hvor Grønland indtager et mere uafhængigt sted i den globaliserede verden (Körber, 2014:361f.).

Lill-Ann Körber konkluderer bl.a., at de flydende overgange mellem kunstformerne og mellem kultur og handel måske ikke er overraskende for dem, der kender nutidig grønlandsk kultur, men

alligevel slående. Butikken Nønne reklamerede for T-shirten med det grønlandske flag af *Bibi Chemnitz* og udløste debat på Nønnes Facebookside, se fig. 48. De flydende overgange mellem kunstformerne, kultur og handel fremtræder som en arena for forhandling og repræsentation af Grønlands nationale insignier som metonymer til status quo for grønlandsk nationsopbygning og nation branding processer. Den grønlandske mode er politisk, fordi den i sig selv er performativ og Grønlands position ser dynamisk, polyorienteret og selvsikker ud (op.cit.:388).

Figur 48: Den grønlandske designer Bibi Chemnitz udgav i 2006 en T-shirt i sort og hvid, af den grønlandske flag fra 1985, *Erfalasorput*. T-shirten blev relanceret i butikken Nønne i Nuuk, ejet af Morten Nordahl. Et billede blev lagt op på Nønnes Facebook side som en reklame for T-shirten og det gik ikke stille hen med debatindlæg. Skærmbillede af Nønnes Facebookside 5. juni, 2012.

9.4 Nationbranding i grønlandsk kontekst

I artiklen '*Nationbuilding – Nationbranding*. Identitetspositioner og tilhørsforhold under det selvstyrede Grønland', der tager udgangspunkt i tidspunktet omkring Selvstyrets indførsel i Grønland i 2009, tager Thisted eksempler fra de unges projekt *Rethinking Nordic Colonialism*

(2006) og TV2's underholdningsprogram *AllStars* fra 2010, hvor den grønlandske sangerinde Julie Berthelsen deltog med sit kor med 'tilknytning til Grønland' (Thisted, 2011:609). Thisted konkluderer i sin analyse, at Grønland nu havde bevæget sig fra *nationbuiding* til *nationbranding* og har accepteret forholdet mellem Grønland-Danmark og definerer nu det grønlandske som en blandingskultur, men også at de unge grønlændere i projektet *Rethinking Nordic Colonialism* (2006) ser sig selv som en del af den globale verden. Ifølge Thisted er det svært at rebrande en nation, som *Julie AllStars* gør i underholdningsprogrammet der blev set i de danske hjem for ti år siden. Thisted henviser til historikerne Mads Mordhorst og Uffe Østergårds (2010) konklusion, at nationer allerede er brands, nærmere betegnet 'super-brands' og at det næsten er umuligt at re-brande et land. De to nævnte cases Thisted bruger, viser alligevel, at Grønland re-brander sig fra at være et postkolonialt land, til et globalt og moderne land, der har accepteret forholdet til den tidligere kolonimagt, Danmark (Thisted, 2011:632).

Udtrykket branding, som vi kender det fra virksomhedernes markedsføring, bruges normalt til at dække en samling af symboler, oplevelser og tilknytninger, der adskiller og placerer en vare eller service fra dens konkurrenter. Det vigtigste punkt er, at når en vare opfattes som en historie, bliver det et brand. (Anholt, 2007; Otte, 2014:158).
Ifølge Anholt er producenterne i stand til at kontrollere, hvad produktet fysisk ligner, og hvad produktets mærkeidentitet er, men de har ikke direkte magt til at kontrollere forbrugernes opfattelse af mærket, synet eller omdømme forbundet med projektet (Anholt, 2007:xi).
Ifølge historikeren Mads Mordhorst, er Anholts formål med at tale om nationer som brands, at Anholt antager, at der er potentiale i aktivt at brande nationer for at sikre deres andel af et stigende globalt marked. Dermed forklarer Anholt behovet for nation branding som et nationalt svar på globaliseringen (Mordhorst, 2010:6; Otte, 2014:158f.).

9.5 Eskimo eller arktisk orientalisme

Begrebet 'Eskimo-orientalismen', eller 'Arktisk eksotisme', bruges af Lektor Kirsten Thisted som viser, at nogle danskere kan have tendens til at placere grønlænderne i en rolle som 'Den Anden'. Grønlænderne bliver ofte udstillet eller repræsenteret som et naturfolk eller som fanget i moderniteten, hvor den grønlandske traditionelle kultur er mistet (Thisted, 2002, 2005, 2006). På samme måde som Saids mening om, at europæerne har skabt 'Orienten' i deres eget billede, så mener Ann Fienup-Riordan (1995) og Lill Rastad Bjørst (2008), at danskerne har skabt et billede af

Grønland ud fra deres egne forestillinger om Grønland. Ifølge Bjørst er det pludseligt let og uproblematisk at tale om de arktiske områder, eskimoiske eller inuitkulturer, fordi det forestillede eller 'skabte' Grønland er reduceret til et sæt af fortællinger indenfor den grønlandske kultur og historie, der ofte danner et romantisk billede af Grønland (Bjørst, 2008:9).

Grønlænderne re-brander Grønland ved hjælp af moden, herunder de kulturelle symboler, som den vestgrønlandske dragt, som f.eks. det danske kongehus bruger. Kleivan (1991) og Adriansen (2003) påpeger, at den vestgrønlandske kvindedragt er blevet til en del af den nationale identitets symbol, i grønlandsk kontekst, som Petersen i 1985 ikke anså som. I løbet af årene er brugen af den vestgrønlandske kvindedragt som symbol, sket i forskellige sammenhænge indenfor mode, kunst, litteratur og *branding*, se fig. 45. Dragten som flydende betegner (Jørgensen og Phillips, 1999:39). Thisted (2011) henviser til historikerne Mads Mordhorst og Uffe Østergårds konklusion, om at det er svært at re-brande et land, som stadigvæk kæmper for at få fordommene som alkoholmisbrug, manet ned med jorden. Moden og de kulturelle symboler, ser ud til at blive brugt som værktøj til at re-brande Grønland (Rossen, 2019b).

Fig. 49: Visit Greenland var med til at markedsføre Grønland som et moderne sted, med brug af grønlandske modeller og tøj. Her med Mala Johnsen fra Nuuk, i Bibi Chemnitz outfit. Copyright: Visit Greenland/Mads Pihl. 2014.

10.Det globale perspektiv:

Udover eksisterende forskning indenfor den grønlandske kultur og samfund, har jeg også inddraget lignende *cases* fra rundt omkring i verden som jeg vil vise i dette afsnit. Grunden til, at jeg har valgt at belyse disse eksempler er, at jeg mener at disse eksempler kan sammenlignes til det grønlandske samfunds brug af dragter til at *brande* Grønland. Markedsføring af sted (og dragt) har man også gjort i andre lande og byer, som f.eks. det postkoloniale Togo, Vestafrika, med referencer til den europæiske mode (Sylvanus, 2013), eller Indonesien, hvor kvinderne viser deres femininitet og nationalitet igennem deres dragter (Leshkowich, 2003), og også byer som Nairobi i Kenya, Østafrika med de farverige stoffer kvinderne går med (Sylvanus, 2007).

10.1 Branding af sted og folk - med nationaldragter

Ifølge Lektor Jane Malcolm-Davies fra Center for Tekstilforskning, Københavns Universitet, er der flere eksempler på, at man med skue, spænding og det eksotiske kan formidle påklædning/dragter. I sin afhandling; *Why do you dress me in borrowed robes?* (2002), undersøger Malcolm-Davies værdien af dragtens fortolkning på historiske steder i verdenen. Hvilket antyder, at et besøg i et land eller by tilbyder en autentisk oplevelse af ’Den Eksotiske Anden’. Denne form for påklædning/dragt er ofte noget, der er smukt, fremragende lavet og vækker alle sanserne. Ikke alle bruger deres dragter eller klæder sig som på de billeder, der bliver brugt til at markedsføre landet/stedet på, men hvor nogle historiske steder der bliver markedsført, stemmer overens med de billeder der bliver vist i medierne om stedet. Det er her problemstillingen opstår, da beklædningen eller dragterne, er et vigtigt aspekt af den nonverbale adfærd i samfundet (Malcolm-Davies, 2002:23).

Fig. 50: Skærmbillede fra dokumentaren: ’Byen ved verdens ende’ (Gavron, 2011). En turist tager billede af en grønlandsk pige, iført en anorak og sælskindsbukser, som hun har på i forbindelse med, at et krydstogtskib er ankommet med en masse turister. Skærmbillede af Rosannguaq Rossen, 2020.

Desuden undersøger Malcolm-Davies også hvordan folkedragter/nationaldragter bruges som kommunikation blandt turisterne eller besøgende på historiske steder. Selvom historiske steder og dragter bliver brugt i Malcolm-Davies analyser, er det interessant at se, at dragterne alligevel er med til at opretholde ideen om ’Den Eksotiske Anden’ (Malcolm-Davies, 2002:39f.).

Den vestgrønlandske kvindedragt bruges også til at markedsføre eller kommunikere om Grønland som et sted, men ligeledes er den med til at danne et billede af ’Den Eksotiske Anden’ (Said, 1978). Det er ikke kun det, der bæres, men hvordan og hvorfor det bæres, at Malcolm-Davies i sin afhandling stiller spørgsmål ved. Lektor Birgit Kleist Pedersen har i sin analyse *Do people really live in Greenland? – Representation & self-representation in documentaries and features with Greenland as a backdrop* analyseret den danske dokumentarfilm: ’Byen ved verdens ende’ (Gavron, 2011), hvor hun stiller spørgsmål ved brug af den vestgrønlandske kvindedragt, som repræsentation af grønlænderen for de danske turister, jf. fig. 50 og 51 (Pedersen, 2016).

Fig. 51: Skærmbillede fra dokumentaren 'Byen ved verdens ende' (Gavron, 2011). Turister får taget billeder med de vestgrønlandske dragter 'på'. Skærmbillede af Rosannguaq Rossen, 2020.

I den førnævnte dokumentarfilm, vises en samtale mellem danske turister. En mandlig turist spørger de andre turister: 'Hvem flytter herud, af nyt blod? Det er det jeg tænker på'. En kvindelig turist svarer: Det er altså synd! Så bliver der også lidt indavl'. De andre turister er enige. Manden fortsætter: 'Det må også gå stærkt'. Kvinden fortsætter: 'Man synes nok at, vores midler har hjulpet på en god måde'. Manden afslutter: 'Nej. Men det er charmerende og det er grønlandske og det er interessant at se' (Gavron, 2011:1:04:50).

I et andet interview på engelsk, med en dansk turist fra turistskibet siger turisten: 'Vi vil gerne opleve gamle dage, og det oplever vi her. Her er mennesker, der ikke har ændret levevis eller følelser eller noget, i forhold til den moderne tid. Når jeg besøger sådan et sted – håber jeg ligesom, at det aldrig vil ændre sig. At moderne tider, bygninger, levevis aldrig kommer hertil' (op.cit.:1:06:32)

Disse kommentarer og interviews fra turister kommer efter at turisterne har været til kaffemik hos de lokale, gået på sightseeing og har fået taget billeder af eller med kvinderne og børnene iført de vestgrønlandske dragter. Dette bekræfter Saids synspunkt om, viden om magt. I dokumentarfilmen fremstilles de danske turister som en gruppe adskiller sig fra de grønlandske indbyggere i bygden. De danske turister mener, de har reddet grønlænderne med 'deres midler', men samtidig har formået at opretholde den grønlandske 'traditionelle' levemåde med fangst, fiskeri og med deres nationaldragter. De grønlandske indbyggere accepterede måden turisternes forestiller

grønlændernes levemåde, og bruger det bevidst, fordi bygden har brug for indkomst fra turismen (Gavron, 2011:1:03:45).

10.2 Den samiske dragt skaber debat og reaktioner

I en anden international kontekst er det værd at nævne, at inspirationer af den samiske dragt *gákti*, også bliver brugt som inspiration i moden, men også dragten bruges til repræsentation af samerne, rundt omkring i verden. Det har Professor Britt Kramvig og Professor Anne Britt Flemmen, begge fra Norges Arktiske Universitet beskæftiget sig med. I deres artikel, *What Alters When the Traditional Sámi Costume Travels?* (2016) belyser de, hvordan brugen af en traditionel samisk dragt kan resultere i en følelsesladet offentlig debat i medierne. Nogle mener, at brugen af den traditionelle samiske dragt uden for kontekst, eller inspirationer fra dragten, er dybt respektløst, mens andre ser det som noget sjovt (Kramvig & Flemmen, 2016:179). Måden det samiske samfund har reageret på, minder meget om det grønlandske samfunds måde at reagere på (Rossen, 2017b). Nogle væmmes, nogle er frustrerede og vrede, mens andre igen nogle morer sig eller bliver fascineret. Kramvig og Flemmen konfronterer en situation, hvor størstedelen af befolkningen træder på et allerede ømt emne hos det oprindelige samiske folk, som førnævnte Pedersen også argumenterer for, mht. de 'hellige symboler' (Pedersen, 2014a:289). I de samiske debatter og postyr omkring den samiske dragt, bliver flere holdninger fremført, og dette er et af disse sjældne tilfælde, hvor den respektfulde brug af samisk symbol bliver offentligt drøftet, hvilket man ellers ikke plejer at gøre (ibid.).

Kramvig og Flemmen's opgave i artiklen er at spore, hvad det er der ændrer sig, når betydning, vilkår og mål overføres fra et sted til et andet. De hævder, at nationaldragter betragtes som noget mere end ikonisk ladede objekter. Objekter såsom *gákti*'en refererer til en bestemt kulturarv, som hyldes såvel som til erindringer og til en følelse af nostalgi og tab. Gáktien er en del af en affektiv praksis i århundreder for en gruppe mennesker, der er blevet udsat af forfølgelse og marginalisering. Kramvig og Flemmen foreslår også, at man skal være opmærksom på, hvordan påvirkning, der er vakt af tilstedeværelsen af genstande, kan artikuleres. Hændelsen med en butikskæde der hentede inspiration af den samiske dragt, i Tromsø i 2010, udløste postyr, der minder om hændelsen med den danske designer Peter Jensens inspiration tilbage i 2009 (Pedersen, 2011). I artiklen refereres *gákti*en som et samisk symbol (Kramvig & Flemmen, 2016:182), hvor også den vestgrønlandske kvindedragt anses som et kulturelt eller 'helligt' symbol (jf. Pedersen, 2014a; Rossen, 2017b).

Stadigvæk i dag ses debatterne omkring *gákti*en. Den seneste der skabte postyr omkring dragten i Nordnorge, var norske Fred Buljo, fra bandet KEiiNO, der på vegne af Norge deltog til *Eurovision 2019.*[43]

Fig. 52: Den samiske sangerinde, Ella Marie Hætta Isaksen, med sin kofte, i det norske modeblad KK. Nr. 3. 1. februar, 2019. Sangerinden fik stor ros, for at stille op i sin kofte i et modeblad, hvor flere stiller spørgsmål om, hvorfor andre ikke har gjort det før.[44] Foto af modebladet, Rosannguaq Rossen.

10.3 De afrikanske diasporaer og deres dragt skabt af voksprint fra Holland

Selvom der er flere internationale lignende eksempler på dragters historie, har jeg valgt at afgrænse til fire vidt forskellige eksempler indenfor dragters brug og deres roller. Den første eksempel er Dr. Jane Malcolm-Davies' ph.d.- afhandling (2002) om brug af dragter indenfor f.eks. turisme. Hvordan

[43] Kilde: https://www.newsinenglish.no/2019/05/17/norway-advances-to-eurovision-final/

[44] Kilde besøgt 15.04.20: https://www.minmote.no/#!/artikkel/24554125/kofte-cover-hylles-flaut-at-det-ikke-har-blitt-gjort-foer

man kan bruge national eller folkedragter til at markedsføre historiske steder, eller til at markedsføre et land på. Titlen på hendes afhandling, er som tidligere nævnt: *Why do you dress me in borrowed robes?*[45] passer godt til det sidste eksempel fra den internationale dragtforskning, af den franske professor i Afrika Studier og antropologi, Nina Sylvanus, har beskæftiget sig med Vestafrikansk *wax print*. Sylvanus' artikel *The fabric of Africanity* (2007) udforsker den globale distribution af en vare – den afrikanske voksprint, der er produceret siden slutningen af det 19. århundrede i Europa til det Vestafrikanske marked og i stigende grad gengives i dag i Kina. Artiklen sætter fokus på idéen om den autentiske *afrikanskhed*. Ved at udforske historien om voksprintstoffet, forsøger Sylvanus at undersøge, hvad der tjener som parameter for ægthed, både på internationale markeder, hvor den afrikanske 'markør' ser ud som en kilde til fornyelse af identitet, og i Afrika, hvor voksprintstoffets integration i de lokale forbrugsstrukturer fungerer som statussymbol, der bygger på principperne om simulering og efterligning. Ifølge Sylvanus er begrebet *afrikanskhed* en begrebskonstruktion, hvis validering mere afhænger af observatørens blik end objektet, i forbindelse med vestlig forbrugspraksis. Desuden mener Sylvanus, at banen til voksprintet, ikke kun i Afrika, er en efterligning, der bestemmer forestillingen om ægthed, da såvel print som teknik er opfundet i Europa (Sylvanus, 2007).

Det interessante i Sylvanus' artikel er, at hun også tager udgangspunkt i de afrikanske designere, diasporaer, der bor i London. De afrikanske designere bruger voksprintstoffet i deres moderne designs og refererer dermed til deres hjemland i Vestafrika. Ligesom de grønlandske designere der bor i København, lader de sig inspirere af deres hjemland og de kulturelle symboler, herunder elementer fra den vestgrønlandske kvindedragt (Rossen, 2019b).

Voksprintet, der stammer fra Holland, fra fabrikanten *Vlisco*, er dermed også med til at definere *afrikanskheden*, selvom er eksporteret til Vestafrika (Sylvanus, 2007:203). Ligesom i grønlandsk kontekst, er stof og perler importeret fra Europa. Sælskindet fra den spættede sæl, bliver importeret fra Island til brug til den vestgrønlandske dragt, bliver importeret. Dermed er der flere ligheder mellem den vestgrønlandske kvindedragt, der er et symbol for *grønlandskheden* og den afrikanske voksprint, der er et symbol for *afrikanskhed*.

10.4 Den vietnamiske *ao dai* - skabt af de tidligere kolonimagter

Den vietnamesiske *ao dai*, er den officielle kvindedragt i Vietnam (Leshkowich, 2003). Den vietnamesiske traditionelle dragt bliver mest brugt af brude, kunstnere, samt modeller, og den bliver

[45] Jf. Shakespeare 1606 i Macbeth.

brugt til specielle begivenheder, ligesom den vestgrønlandske kvindedragt. Den vietnamesiske stewardesse til *The Miss International Pageant*, bar den vietnamesiske dragt blev i 1995, kåret som bedste nationaldragtsbærer blandt de internationale deltagere og derefter begyndte vietnameserne at afholde dragtkonkurrencer – status på at Vietnam nu var en stærk nation (Leshkowich, 2003:81). Den internationale anerkendelse af den vietnamesiske dragt, øgede dragtens hjemlige appel og inden for få dage lagde mange af boderne og syerskerne billeder og tegninger af dragten som reklame, så man kunne få sig en skræddersyet *ao dai*. Dragten blev nu en del af moden, og vietnameserne kalder den for *mo-den*, fra det engelske ord *modern* (Leshkowich, 2003:82). Dragten bliver brugt som en vigtig markør for nationalitet og kønsforskel, men også hvordan dragten kan være med til at selveksotisere sig (jf. Said, 1978).
Hvorfor er denne særlige beklædningsgenstand blevet udvalgt til at skildre Vietnam på internationalt plan? Svaret ligger i dragtens historie. Selv om *ao dai'*en er blevet synonymt med traditionel vietnamesisk kultur og de feminine dyder, har beklædningsgenstanden en relativt kort historie, der er markeret gennem en betydelig udenlandsk indflydelse (op.cit.:86).
*Ao dai'*en har haft stor indflydelse fra Frankrig, pga. koloniseringen i 1860. Igennem halvfjerds år er de vietnamesiske designere blevet uddannet i Frankrig, og derfor er dragterne i Vietnam blevet inspireret af europæisk mode. Dragten bliver brugt af middelklassen, men også af de veluddannende feminister og ikke mindst af de vietnamesiske diasporaer i Nordamerika som et symbol for Vietnam, selvom dragten blev udviklet under kolonistyret Kina, senere Frankrig, USA og Japan (ibid.).

10.5 Nationalisering af kultur: Konstruktion af 'svenskheden'

Førnævnte ph.d. indenfor dansk mode og modehistorie, Marie Riegels Melchior (2013), påpeger, at hvert land har sin egen mode og mener, at 'dansk mode udfolder sig i en verden, hvor der i medierne og som led i at kommunikere modens mangfoldighed, cirkulerer flere forskellige kulturelle klichéer for nationale moders og modecentrets kendetegn' (Melchior, 2013:19). Melchior referer til den svenske etnolog, Orvar Löfgrens (1989) argument om eksistensen af en international 'grammatik' for, hvad der er det nationalt specifikke i enkelte lande, som Sverige (Melchior, 2013:19).
Löfgren argumenter, at i løbet af de sidste to århundreder har nationalismen udviklet sig som en stærk kilde til kulturel og social identitet. Han mener, at nationens symbolske samfund stadig producerer stærke følelser og stærke forpligtelser samt reaktioner af kærlighed, had, stolthed og

anger i forbindelse med dannelsen af de nationale identiteter. Löfgren argumenterer for, at de nationale kulturer, der har fokus og processer, udvikler, gengiver og ændrer den nationale identitet og kultur (Löfgren, 1989:113).

Den komparative analyse af samfundet, Löfgren udfører, viser en af måderne, hvorpå nationer omdannes til kulturelle formationer og kan have fordel af at adskille det til tre følgende niveauer. Først og fremmest findes der, hvad han kalder for ’en international kulturel grammatik af nationalitet’, med generelle ideer om de kulturelle ingredienser, der er nødvendige for at danne en nation. Dette inkluderer f.eks. symbolsk ejendom af en nation, som et flag, nationalsang, det nationale landskab, eller hellige tekster og folke- eller nationaldragter. Det andet niveau, er idéer om en national arv som en national historie og litteratur, en national folkekultur osv. Samt forestillinger om national karakter, værdier og smag. Denne internationale grammatik kan også indeholde specifikke idéer om de institutionelle rammer. I løbet af det nittende århundrede, var det ikke kun et begreb om national folkekultur, der blev cirkuleret mellem (hovedsagelig) europæiske nationer, men også retningslinjer for den oprindelige etablering af institutioner som nationale museer og arkiver, som Löfgren nævner som et eksempel (Löfgren, 1989:114).
Det tredje niveau er dialektordforråd, der fokuserer på de interne opdelinger i en nation: de konfliktfulde grupper og interesser der ved hjælp af de nationale argumenter og retorik, også kan skabe forskellige stilarter af den nationale diskurs: man kan beskylde hinanden for vulgær nationalisme, upatriotisk opførsel eller at man repræsenterer den forkerte type af ’svenskhed’ (ibid.).
Mens begrebet nationalisme relativt klart defineres som en politisk ideologi, er national kultur et udtryk, der ofte indeholder en blanding af normative og beskrivende elementer. Han argumenterer for et fokus på det daglige niveau af kulturel deling, som tilfældigvis er indeholdt af landegrænser: det svenske samfunds fælles forståelse og rammer, samt referencer. Löfgren påpeger, at vi er nødt til at skelne mellem to processer. Den ene proces drejer sig om måderne, hvorpå kulturelle elementer omdannes til symboler eller national retorik – man erklærer for at symbolisere essensen af nationen eller dens indbyggere eller angives som normer for korrekt national opførsel og dyder: den anden proces har at gøre med, hvordan de kulturelle strømme indeholder, organiserer og transformerer sig inden for de nationale grænser - hvordan det nationale rum bliver kulturelt rum (ibid.). Det er med til at vise, at ideen om en nation opstår i forbindelse med en kontakt med en

anden etnicitet.

Alle de nævnte fem eksempler af Löfgren, kan perspektiveres til Grønland, spørgsmålet om *nation building* eller *nationbranding*, den vestgrønlandske kvindedragt og kvinden i det grønlandske samfund. De fem forskellige eksempler opstillet af Löfgren viser også, at lignende episoder sker og er sket globalt, samt hvordan man ved hjælp af nationalismen kan få skabt en fælles identitet. Lektor Jane Malcolm-Davies' (2002) analyse om en autentisk oplevelse af 'Den Eksotiske Anden' (jf. Said, 1978), kan tilknyttes til brug af den vestgrønlandske dragt, indenfor turismen, til at kunne opretholde ideen om 'Den Eksotiske Anden'. Grønlænderne bruger bevidst dragten i markedsføringen af Grønland. Analysen af den samiske dragt, som repræsentation af den samiske samfund og nationale identitet, udført af Kramvig og Flemmen (2016) kan relateres til Grønland, på baggrund af, at både den samiske og vestgrønlandske dragt kan skabe debatter og postyr, når man tager dragten ud af sammenhæng, som f.eks. som inspiration i moden, jf. kapitel 10.2.
I lighed med, at materialerne i den vestgrønlandske kvindedragt såsom; stof, silkebånd, perler, sytråd, og den spættede sæl til brug til bukserne, stammer fra Europa, så stammer den vestafrikanske voksprint også fra Europa. Alligevel er begge dragter symbol og repræsentation for henholdsvis *grønlandskhed* og *afrikanskhed* (jf. Sylvanus, 2007). Ifølge Leshkowich (2003) blev den officielle vietnamesiske kvindedragt, der bliver brugt ved dragtkonkurrencer og er en del af den vietnamesiske mode, stærkt inspireret af den tidligere kolonimagts mode, Frankrig. På den måde kan den vietnamesiske kvindedragt relateres til den vestgrønlandske kvindedragt, fordi den danske mode i 1700- og 1800-tallet tydeligt kan ses i den vestgrønlandske dragts dele, som kniplinger og broderier (jf. Adriansen, 2003).

Konklusion:

Den sociale kontrol

Der kan være en bagside at blive inspireret af den vestgrønlandske perlekrave og kvindedragt. Der har været flere belysninger, at ikke alle grønlændere er glade for, at kvinder bruger perlekraven separat fra dragten og ikke mindst dele fra den grønlandske kultur bruges til *branding*. Selvom det at Grønland uundgåeligt skal vises frem for verden, så er der alligevel nogle, der mener, at man skal passe på den traditionelle grønlandske kultur, og at *grønlandskheden* ikke skal blandes med den vestlige kultur. Det gælder også internt i Grønland, som afhandlingen viste med den tidligere

politiker, Randi Vestergaard Evaldsens brug af elementerne fra både den vestgrønlandske dragt og thuledragten, jf. kapitel 3.4. Brug af den ’hellige’ perlekrave fra den vestgrønlandske kvindedragt, kan således være problematisk, som den islandske sangerinde Björks grønlandske kvindekor også kom ud for, da de brugte den vestgrønlandske perlekrave under deres verdensturne, jf. kapitel 4.4. (Rossen, 2017b).

Følelsen af indbyrdes forbundethed, som f.eks. *grønlandskheden* øger accepten af de kollektive symboler, såsom nationaldragten og perlekraven hvis betydning kan ændres over tid, men hvis form fortsat er forholdsvist fast.

Perlekraven i den vestgrønlandske kvindedragt, som metonymis symbol bruges som et kulturelt udtryk i et samfund, og symboler er særligt vigtige i de ritualer og ceremonier, der udspilles i en kultur, som bidrager til at skabe og opretholde det tætte bånd i grønlandsk samfund og en følelse af national identitet og *grønlandskhed*. Det vil sige, at vi ud fra etnosymbolismen kan se de kulturelle elementer, som de grønlandske symboler, myter, erindringer, værdier, ritualer og traditioner som afgørende for repræsentation af den grønlandske etnicitet, nation og den grønlandske nationalisme. Hvis de etnokulturelle symboler anvendes af andre end medlemmerne af det grønlandske samfund, hvis man går udenom samfundet og den sociale kontrol, opstår der gnidninger i det grønlandske samfund fordi medlemmerne af dette føler et ejerskab til symbolerne, jf. kapitel 4.4. Desuagtet at symbolerne er blevet importeret fra Europa og hvor den sociale kontrol ved brug af farver og snit også er blevet importeret af den tyske brødremenighed, ud af tyske farvekoder. Det, der tit glemmes under en diskussion er, at der slet ikke er regler for brugen eller ændring af dragten, og at der ikke eksisterer formelle regler for, hvem og hvordan man må bruge dragten, men det er stadigvæk den underlæggende sociale kontrol, der er på spil. Det grønlandske samfund glemmer, at de grønlandske forfædre løbende ændrede på dragten, fordi moden konstant ændrede sig. Man glemmer, at det ikke var grønlænderne selv, der lavede regler for hvilken farve, en anorak man skulle have, men at det var den tyske brødremenighed, der fastsatte regler for, hvilke farver man skulle bære, alt efter social status (Kleivan, 1983), som også gjaldt i USA (Yoder, 1972). Det viser sig, at Herrnhuternes farvesymbolik og social kontrol også er blevet overført og er blevet en del af deres folkedragter Pennsylvania (ibid.), jf. kapitel 6.2.

I grønlandsk kontekst overgik hårbåndenes farver tilsyneladende til anorakkerne, i takt med at hårtoppe kom ud af mode og herrnhuterne forsvandt. Det grønlandske samfund glemmer, at der ikke er aldersgrænser for at bruge røde, blå eller sorte kamikker, da vi kan se fra gamle billeder fra

1880'erne, at selv de små piger gik med dem, jf. fig. 29. Det grønlandske samfund glemmer også, at perlekraven 'kun' er ca. hundredehalvtreds år gammel og at den er blevet brugt forskelligt, alt efter socialt status og hvor velhavende man var, jf. kapitel 8.1.

Den vestgrønlandske dragt som debatemne i et samfund

Den vestgrønlandske kvindedragt har igennem tiden skiftet status, fra at være symbol for den grønlandske kvindes stemme i samfundet, til at være et talerør for *grønlandskheden* indenfor musik, kunst, litteratur og medierne og ikke mindst i turismeindustrien, som et symbol for det 'autentiske', men også det 'moderne' Grønland. I takt med at den vestgrønlandske kvindedragt har fået flere roller tildelt, er der også opstået debatter. Både i medierne, det offentlige rum og ikke mindst på de sociale medier (jf. Rossen, 2017b, 2918d, 2020a).

Brugen af den grønlandske kvindedragt som nationaldragt startede ifølge historiske kilder, omkring 1940'erne, under Anden Verdenskrig, da de grønlandske kvinder begyndte at bruge amerikansk modetøj, som kunne bestilles fra amerikanske kataloger (Rosing Olsen, 2005). Det kan man også se i grønlandske ordbøger. Ordet *kalaallisuut* kunne først ses i den grønlandske miniordbog fra 1951, af Jonathan Petersen.

Historisk set har det grønlandske samfund også brugt den vestgrønlandske kvindedragt til at promovere historiske steder, personer og nationalitet i markedsføringen. Nuuk vises som en moderne by, med de grønlandske piger, der kører på scooter med nationaldragt jf. fig. 53, grønlandske piger der taler i mobiltelefoner jf. fig. 55, markedsført af Grønlands officielle turistråd, Visit Greenland[46], med det budskab om at selvom Grønland er blevet moderne, er grønlænderne stadigvæk forankret i den traditionelle kultur. Eller som i bygden Niaqornat i dokumentarfilmen 'Byen ved verdens ende (Gavron, 2011), hvor de grønlandske kvinder og børn tager deres nationaldragter på, så turisterne kan tage billeder af idéen om det 'traditionelle' Grønland, der derefter går tilbage til deres hverdagsliv med computeren med internettet og drømmen om at tage til New York, jf. fig. 56 (ibid.).

[46]Kilden besøgt 31.01.20 kl 11.10 https://visitgreenland.com/about-greenland/modern-greenland/

Fig. 53: To unge grønlandske kvinder der kører på scooter. Det moderne Grønland, med et arktisk kosmopolitisk Nuuk. Copyright: David Trood/*Visit Greenland*. 2010.

I artiklen:' "Jeg ringer efter politiet! Sådan kan I ikke behandle den grønlandske nationaldragt!" – Uenigheder om identitet og kulturelle udtryk', argumenterer jeg for, hvordan man i Grønland ved brug af grønlandsk kunst, design, litteratur, film, og musik, er ved at mobilisere en ny fortælling og *brand* af den grønlandske samfund (Rossen, 2017b:101).

I nævnte artikel sættes fokus på, hvordan dele af den vestgrønlandske kvindedragt anvendes i den grønlandske modeverden og hvordan anvendelsen repræsenterer et af de mange aspekter af grønlandsk identitet og kultur, i dette tilfælde, gennem nutidigt design (op.cit.:102).

Selvom den vestgrønlandske kvindedragt er blevet brugt til markedsføring og som symbol på det grønlandske samfund, for at vise den traditionelle kultur eller vise den globale, metropol Arktis frem, så har måden den vestgrønlandske kvindedragt bliver brugt på skabt delte meninger. Den vestgrønlandske kvindedragt som helhed og måden dragten bruges som en kommunikationsform til omverdenen, bliver enten taget godt imod af det grønlandske samfund. Men der er også eksempler i afhandlingen, hvor man ikke bryder sig om at den bliver brugt ved andre begivenheder, end til højtideligheder og begravelser, kapitel 4.4. Udover at modstanderne har tendens til at stille spørgsmål, om hvorfor dragten bruges til branding, eller hvorfor man kun bruger dele fra dragten, f.eks. kun tager perlekraven i sin påklædning, opstår der også det etniske spørgsmål om, hvorfor en ikke-grønlænder bruger den vestgrønlandske kvindedragt på denne måde, jf. kapitel 8.3. Som Hans-

Erik Rasmussen påpeger, så bliver den etniske og sociale grænse markeret ved brug af de forskellige dragter op til starten af 80'erne. I dag er det dog anderledes, grænserne er mere 'flydende' og det grønlandske samfund ser ud til at acceptere, at flere og flere bruger den vestgrønlandske perlekrave, uden dragten, jf. fig. 54.

Fig. 54. Skuespilleren Nukâka Coster-Waldau med den vestgrønlandske perlekrave. Billedet er blevet bragt i ALT for damerne 26. februar 2020. Copyright: ALT for damerne/Caroline Abildtrup Bagger.

Dragten som symbol på det traditionelle og moderne Grønland

På den officielle hjemmeside for det grønlandske turistråd, www.visitgreenland.com, kan man under fanen '*Modern Greenland'* læse om, hvordan det grønlandske samfund, ser ud til at have bevaret sin følelse af identitet som en oprindelig nation med et oprindeligt folk.

> Grønland er på mange måder et land, der har formået at bevare sin identitet som et 'autentisk' land med en oprindelig befolkning. Det er også en kendsgerning, at i små

> byer og bosættelser kommer den primære indkomstkilde stadig fra sæljagt, som i dag giver liv til ca. 2.500 mennesker. I små byer og bygder leves livet i et mildt tempo langt fra det mere 'pulserende' - efter grønlandske standarder – det urbane byliv, kan du finde i de tre største byer Nuuk, Ilulissat og Sisimiut'[47]. Fri oversættelse.[48]

I nutidens Grønland bruges den vestgrønlandske nationaldragt ved specielle lejligheder, eller når udenlandske turister skal underholdes, som et symbol på *grønlandskhed*, men også til at opfylde turisternes forventning om forestillingen om den grønlandske kultur, samt ikke mindst at kunne konstruere en grænse mellem det globale og den nationale verden, vi lever i, jf. kapitel 10.1. Dette bekræfter påstanden om, at dannelsen af det romantiske billede af Grønland sker (jf. Said, 1978). Ifølge det grønlandske turistråd har grønlænderne bevaret deres 'identitet som et 'oprindeligt' land med en oprindelig befolkning'. Med billederne af de tre grønlandske piger, både med lyst og mørkt hår, iklædt den vestgrønlandske kvindedragt, griner over noget de kan se i en mobiltelefon (fig. 55), eller med de to unge piger der kører på scooter med deres dragter på rundt i Nuuk (fig. 53), bliver Grønland markedsføres, som et land hvor man kan garantere for at man ser en 'oprindelig nation', af det grønlandske turistråd, *Visit Greenland*.

[47] Kilden besøgt d. 03.02.20: https://visitgreenland.com/about-greenland/modern-greenland/#top-section

[48] "Greenland is in many ways a country that has managed to retain its identity as an "original" country with an original population. It is also a fact that in small towns and settlements the primary source of income still comes from seal hunting, which today provides a living for some 2,500 people.
In small towns and settlements life is lived at a gentle pace a long way from the more "pulsating"- by Greenlandic standards – urban life which you can find in the three biggest towns Nuuk, Ilulissat and Sisimiut".

Fig. 55: Tre unge grønlandske kvinder der kigger mobiltelefon. I naturen med deres vestgrønlandske nationaldragter. Copyright: David Trood/*Visit Greenland*. 2010.

Det grønlandske samfund bruger bevidst den vestgrønlandske nationaldragt, til at acceptere den forventning fra turisterne om 'Den Eksotiske Anden' og dermed konstruere en identitet om grønlænderen, der er forankret i et traditionelt uberørt Grønland. Ligesom det vises i den danske dokumentar: 'Byen ved verdens ende' fra 2011, der bliver brugt som undervisningsmateriale i de danske folkeskoler[49]. I nævnte dokumentar ser vi folk fra bygden, der gør sig klar til turisternes ankomst. Flere af bygdebeboerne har deres vestgrønlandske nationaldragter på, efter opfordring fra et opslag i bygdens opslagstavle, fra det lokale turismeudvalg/bygderåd. Man kan tjene et par hundrede kroner, hvis man går med dragter, med henblik på at turisterne kan tage billeder (Gavron, 2011:1:18:35). Lige så snart turistskibet er afsejlet, tager bygdebeboerne deres dragter af og fortsætter med at leve deres hverdagsliv.
Før turistskibets ankomst følger vi bl.a. Lars Kristian i førnævnte dokumentarfilm, der til daglig arbejder i den lokale butik. Han bor hos sine bedsteforældre og følger gennem sine internationale venner på Facebook, meget med i verdenen udenfor. Han lytter til amerikansk rap og drømmer om at tage til New York. I virkeligheden lever han ikke et 'traditionelt' liv med fangst og fiskeri. Men det ved turisterne ikke.

Ud fra nævnte observationer i dokumentarfilmen 'Byen ved verdens ende' (Gavron, 2011) konkluderer jeg, at grønlænderne bruger den vestgrønlandske kvindedragt bevidst til at markedsføre Grønland, som et land, som en nation der er traditionel med 'oprindelig' befolkning, men som samtidigt dokumenterer i dokumentarfilmen, at indbyggerne i bygden, som næsten alle andre i Grønland, har adgang til en computer, internettet og de sociale medier og dermed er en del af den globale verden. Ligesom tilfældet med markedsføringen ved brug af pigerne i *Visit Greenlands* reklame, ved enhver grønlænder, at de ikke går med nationaldragter, for at køre rundt på scootere i Nuuks gader, som nævnt i side 131. Eller scrolle i deres mobiltelefoner ude i naturen, men virkeligheden er pigerne *crossfit* instruktører, tandplejere eller ekstreme langrendsløbere der bl.a. deltager i verdens hårdeste langrendsløb, *Arctic Circle Race* i Sisimiut. Som beskrevet bliver den vestgrønlandske kvindedragt brugt som et talerør til at kunne skifte identitet mellem den traditionelle og moderne verden – efter behov. Ved disse situationer, ved grønlænderne lige præcis

[49] Kilden besøgt d. 03.02.20: https://filmcentralen.dk/grundskolen/film/byen-ved-verdens-ende

hvordan de skal repræsentere sig selv og dermed bevidst bruge markedsføringen af sig selv med den vestgrønlandske kvindedragt, for at tilfredsstille 'de andre', jf. fig. 55 (jf. Said, 1978). Det vil sige, ud fra grønlændernes forventning om de andres forventninger eller forventede forestillinger om den grønlandske kultur, som antropologen Marshall Sahlins også r konkluderer i *Two or Three Things that I Know about Culture* (1999). Heri forsvarer han den kommercielle brug af kultur: 'Traditioner er tidløse, levende i sin samtid, tilpasset de funktioner de skal opfylde i det kulturelle system' (Sahlins, 1999:409).

Fig. 56: En lille pige efter at have vist sin vestgrønlandske nationaldragt til turisterne, fra dokumentarfilmen: 'En by ved verdens ende' (Gavron 2011). Skærmbillede taget af Rosannguaq Rossen, 2020.

Kalaaliussuseq – *grønlandskheden*

Der findes massevis af eksempler i grønlandsk litteratur, kunst, musik og moden, hvor den vestgrønlandske kvindedragt enten er blevet brugt som inspiration eller er blevet direkte inddraget i de forskellige felter. I artiklen:' "Jeg ringer efter politiet! Sådan kan I ikke behandle den grønlandske nationaldragt!" – Uenigheder om identitet og kulturelle udtryk i grønlandsk mode', analysere bl.a. hvordan den grønlandske designer og kunstner Bibi Chemnitz, har ladet sig inspirere af den vestgrønlandske kvindedragt i udstillingen *The Weather Diaries* (2014), men også hvordan dragten generelt bliver brugt i det grønlandske samfund. I analysen kommer jeg frem til, at deleelementerne, eller hele den vestgrønlandske kvindedragt bliver brugt som metonym for

kalaaliussuseq – dvs. at man erstatter et udtryk med et andet, at den vestgrønlandske kvindedragt er blevet et symbol for Grønland og grønlændere.
Under afhandlingens forløb har jeg undersøgt hvornår og hvordan det grønlandske samfund begyndte at se den vestgrønlandske kvindedragt som et symbol for *grønlandskheden*. Den tidligere rektor og professor fra *Ilisimatusarfik*, Robert Petersen har i sin artikel *The Use of Certain Symbols in Connection with Greenlandic Identity* (1985), analyseret 'den grønlandske identitet'. Petersen påpeger heri, at siden Grønland i 1953 blev en del af det danske rigsfællesskab, har symbolerne synligt været med til at skelne grønlændere og danskere som to grupper fra hinanden (Petersen, 1985:294f).

> (…) Når danskere og grønlændere giftes, må de overveje, om de vil have danske eller grønlandske nationaldragter på. Vi skal ikke blande nationaldragter sammen, blot fordi vi er et blandet samfund. Jeg synes det er usmageligt (…). – anonym læser. *Atuagadliutit*, 1992.

På baggrund af mine analyser, konkluderer jeg at den vestgrønlandske kvindedragt opfattes som en del af *grønlandskheden*, samt at denne dragt er blevet til en kulturel etnosymbol, på baggrund af de reaktioner der blandt grønlænderne har været i løbet af årtierne og måden dragten bliver brugt i modeverdenen. Ud fra mine analyser er synet på den vestgrønlandske kvindedragt ændret sig siden 1980'erne og efter Petersens analyse i 1980'erne (1985). Den vestgrønlandske kvindedragt er blevet symbol for den nationale grønlandske identitet.

Dragten som del af den nationale identitet

I foregående er det konkluderet, at der er fokus på den symbolske forbundenhed blandt grønlænderne, som separerer grønlænderne fra nabolande og at det er nødvendigt at tage højde for holdbarheden af *grønlandskheden*, i form af de symbolske grænsemekanismer såsom ordsprog, tegn, påklædning og arkitektur (jf. Smith, 2009).

Ifølge Smith er det i etniske tilfælde, at de kulturelle nationalistiske intellektuelles rolle er afgørende for processen med at definere og genoplive det etniske samfund gennem opdagelsen af gamle myter, symboler og minder og ofte handlet i takt med politisk nationalisme eller som et alternativ til det, når det mislykkedes at nå sine mål, jf. kapitel 4.5.

Ud fra nævnte kan man allerede med denne påstand, konkludere at påklædning herunder grønlandskdragter er en del af symbolerne på det etniske samfund. Selvom bl.a. Rasmussen (1983) har konstateret at den vestgrønlandske kvindedragt er blevet dannet af den grønlandske overklasse i 1800-tallet og starten af 1900-tallet og af religionen, så er den vestgrønlandske, østgrønlandske og thuledragten blevet en del af de etniske symboler, altså etnosymboler. Etnosymbolister anser de kulturelle elementer såsom symbol, myte, hukommelse, værdi, ritual og tradition for at være afgørende for en analyse af etnicitet, nationer og nationalisme, der på den måde danner en kilde til forståelse af kulturel og social identitet. Herudover er der forskellige kombinationer af disse elementer, der har spillet og fortsætter med at spille en afgørende rolle i formgivningen af de sociale strukturer og kulturer. Etnosymbolister definerer og legitimerer relationer af forskellige sektorer, grupper og institutioner i et samfund. På den måde har grønlænderne sikret sig en vis grad af fælles samvittighed, om ikke samhørighed. Selv i perioder med kriser og hurtig forandring og selv når nogle af de foregående myter har symboler og traditioner der er ændret undervejs (jf. Smith, 2009), kapitel 4.5.

Spørgsmålet om den grønlandske mode i form af den vestgrønlandske kvindedragt og perlekrave der er med til at forhandle identitet, kun gælder for grønlandske forbrugere, der ved, hvad de traditionelle og kulturelle symboler betyder og dermed bruger dem til at afgrænse sig fra andre nationaliteter, er stadig et emne der blusser op i dag. Et følelsesladet emne, som ikke har et bestemt facit.

På trods af, at dele af det grønlandske samfund reagerer negativt, når der skabes fornyelser af den vestgrønlandske kvindedragt og perlekrave, sker det med stor sandsynlighed på grund af forglemmelse og mangel på viden om både egen kultur, om hvorfor og hvornår dragten har ændret sig, både i dag og historisk set. Som Clifford (2013) påpeger, er nogle af artefakterne og andre kulturelle objekter blandt de oprindelige folk forsvundet over tid og derfor ikke findes i museernes udstillinger i dag. Ifølge de analyser jeg har foretaget, så vidste en del af det grønlandske samfund ikke, at det er herrnhuternes farvekoderne der stadig kan identificeres i dag og at farvereglerne ikke stammer fra de grønlandske forfædre.

Samtidig er der også flere forskere, der mener at den vestgrønlandske dragts udseende i dag er formet af de danske missionærer og inspirationer fra deres hjem, ligesom det er en generel opfattelse, at inspirationerne udefra blev bragt af de første grønlandske jordemødre der blev sendt på uddannelsesophold i Danmark (Adriansen, 2003; Jakobsen, 2011). Endnu færre grønlændere er

klar over, at grønlandske kvinder også har opholdt sig i Tyskland, hvor inspirationerne også kan stamme fra. Derudover har flere grønlændere påpeget at mene, at dragten er helt unik, men hvis man analyserer dragtens dele, kan man ved sammenligning se, at andre europæiske folkedragter ligeledes har blonder, blomsterbroderier og kniplinger som en del af dragten, ligesom de samme farver også bruges i Tjekkiet og i Nordamerika hos *the Pensylvanian Dutch*. Derfor kan man ikke sige, at den vestgrønlandske kvindedragt er unik, når der er flere lignende dragtdele fra verden rundt omkring.

Der er i afhandlingen argumenteret for, at selvom dragtens dele er blevet til igennem tiden og igennem inspirationer fra andre europæiske kulturer, så har dragten været brugt til at signalere social mobilitet som instrument til at få social anerkendelse i samfundet – igennem tiden. Det ser også ud som om, at den vestgrønlandske kvindedragt i dagens Grønland år 2020, bruges som et led i den nationsdannende proces, hvor forestillingerne om et moderne, sammenhængende Grønland bliver til, hvor moden aktivt er med til at sætte Grønland på landkortet og dermed er dragten med til at *brande* landet og dets indbyggere som et kosmopolitisk sted, stadigvæk fast forankret i traditioner med en stærk bevidsthed om sin egen kultur og historie (Jf. Sahlins, 1999).

De kulturelle symboler i moden – udviklingen af den grønlandske mode

Indtil videre har både iscenesættelse via medier og brug af den symbolsk inspirerede mode med de kulturelle etnosymboler i Grønland anno 2020 gået hånd i hånd. Bagsiden af den massive brug af etnosymboler, er med til at skabe ny grønlandsk mode. Dette er synligt, særligt blandt unge grønlændere, der tager afstand fra den etnosymbolske mode. Derfor har nogle af de unge, som modreaktion til tendensen, begyndt at bevæge sig væk fra den gængse brug af grønlandske symbolerne og er begyndt at gå med grønlandsk modetøj uden de kulturelle symboler. Selvom kulturelle grønlandske symboler ikke bliver brugt, skabes der nye symboler eller fortolkninger hos grønlandske designere, hvilket kan observeres i modetøjet. Der er jo ikke én måde at være grønlandsk på. Enten viser man det synligt, som man også gør med inuittatoveringerne[50], eller også kan man vise det på en mere diskret måde, med grønlandsk design eller stil, uden brug af symboler.

[50] Kilde besøgt 01.02.20: https://www.dr.dk/nyheder/kultur/vilde-ansigtstatoveringer-breder-sig-blandt-groenlaendere-det-er-en-superfed-maade

Fig. 57: Makeup artisten, Natascha Pedersen fra Nuuk, med det grønlandske *brand, Bolt Lamar*. Copyright: Bolt Lamar.

Der er dog ingen tvivl om at det er diasporadesignerne Bibi Chemnitz og Nickie Isaksen begge bosiddende i København, der har været pionererne indenfor den nye grønlandske mode og deres brug af de kulturelle symboler de sidste 15-20 år. Det ser ud som om, at de resterende grønlandske designere har ladet sig inspirere af diasporadesignernes ideer med brug af de kulturelle symboler, herunder *ulu*en, hvalfinnen, flaget og ikke mindst den vestgrønlandske kvindedragt. Brug af grønlandske symboler blev igen markant synlig fra ca. 2006, samtidig med at optakten til indførelse af Grønlands Selvstyre. På dette tidspunkt blussede behovet for at vise den grønlandske 'nationale identitet', hvor diasporadesignernes modetøj også blev ekstra populære blandt grønlænderne i Grønland og Danmark. Brug af modetøj med kulturelle symboler startede igen, som det skete i 1960'erne og 1970'erne og spredte sig som ringe i vandet, som en social mobilitet, som er baseret på både social anerkendelse og opfyldelse af det menneskelige behov. Flere modeforbrugere begyndte at efterligne et givent mønster og dermed opfyldte behovet for den sociale tilslutning (jf. Simmel, 1957[1904]).

Designerne med grønlandsk baggrund tilskrives eller tilskriver sig selv den grønlandske identitet, som de også henter inspiration fra (jf. Barth, 1969). Ifølge et interview med designer Bibi Chemnitz, har de grønlandske modetøjs forbrugere også en forventning, om at det grønlandske

bliver udtrykt i designs, som Chemnitz skaber som *brand*. Derfor mener jeg ikke, at det passer med Barthes konklusion om, at moden er en diskurs, som afviser muligheden for en samtale med sin egen fortid (jf. Barthes, 1990[1967]). Selvom Barthes anser moden som et sprog og et system af kulturelle betydninger, samt at modens eneste formål er at neutralisere det vilkårlige og få modens absurde skift til at se naturligt ud, så ser han også moden som et fænomen med hverken historisk eller materiel funktion. Jeg mener ikke ud fra mine analyser, at moden kun er optaget af at forandre sig uden grund, ej heller at moden er en diskurs, som afviser muligheden for en samtale med sin egen fortid (jf. Barthes, 1990[1967])). Jeg mener derimod ud fra mine data, at moden forandrer sig med en årsag og at moden ændrer sig når noget i samfundet rører på sig, eller ændrer sig. Ligesom vi så med den vestgrønlandske kvindedragts ændring og status igennem tiden, som afhandlingen påviste, men også igennem moden i starten af 2000'erne og ved den grønlandske designerverdens opblomstring i Danmark og ikke mindst i Grønland. Netop fordi moden kan have en 'samtale' med fortiden, så er der de sidste tre-fire år sket en modbevægelse til tendensen til at bruge de kulturelle symboler, som f.eks. Bolt Lamars design, men også Bibi Chemnitz og Isaksen Design skaber designs uden kulturelle symboler. Tendensen om ønsket at ville vise og tilskrive sin grønlandske identitet igennem moden, ser ud til at falde til gå i dvale - i stedet viser grønlænderne deres globale identitet, stadigvæk med referencer til den arktiske samhørighed med andre *Inuit*.

Litteraturliste:

Adriansen, Inge

2003 *Nationale symboler i Det Danske Rige 1930-2000.* Museum Tusculanums Forlag.

Andersen, Marianne Krogh

2014 Hjemvedesign. Interview med Bibi Chemnitz. IN: *Weekendavisen Kultur*. 21. november 2014.

Anderson, Benedict

2001 *Forestillede Fællesskaber*. Roskilde Universitetsforlag.

Anholt, Simon

1996 Making a brand travel. IN: *Journal of Brand Management* 3, 01. June 1996. Pp.: 357-364.

2007 *Competitive Identity – The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Hampshire & New York.

Ang, Ien

2001 *On Not Speaking Chinese. Living between Asia and the West.* Routledge. London. New York.

Assmann, Aleida

2008 Canon and archive. IN: A. Erll & A. Nünning (Eds.): *Cultural memory studies an international and interdisciplinary handbook*. Berlin. Walter de Gruyter. New York. Pp.: 97–107.

2011 Canon and Archive. IN: Olick, Jeffrey K, Vered Vinitzky-Seroussi, & Daniel Levy (Eds.): *The Collective Memory Reader.* Oxford University Press.

Atuagadliutit/Grønlandsposten (*AG*)

1992 Nye nationaldragter. Nr. 5. 13. januar. p. 5.

2002 Respektløshed – Af bestyrelsen for De Grønlandske Kvindeforeningers Sammenslutning, 26. april.

Bang, Jette

1940 *Inuit* (dokumentarfilm).

Barth, Fredrik

1996[1969] Ethnic Groups and Boundaries. IN: *Theories of Ethnicity. A Classical Reader.* MacMillan Press. 1996. Pp.: 294-324.

Barthes, Roland

1990 [1967] *The Fashion System.* University of California Press.

2006 [1955], [1964] *The Language of Fashion.* Oxford. New York.

Bertelsen, Alfred

1945 *Grønlænderne i Danmark: Bidrag til en belysning af grønlandsk kolonisationsarbejde fra 1605 til vor tid*. C. A. Reitzels Forlag. Copenhagen. (MoG vol. 145, no. 2), 1945.

Bhabha, K. Homi

1994 *The Location of Culture.* London & New York.

Bjørst, Lill Rastad

2008 *En anden verden: fordomme og stereotyper om Grønland og Arktis.* København.

2011 *Arktiske diskurser og klimaforandringer i Grønland.* Københavns Universitet.

Bluhme, Emil

1865 *Fra et Ophold i Grønland 1863-64*. Fr. Wøldikes Forlags, Expedition. Kjøbenhavn.

Bransholm, Kirsten

1989 *Kvinderne i Grønland - kvindeorganiseringens betydning i den politiske debat*. Roskilde Universitet. Forskningsrapportserien, Nr. 115. Roskilde.

Briggs, Jean L.

1997 *From Trait to Emblem and Back: Living and Representing Culture in Everyday Inuit Life. Arctic Anthroplogy 34 (1),* pp. 227-235

Bryman, Alan

2012 *Social Research Methods*. 4th edition. Oxford. London.

Buijs, Cunera

2005 Clothing as a Visual Representation of Identities in East Greenland. IN: *Arctic Clothing in North America -: Alaska, Canada, Greenland*. McGill-Queen's University Press. Pp.:108-114.

Clifford, James

1997 Museums as Contact Zones. IN: *Routes – Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press. Pp.:188-220.

2013 *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century.* Harvard University Press. London.

Cooper & Gorfer

2014 *The Weather Diaries - Nordic Fashion Biennale 2014*. The Nordic House, Iceland & SEEK AB, Sweden.

Dalager, Lars

1915 [1752] *Grønlandske Relationer: indeholdende Grønlændernes Liv og Levnet, deres Skikke og Vedtægter, samt Temperament og Superstitioner tillige nogle korte Reflectioner over Missionen sammenskrevet ved Friderichshaabs Colonie i Grønland Anno 1752.* Indleveret ved Louis Bobé, Det Grønlandske Selskabs Skrifter, 2. København.

Dichmann, Kenneth Sorento

2020 *Kampen om Grønland*. Copenhagen Film Company AS. København.

Douglas**,** Mary

1966 *Purity and Danger.* Routhledge. New York.

Drotner, Kirsten, Klaus Bruhn Jensen, Ib Poulsen, Kim Christian Schrøder

1996 *Medier og kultur. En grundbog i medieanalyse og medieteori.* Borgen / Medier.

Egede, Hans

1741 *Det gamle Grønlands nye perlustration, eller Naturel-historie, og beskrivelse over det gamle Grønlands situation, luft, temperament og beskaffethed.* København.

Fienup-Riordan, Ann

1995 *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies*. University of Washington. USA.

Frello**,** Birgitta

2005 *Hybriditet - Truende forurening eller kreativ overskridelse? Kultur på kryds og tværs.* Klim.

2012 *Kollektiv Identitet – kritiske perspektiver.* Frederiksberg.

Fog, Jette

1994 *Med samtalen som udgangspunkt.* Akademisk Forlag. København.

Gavron, Sarah

2011 *En by ved verdens ende*. Met Film Productions. København.

Glaser, Barney G and Anselm Strauss

1999 [1967] *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for qualitative research.* Transaction Publishers.

Gulløv, Hans Cristian

2017: *Grønland: Den arktiske koloni*. Gads Forlag. Copenhagen.

Havgaard, Natalie

2014 *Etnicitet på mode.* Kandidatspeciale. Moderne Kultur & Kulturformidling. Københavns Universitet. Pp.: 10-60; 65-87; 102-105.

Hussain**,** Naimah

2018 *Journalistik i små samfund. Et studie af journalistisk praksis på grønlandske nyhedsmedier.* Ph.d.-afhandling. Roskilde Universitet. Institut for Kommunikation og Humanistisk videnskab. Afdeling for Journalistik. I samarbejde med Ilisimatusarfik. Institut for Samfund, Økonomi og Journalistik. Afdeling for Journalistik.

Israel, Heinz

1969 *Kulturwandel grönländischer Eskimo im 18. Jahrhundert. Wandlungen in Gesellschaft unter dem Einfluss der Herrnhuter Brüdermission(Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museum für Völkerkunde Dresden. Band. 29)*. Akademie- Verlag. Berlin.

Jakobsen, Aviâja Rosing

2011 Kalaallisuut – den grønlandske nationaldragt – som grønlandsk identitetsmarkør. IN: Ole Høiris og Ole Marquardt (Eds.): *Fra Vild til Verdensborger.* Aarhus Universitetsforlag. Pp.: 385-408.

King J, B Pauksztat & R Storrie (Eds.)

2005 *Arctic Clothing in North America: Alaska, Canada, Greenland.* McGill-Queen's University Press.

Kleinschmidt, Gertrud

2005 Formal Clothing. IN King J, B Pauksztat & R Storrie (Eds.): *Arctic Clothing in North America -: Alaska, Canada, Greenland*. McGill-Queen's University Press. Pp.: 104-107.

Kleivan, Inge

1975 Glimt af kvindens rolle i Grønland gennem tiderne. IN: Keld Hansen (Ed.) *Tidsskriftet Grønland.* Nr. 8. 1975.

1983 Herrnhuterne eller brødremenigheden i Grønland 1733-1900. IN: Keld Hansen (Ed.) *Tidsskriftet Grønland* nr. 8-10, pp. 221-235.

1991 Greenland's National Symbols. IN: Susanne Dybbroe og Poul Brøbech Møller (Eds.): *Greenland. Nationalism and Cultural Identity in Comparative Perspective*. *North Atlantic Studies* 1 (2). Aarhus. pp. 4-16.

Kjærgaard, Kathrine og Thorkild Kjærgaard

2003 *Ny Herrnhut i Nuuk 1733-2003. Missionstation. Rævefarm. Embedsbolig. Museum. Universitet*. Ilisimatusarfik/Grønlands Universitet og forfatterne. Forlaget Atuagkat.

Kramvig, Brit og Anne Britt Flemmen

2016 What alters when the Sami traditional costume travels? Affective investments in the Sápmi. IN: Jonas Frykman and Maja Povrzanović Frykman (Eds.): *Sensitive Objects: Affects and Material Culture*. Lund. Nordic Academic Press. pp. 179-196.

Kvale, Steinar

1998 *Interview - En Introduktion til det kvalitative forskningsinterview*. Hans Reitzels Forlag. Oversat fra den engelske udgave *InterViews*. Studentlitteratur. 1994.

Kvale, Steiner og Svend Brinkmann

2014 *Interview – det kvalitative forskningsinterview som håndværk*. Hans Reitzels Forlag.

Körber, Lill-Ann

2014 Mapping Greenland: The Greenlandic Flag and Critical Cartography in Literature, Art and Fashion. IN: *The Postcolonial North Atlantic – Iceland, Greenland and the Faroe Islands*. Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität. Berlin.

Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe

2014 [1985] *Hegemony and Socialist Strategy Towards a Radical Democratic Politics*. Verso. London.

Langgård, Karen

1998 Vestgrønlændernes syn på Østgrønlænderne gennem tiden. IN: Claus Andreasen, Birgitte Jacobsen, Birgit Kleist Pedersen, Jette Rygaard (eds.): *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 1998-99*. Pp.: 175-200.

2009 Signe Rinks fiktion set ud fra Bedstemor Rinks memoirer. IN: Birgit Kleist Pedersen, Flemming Nielsen, Karen Langgård, Kennet Pedersen, Jette Rygaard (Eds.): *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2008-09*. Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat. Nuuk. Pp.: 57-76.

2011 Grønlandsk etnisk-national identitet i slutningen af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet. IN: Ole Høiris og Ole Marquardt (Eds.): *Fra vild til verdensborger.* Aarhus Universitetsforlag. Pp.: 317-357.

Larsen, Magnus

1999 *Sulisa siumut*. Nuuk.

Lather, Patti

1991 *Getting Smart. Feminist research and Pedagogy with/in the Postmodern*. Routledge. New York.

Leshkowich, Ann Marie

2003 The Ao Dai goes global: How International influences and female entrepreneurs have shaped Vietnams'" National Costume". IN: *Re-Orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress*. Pp: 79-115.

Lidegaard, Mads

1988 *Efterretninger om Grønland: uddragne af en journal holden fra 1721-1788.* (Poul Egedes efterretninger). Det Grønlandske Selskabs Skrifter. København.

Löfgren, Orvar

1989 The Nationalization of culture. IN: *Ethnologia European: Journal of European Ethnology,* Vol. 19, nr. 1. Pp.: 5-24.

2005 Catwalking of Coolhunting: The Production Newness. IN: Orvar Löfgren & Robert Willim (Eds.): *Magic, Culture and the New Economy*. Oxford Bridge. Pp.: 57-72.

Lynge**,** Augo

1973 [1931] *Ukiut 300-nngornerat*. Atuakkiorfik.

1989 *Trehundrede år efter.* Dansk ved Trine Graversen og Kirsten Thisted. Atuakkiorfik.

Lynge, Hans

1978 *Nûk – Hvad der i vore dage huskes fra Godthåbs fortid.* Det Grønlandske forlag. Pp.: 16-38.

2006 *Hans Lynge. En grønlandsk kulturpioner*. Forlaget Rhodos.

Malcolm-Davies, Jane

2002 *Why do you dress me in borrowed robes? An investigation into the value of costumed interpretation at historic sites.* Ph.D.-thesis. University of Surrey. School of Management Studies for the Service Sector.

Melchior, Marie Riegels

2013 *Dansk på mode! Fortællinger om design, identitet og historie omkring dansk modeindustri.* Museum Tusculanums Forlag. Københavns Universitet.

2014 Introduction: Understanding fashion and dress museology. IN: Marie Riegels Melchior & Birgitta Svensson (Eds.): *Fashion in Museums. Theory and Practice*, London: Bloomsbury Academics. Pp.: 1-18.

Mordhorst, Mads

2010 Nation-branding og nationalstaten. IN: *Den Jyske Historiker,* nr. 126. Pp.: 16-39.

Mordhorst, Mads og Uffe Østergård

2010 Introduktion. Nation-branding – en humanistisk disciplin? IN: *Den Jyske Historiker,* nr. 126. Pp.: 5-15.

Nielsen, Nivi Jensen

2016 Forhandling om retten til brug af kulturelle symboler. IN: *Tidsskriftet Grønland,* nr. 4. Pp.: 174-185.

Ortner, Sherry B.

1973 On Key Symbols. IN: *Journal of the America Anthropological Association* 75 (5), pp. 1338-1346.

Otte, Andreas

2014 *Popular music from Greenland – Globalization, nationalism and performance of place.* Ph.d.-afhandling. Københavns Universitet. Danmark.

Pedersen, Birgit Kleist

1997 Den ædle vilde som projekt. IN: Jette Rygaard, Claus Andreasen, Birgitte Jacobsen, Daniel Thorleifsen, Hanne Petersen (Eds.): *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 1997*. Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat. Pp.:153-174.

2011 Security and Exotism in Greenland: The Debate over Fur and Intellectual Property Rights. IN: M. Daveluy, F. Lévesque & J. Ferguson (Eds.): *Humanizing Security in the Arctic.* CCI Press and IPSSAS. Pp.: 123-142.

2012 Kultur er ikke noget, man tager på om søndagen! IN: Birgit Kleist Pedersen, Flemming A.J. Nielsen, Karen Langgård, Kennet Pedersen, Jette Rygaard (Eds.): *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2010-12*. Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat. Nuuk. Pp.: 51-75.

2014a Kultur revitalisering – hvorfor? IN: Birgit Kleist Pedersen, Flemming A.J. Nielsen, Karen Langgård, Kennet Pedersen, Jette Rygaard (Eds.) *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2013-14*. Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat. Pp.: 51-69.

2014b Greenland Images and the Post-colonial: Is it such a Big Deal after all? IN:Lill-Ann Körber and Ebbe Volquardsen *The Postcolonial North Atlantic – Iceland, Greenland and the Faroe Islands*. Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität. Berlin. Pp. 283-312.

2016 *Do people really live in Greenland? - Representations & self-representations in documentaries and features with Greenland as a backdrop.* Paper fra Crossroads in Cultural Studies – Conference 2016. Sydney University.

Pedersen, Birgit Kleist & Jette Rygaard

1999 Feltarbejde, metode og teori - medieforskning i Grønland, IN: Claus Andreasen, Birgitte Jacobsen, Birgit Kleist Pedersen, Jette Rygaard (Eds.): *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 98/99.* Ilisimatusarfik. Forlaget Atuagkat, Nuuk.

2003 ’De forbudte trin’ i forskning og undervisning. Overskridende metoder. IN: Aksel V. Carlsen, Estrid Janussen, Karen Langgård, Birgit Kleist Pedersen, Kennet Pedersen, Jette Rygaard (Eds.): *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2003.* Ilisimatusarfik. Forlaget Atuagkat, Nuuk. Pp.: 165-187.

Petersen, Jonathan

1951 Ordbogeerak. Nûngme sineríssap kujatdliup nakiteriviane, Nuuk.

Petersen, Pavia

2018[1944] *Niuertorutsip Pania*. Ilinniusiorfik.

Petersen, Robert

1985 The Use of Certain Symbols in Connection with Greenlandic Identity. IN: Jens Brøsted (Ed.): *Native Power: The Quest for Autonomy and Nationhood of Indigenous Peoples.* Oslo: Universitetsforlaget. Pp.: 294-300.

Petrussen, Frederikke

2005 Arctic Clothing from Greenland. IN: King J, B Pauksztat & R Storrie (Eds.)

Arctic Clothing in North America: Alaska, Canada, Greenland. McGill-Queen's University Press. Pp.: 45-47.

Phillips, L.J., & M. Winther Jørgensen

1999 *Diskursanalyse som teori og metode.* København. Samfundslitteratur.

2002 Laclau and Mouffe's Discourse Theory. IN: *Discourse Analysis as Theory and Method*. London. Sage Publications. Pp.: 24-59.

Poulsen, Beathe

1988 Nikallulerumaarput ilerrup saani. IN Marius Josefsen, Beathe Poulsen, Mette Olsvig (Eds.): *Qaqqarsuit akisuanerat.* Pilersuiffik. Pp. 33-52.

Rasmussen, Hans-Erik

1982 Socio-symboler og Etno-politiske symboler i Grønland. Eksempler fra 1930-40'erne samt fra perioden ca. 1976-1982. *Paper* fremlagt på det 10. Nordiske Etnografmøde, København, 20-22. oktober. Københavns Universitet, Institut for Eskimologi.

1983 *Social endogami og symbolbrug i Vestgrønland*. Magisterafhandling, Institut for Eskimologi. Københavns Universitet. 1983.

Rink, Pia

2019 *Grønland blev hans skæbne. Om H.J. Rink og hans tid*. Bind 1. Det Grønlandske Selskab. København.

Rink, Signe

1886 *Grønlændere.* Forlagt af Alb. Cammermeyer. Kristiania. Olso.

Rosing Olsen, Tupaarnaq

2005 *I skyggen af kajakkerne: Grønlands politiske historie 1939-79*. Atuagkat. Nuuk.

Rossen, Rosannguaq

2014 *Politisk og samfundssatire som talerør i Grønland.* Speciale, Afd. for Sprog, Litteratur & Medier, Ilisimatusarfik, Nuuk.

2016 Kulturen i moden under Arctic Winter Games 2016. IN: *Neriusaaq*. Nr. 3. 2016. Pp. 32-33.

2017a Nuilarmiut - Namminiussusermut ilisarnaatit atoqqusaanngitsut/Perlekraven - Det hellige symbol på individualisme og anderledeshed. Iskrystalprinsessen vol. II - Bæredygtig kulturarv. Nordens Institut. Pp. 22-27.

2017b Jeg ringer efter politiet! Sådan kan I ikke behandle den grønlandske nationaldragt! – Uenigheder om identitet og kulturelle udtryk i grønlandsk mode. IN: Birgit Kleist Pedersen, Flemming A.J. Nielsen, Karen Langgård, Kennet Pedersen, Jette Rygaard (Eds.): *Grønlandsk Kultur- & Samfundsforskning 2015-17.* Ilisimatusarfik/Atuagkat. Nuuk. Pp.: 99-115.

2018a Uluer, isbjørne & Nuuk Posse – de grønlandske politikeres brug af symboler i moden og de unges modreaktion på det. IN: Uffe Wilken (ed.) *Tidsskriftet Grønland*. Nr. 2/2018. Pp.: 107-114.

2018b Da perlerne blev en del af den grønlandske kultur - og den sociale kontrol*?* IN: Jessie Kleemann, Nanna Anike Nikolajsen, Sonya Kelliher-Combs (Eds.):Perler på snor/Stiching Beads. Den Nordatlantiske Brygge.

2018c Kultoori: Atisatoqqaniit ullumimut - Kitaamiut kalaallisuuisa allanngoriartorsimaneri/Kultur: Fra hverdagstøj til i dag - Udviklingen af den vestgrønlandske nationaldragt. IN: *Anu Una*. Nr. 2. 2018. Pp. 18-21.

2018d Kultoori: Nuummi nuilarmioqaqqaartuusimasoq - Doorti, Boorsimaap Pania/Kultur: Dorthe, Bådsmand Rasmussens datter - Den første der bar perlekraven i Nuuk. IN: *Anu Una*. Nr. 3. 2018. Pp. 11-14.

2018e Grønlands ansigt udadtil - Modedesignerne fra Arktis. Nordatlantiske strejftog. Billedkunst og mode fra Grønland, Island og Færøerne. Kunstetagerne Hobro.

2019a Grønlandske unge som influencers – Taking Nuuk City to the World. IN: Flemming A.J. Nielsen (ed.) *Ilisimatusaat* – Forsknings- og udviklingsprojekter ved Ilisimatusarfik. 19. marts. Pp. 7-8.

2019b Grønlændernes globalisering gennem den danske mode – Den grønlandske diaspora i Danmark. IN: Ole Høiris, Ole Marquardt, Gitte Adler Reimer (eds.): *Grønlændernes syn på Danmark*. Aarhus Universitetsforlag A/S. Århus. Pp. 459-480.

2019c Aajuku nunatsinni nutaaliortartut/De unge influencers. IN: *Arnanut*, Nr. 63. 2019. Sermitsiaq. AG.Pp. 18-23.

2019bd Canada Goose Inuit atisaliaannik/Canada Goose skaber inuit-kollektion. IN: *Arnanut.* Nr. 64. 2019. Sermitsiaq. AG. Pp. 18-23.

2019e Puisip amii atorlugit piorsarsimassutsikkut eriagisassanik nukittorsaaneq/Styrkelse af den grønlandske kulturarv: Redesign af sælskind. IN: *Arnanut*. Nr. 65. 2019. Sermitsiaq. AG. Pp. 64-67.

2019f Islandimiut tujuulussualiaat Kalaallit Nunaanneersuuvoq/Den islandske sweater kommer fra Grønland. IN: *Arnanut.* Nr. 66. 2019. Sermitsiaq. AG. Pp. 60-63.

2020a Kalaallisuut atisanik takutitsinermi/Nationaldragten på catwalken. IN: *Arnanut.* Nr. 67. 2020. Sermitsiaq. AG. Pp. 44-49.

2020b Bibi Chemnitz qaatiguunik tuniniaasoq/Bibi Chemnitz lancerer outdoor-serie. IN: *Arnanut.* Nr. 67. 2020. Sermitsiaq. AG. Pp. 58-21.

2020c Kristendommens indflydelse på moden i Grønland skabte den vestgrønlandske kvindedragt – Kvindernes inspiration fra Brødremenigheden og moden i Europa. (Pt. under peer review).

Rushdie, Salman

2010 [1991] *Imaginary Homelands.* London.

Rygaard, Jette

2017 *Mediespejlet. Kvantitative og kvalitative undersøgelser over 12-25-årige unges liv med medier i grønlandske byer 1996-2016: Ittoqqortoormiit, Tasiilaq, Aasiaat, Upernavik, Sisimiut, Qaqortoq & Nuuk.* Phd. Afhandling. Aalborg Universitet.

Said, Edward

1978 *Orientalism*. New York

Sahlins, Marshall

1999 Two or Three Things that I Know about Culture. IN: *The Journal of the Royal Anthropological Institute.* Vol. 5, No. 3. September 1999. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. 99. Pp.: 399-421.

Schultz-Lorentzen, C. W

1926 Den grønlandske Ordbog. Grønlandsk-dansk. Kalâtdlit-nunãne naĸiterisitsissarfik.

Seiding, Inge Høst

2017 *Henriette Egedes dagbog 1832-1833.* Det Grønlandske Selskab.

Silis-Høegh, Inuk og Asmund Havsteen-Mikkelsen

2004 *Melting Barricades.* Nordatlantens Brygge.

Simmel, Georg

1957 [1904] Fashion. IN: *The American Journal of Sociology*, Vol. 62, No. 6. The University of Chicago Press. Pp. 541-558.

1998 [1904] *Hvordan er samfundet muligt? Udvalgte sociologiske skrifter.* København.

Smith, Anthony D.

1991 National and Other Identities. IN: *National Identity*. Penguin Books. London. Pp.: 1-19.

1994 The politics of Culture: Ethnicity and Nationalism. IN: Tim Ingold (Ed.): *Companion Encyclopedia of Anthropology.* Routledge. Pp.: 706-1067.

2003 *Nationalisme. Teori, ideologi, historie*. Hans Reitzels forlag.

2009 *Ethno-symbolism and Nationalism – A cultural approach.* Routhledge. New York.

Spradley, James P.

1979 *The Ethnographic Interview*. Holt, Rinehart and Winston Inc. USA.

Steenholdt, Sørine

2015 Mor er blot et ord. IN: *Zombieland*. Milik Publishing. Pp.: 37-45.

Strand, Stine Therese

2019 Feelgood med mening! Forsmak på Vårmoten. KK3. 1. februar.

Stærmose, Søren og Kidda Rokk

2020 *Tynd Is*. Yellow Bird. Saga Film. Sverige**.**

Sylvanus, Nina

2007 The fabric of Africanity – Tracing the global threads of authenticity. IN: *Anthropological Theory*. Volume 7, issue: 2. June 1, 2007. Pp.: 201-216.

2013 Fashionability in Colonial and Postcolonial Togo. IN: *African Dress – Fashion, Agency, Performance*. Bloomsbury Academic. London. Pp.: 30-44.

Sørensen, Bo Wagner

1997 Contested Culture: Trifles of Importance. IN: C. Buijs og J. Oosten (Eds.): *Braving the Cold. Continuity and change in Arctic clothing.* Leiden. Research School CNWS. School of Asian, African and Amerindian Studies. Pp.: 169-187.

Thisted, Kirsten

2002 The power to represent. Intertextuality and discourse in Miss Smilla's Sense of Snow.IN: Bravo, Michael and Sverker Sörlin (Eds.): *Narrating the Arctic. A Cultural History of the Nordic Scientific Practices*. Canton, MA: Science History Publications. Pp.: 311-342.

2005 Postkolonialisme i nordisk perspektiv: Relationen Danmark-Grønland. IN: Henning Bech og Anne Scott Sørensen (eds.) *Kultur på kryds og tværs*. Forlaget Klim. Pp. 16-42.

2006 Eskimoeksotisme – et kritisk essay om repræsentationsanalyse. IN: Christiansen, Lene Bull (Eds.): *Jagten på det eksotiske*. Institut for Kultur & Identitet. Roskilde. Pp.: 61-77.

2007 Koloniidyller fra Grønland – Kulturmøde og kolonial ambivalens i Signe Rinks skønlitterære forfatterskab. IN: *Edda*. Vol.2/207. *Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning.* Universitetsforlaget. Oslo. Pp. 135-152.

2010 Her kommer de nye grønlændere. IN: Politiken.dk/debat/kroniken/ECE982197/her-kommer-de- nye-groenlaendere

2011 Nationbuilding – Nationbranding. Identitetspositioner og tilhørsforhold under det selvstyrede Grønland. IN: Ole Høris og Ole Marquardt (Eds.): *Fra vild til verdensborger*. Aarhus Universitetsforlag. Pp.: 597-637.

Thuesen, Søren T.

1988 *Fremad, opad – Kampen for en moderne grønlandsk identitet*. Forlaget Rhodos. København.

2005 Dressing Up in Greenland: A Discussion of Change and World Fashion in Early-colonial West Greenlandic Dress. IN: King J, B Pauksztat & R Storrie (Eds.) *Arctic Clothing in North America -: Alaska, Canada, Greenland*. McGill-Queen's University Press. Pp.: 100-104.

Toft, Peter Andreas

2011 *Livets Ting – Tingenes Liv: Inuit og europæiske genstande i Grønland 1600-1900*. Museum Tusculanum. København.

2017 Fashion in a restricted market. IN: *Fashioning the Early Modern: Dress, Textiles, and Innovation in Europe, 1500-1800.* Oxford University. Pp. 355-389.

Trondhjem, Jørgen Ellegård

2007 *Moderne grønlandsk kunst. En undersøgelse af den grønlandske kunstinstitution og dens lokale refleksion af lokale og globale processer i værker og praksis.* Ph.d.-afhandling. Institut for Tværkulturelle og Regionale Studier. Københavns Universitet.

Vahl, Katja

2017 *Sermip kunngiata pania/Iskrystalprinsessen vol. II – Bæredygtig kulturarv*. NAPA.

Veblen, Thorstein

1994 [1899] *The Theory of the Leisure Class.* Dover Publications, Inc. New York.

Vebæk, Maaliaaraq

1990 *Navaranaaq og de andre. De grønlandske kvinders historie*. Gyldendal.

Wadel, Cato

2014 *Feltarbeid i egen kultur*. Livonia Print Sia. Latvia.

Wilhjelm, Henrik

2001 *"af tilbøjelighed er jeg grønlandsk" – Om Samuel Kleinschmidts liv og værk*. Det Grønlandske Selskab. København.

Yoder, Don

1972 Folk Costume. IN: R. Mercer Dorson (Ed.): *Folklore and folklife: an introduction*. University of Illinois Urbana-Champaign. Chicago.

Websider:

https://blogs.loc.gov/folklife/2015/08/don-yoder-1921-2015-the-man-who-put-the-life-in-folklife/
https://da.nka.gl/arkivet/brug-arkivet/slaegtsforskning/kirkeboeger/nuukgodthaab/1827-1886/
https://da.surveymonkey.com/
https://filmcentralen.dk/grundskolen/film/byen-ved-verdens-ende
https://ifwtoronto.com/
https://ina.gl/dvd/EM2017/pdf/media/2533686/pkt127_em2017_etiskraad_bet_2beh_da.pdf
https://naalakkersuisut.gl/~/media/Nanoq/Files/Hearings/2014/kunst%20kulturstrategi/Documents/Kunst-%20og%20kulturstrategi%2020_01_2014%20ren%20til%20h%C3%B8ring%20DOK1453885.pdf
https://napa.gl/da/projekter/Iskrystalprinsessen-vol-II-Baeredygtig-Kulturarv
https://sermitsiaq.ag/node/209615
https://tyskland.um.dk/da/om-os/danske-repraesentationer-i-tyskland/ambassaden%20i%20berlin/de-nordiske-ambassader-faelleshus/
https://visitgreenland.com/about-greenland/modern-greenland/
https://visitgreenland.com/about-greenland/modern-greenland/#top-section
https://www.dr.dk/nyheder/kultur/vilde-ansigtstatoveringer-breder-sig-blandt-groenlaendere-det-er-en-superfed-maade
https://www.newsinenglish.no/2019/05/17/norway-advances-to-eurovision-final/
https://www.ophavsret.aau.dk/billeder-medier/billeder-grafik/
www.nka.gl
www.qangagooq.gl

Billedereferencer:

Forsidebillede: Forsidebillederne er Dorothea Poulsen med sin søster Louise Møller (th.), taget af H.J. Rink i 1862 i Nuuk. Nederst til højre er Bodil Marie og Ida Damgaard, taget af fotograf Emilie Binzer og tilhører projektet 'Styrkelse af den grønlandske kulturarv - Redesign af sælskind' - med projektleder Rosannguaq Rossen. Det sidste billede med Peter Jensen støvlen og den traditionelle kamik, fotograferet af Mads Pihl fra Visit Greenland i 2013. Forsiden er opsat af Malik Chemnitz.
Fig. 1: Billede taget af Rosannguaq Rossen, september, 2015, på feltarbejde.
Fig. 2: Billede taget af Rosannguaq Rossen, 2016, på feltarbejde.
Fig. 3: Billede taget af Arne Jørgen Mogensen, september 2019, ved kolonihavnen af Kista Lennert Hammeken.
Fig. 4: Billede taget af Rosannguaq Rossen, København, august 2015. På feltarbejde.
Fig. 5: Billede taget af Rosannguaq Rossen, april 2018, af Peter Andreas Toft.
Fig. 6: Billede taget af Rosannguaq Rossen, april 2018, af de studerende fra Afdelingen for Sprog, Litteratur & Medier, i Nordatlantens Brygge, København.
Fig. 7: Billede taget af Rosannguaq Rossen, på feltarbejde, til designer Nickie Isaksens kundeaften, i tøjbutikken Bror & Søster, Nuuk.
Fig. 8: Billedet taget af Rosannguaq Rossen, på feltarbejde i Nuuk (i egen kultur) til kunstneren Liss Stenders fernisering af sin sort/hvid -vestgrønlandsk kvindedragt i 2017.
Fig. 9: Billede taget af Rosannguaq Rossen, af daværende politiker Randi Vestergaard Evaldsen og Nivi Olsen fra Demokraterne, i Nuuk. August, 2015.
Fig. 10: Skærmbillede taget af Rosannguaq Rossen, af kommentarer på Facebook, på Randi Vestergaard Evaldsens politikerside. September, 2015.
Fig. 11: Billede taget af Rosannguaq Rossen ved Bella Centret, København til Copenhagen Fashion Week 2017. Jeg var på feltarbejde og fulgte med i de grønlandske designere og købere.
Fig. 12: Billede taget af pelsdragt af den danske designer Jørgen Simonsen, til udstillingen 'Iskrystalprinsessen vol. II – Bæredygtig kulturarv' i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, Grønlands Nationalmuseum i 2017.
Fig. 13: Billede taget af Rosannguaq Rossen, til første møde i forbindelse med projektet: 'Styrkelse af den grønlandske kulturarv – Redesign af sælskind', efterfulgt med feltarbejde og besøg i *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*, april 2018.
Fig. 14: Billede taget af Rosannguaq Rossen af silkebånd på udstilling i Danmarks Designmuseum, 2017.
Fig. 15: Billede taget af: Inuit Quality Clothes of Greenland/Mads Pihl, 2013, Ikiuna Olsen Kristiansen.
Fig. 16: Billede taget af engelske sømænd, af en gruppe fra grønlændere fra Sisimiut i 1854. Copyright: Royal Museums of Greenwich.
Fig. 17: Billede taget af Emilie Binzer, 2019. Af Bodil Marie Damgaard med Ida Damgaard på ryggen.
Fig. 18: Billedet er taget i Nuuk af John Møller (1867-1935), med Sofie og drengen August, ca. 1900. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 19: Billede taget af Rosannguaq Rossen, 2018. Tre inuit til Toronto Indigenous Fashion Week 2018. **Fig. 20:** Billedet er blevet bragt i *ALT for damerne* 26. februar 2020. Copyright: ALT for damerne/Caroline Abildtrup Bagger, med skuespilleren Nukâka Coster-Waldau.

Fig. 21: Billedet er blevet bragt af Danmarks Radio, af Formanden for *Naalakkersuisut*, Kim Kielsen med sin blå anorak med formanden for Parti Naleraq, tidligere Formand for *Naalakkersuisut*, Hans Enoksen, til *Inatsisartut* valget 2018. Copyright: Dr.dk.
Fig. 22: Billede taget af Rosannguaq Rossen, 2018, af den grønlandske delegation af syersker, designere og kunstnere til Toronto Indigenous Fashion Week, i maj 2018, Toronto.
Fig. 23: Billedet er taget i Nuuk af John Møller. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. **24:** Billedet er taget i Nuuk af John Møller, af Bolethe Holm, Bolethe Heilmann, Sara Josefsen, fru K. Bugge og Ragnhild Bugge. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 25: Billedet er taget af Mads Pihl, af musikgruppen Small Time Giants, i et busstoppested i bydelen Qinngorput, Nuuk i 2015. Copyright: Visit Greenland/Mads Pihl.
Fig. 26 og 27: Billede taget af Rosannguaq Rossen, 2015, af en reklamestander i bymidten i Nuuk, udenfor butikken, Bror og Søster.
Fig. 28: Tegningen af kvinden er skitseret af den tyske afdøde kunstner, Fritzi Mally i 1940'erne.
Fig. 29: Billede taget af John Møller af Davids kone, Elisabeth. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 30: Victoria's Secret Fashion Show in Paris, 2016. Copyright: Anton Oparin.
Fig. 31: Tidligere Folketingsmedlem Sofia Rossen, med sine Peter Jensen støvler. Foto: Sofia Rossen.
Fig. 32: Billede taget af David Røgilds af den grønlandske designer, Bibi Chemnitz. 2020.
Fig. 33: Billede taget af John Møller af A.I.P.K. Kristeligt forening for unge kvinder, omkring 1925. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 34: Billede taget af John Møller, af *Peqatigiinniat*, den kristelige forening i Nuuk, hvor også kvinderne aktivt var med, starten 1900-tallet. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 35. Selvportræt af Peter Gundel (1895-1931) i Illumiut ved Ilulissat, billedet er taget med en selvudløser 2. november 1929.
Fig. 36: Billede taget af John Møller, af Kathrine Chemnitz (tv.) med sine forældre, søster og børn i Qaqortoq. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 37: Billede taget af Dorothea Poulsens (født Rasmussen, 1839-1919) nevø, John Møller, med sine børnebørn fra sønnen, kolonisten Josva og Bodil Poulsen. Fra venstre øverst: Tønnes Poulsen, Johannes Poulsen, Birgithe Poulsen (senere Møller) og Karl Poulsen, der blev præst i Ilulissat. Ca. 1916. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 38: Billede taget af John Møller af Mads Lynge med konen Ane, Dorotheas søster, og deres børn Niels og Karen. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 39: Billede taget af H.J. Rink (1819-1893) af Dorothea og Louise Rasmussen i 1862. Copyright: Hinrich Rinks billedsamling fra Grønland. Universitetets Etnografiske Museum, Oslo. www.khm.uio.no
Fig. 40: Billede taget af John Møller ca. 1910 af en mor med sin datter i Nuuk. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 41: Billede taget af John Møller af Frk. Sofie Binzer. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 42: Billede taget af Rosannguaq Rossen af avisen *Sermitsiaq*, 26. april 2000.
Fig. 43: Den internationale designer, Jørgen Simonsens Iskrystalprinsessen vol. II – Bæredygtig kulturarv', her med den tidligere supermodel, Carmen Kass, i Ilulissat. Foto: Niklas Croall/Ulannaq

Ingemann.
Fig. 44: Billede taget af Rosannguaq Rossen af translatør, tidligere museumsinspektør og forfatter, Mariane Petersen med nuværende museumsinspektør, Aviaaja Rosing Jakobsen, 2019, til projektet 'Styrkelse af den grønlandske kulturarv – Redesign af sælskind'.
Fig. 45: Billede taget af John Møller af danske børn iklædt kjoler og uniform og grønlandske børn ikldt dragter og anorak. Copyright: *Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu*.
Fig. 46: Grafisk collage 'Power in a bag', af den tidligere Forkvinde for *Naalakkersuisut*, Aleqa Hammond. Collagen er lavet af kunstneren Ivinguak Stork Høegh (f. 1982) i forbindelse med ophævelsen af nultolerancen i Grønland, i 2013. Copyright: Ivinguak Stork Høegh.
Fig. 47: Det Danske Kronprinsepar med deres fire børn. Copyright: Steen Brogård/Tele-Post Greenland. 2016.
Figur 48: Skærmbillede af Nønnes Facebookside 5. juni, 2012, taget af Rosannguaq Rossen.
Fig. 49: Mala Johnsen fra Nuuk, med Bibi Chemnitz outfit. Copyright: Visit Greenland/Mads Pihl. 2014.
Fig. 50: Skærmbillede taget af Rosannguaq Rossen, fra dokumentarfilmen: *Byen ved verdens ende* (Gavron 2011).
Fig. 51: Skærmbillede taget af Rosannguaq Rossen, fra dokumentarfilmen *Byen ved verdens ende* (Gavron 2011).
Fig. 52: Billede taget af Rosannguaq Rossen, af forsiden, af det norske modeblad KK. Nr. 3. 1. februar, 2019. Den samiske sangerinde, Ella Marie Hætta Isaksen, med sin kofte.
Fig. 53: Billede taget af David Trood i 2010, af to unge grønlandske kvinder, der kører på scooter. Copyright: David Trood/Visit Greenland. 2010.
Fig. 54: Skuespilleren Nukâka Coster-Waldau med den vestgrønlandske perlekrave. Billedet er blevet bragt i *ALT for damerne* 26. februar 2020. Copyright: *ALT for damerne*/Caroline Abildtrup Bagger.
Fig. 55: Billede taget af David Trood i 2010, af tre unge grønlandske kvinder, der kigger mobiltelefon. Copyright: David Trood/Visit Greenland. 2010.
Fig. 56: Skærmbillede taget fra dokumentarfilmen *En by ved verdens ende* (Gavron 2011). Rosannguaq Rossen 2020.
Fig. 57: Makeup artisten, Natascha Pedersen fra Nuuk, med det grønlandske *brand, Bolt Lamar*. Copyright: Bolt Lamar.

De l II - Artikelproduktionen

I det følgende kapitel er de artikler som er produceret under ph.d.-afhandlingen: ’*Branding* igennem moden – Den vestgrønlandske dragt som symbol’ vedlagt.

Tre af artiklerne er publiceret, hvoraf to af dem er publiceret efter *peer review*, en er *in progress* og er *peer review*. En artikel er publiceret i Tidsskriftet Grønland, uden *review*. Artiklernes layout i afhandlingen bringes som en del af afhandlingens form, og ikke som originalerne, undtagen artiklernes henvisningsmetoder og litteraturlister. Alle artikler bringes i fuldlængde med litteraturlister.

Kristendommens indflydelse på moden i Grønland skabte den vestgrønlandske kvindedragt – Kvindernes inspiration fra Brødremenigheden og moden i Europa

Summary:

Cultural traditions go way back to the past. How well do we really know our own culture and historical background? Which traditions and cultural values did the Greenlanders have before the contact with the European whalers, the Danish colonial empire as well as the German Moravians? Most importantly, which traditions did the Greenlanders get inspired from? The object of this article is to analyze why the West Greenland women's dress looks the way it does today, 300 years after the introduction of Christianity. Today, the Greenlanders are debating whether it can renew the West Greenlandic women's dress. In the same way as other people around the world, Greenlanders have found inspiration to renew their culture in every aspect since the first contacts with other people and other cultures, internally as well as externally.

Rosannguaq Rossen, ansat i en seksårig kontrakt som adjunkt med ph.d.-forløb i Afd. For Sprog, Litteratur & Medier, Institut for Kultur, Sprog og Historie, Ilisimatusarfik, Grønlands Universitet. Rosannguaq Rossen skriver en ph.d.-afhandling om 'Branding igennem moden – Den vestgrønlandske kvindedragt som symbol' og afleverer i maj 2020.
Keywords: Dragthistorie, kulturmøde, assimilation, Grønland, mode

Manchet

Man kan spørge sig selv om, hvilke traditioner og kulturelle værdier grønlænderne havde før kontakten med de europæiske hvalfangere, den danske kolonimagt, såvel som de tyske herrnhutere. Ikke mindst hvilke traditioner grønlænderne blev inspireret af. Formålet med denne artikel er at finde ud af, hvorfor den vestgrønlandske kvindedragt ser ud, som den gør i dag, 300 år efter at kristendommen blev indført i Grønland. I dag drøfter grønlænderne, om det er tilladt at tage elementer ud af dragten og bruge den som inspiration for andre former for beklædning og mode. For en del debattører er nationaldragten "hellig" og bør ikke ændres eller bruges i anden sammenhæng, mens andre peger på, at dragten selv er et resultat af kulturmøde.

For at danne et overblik over den vestgrønlandske kvindedragts udvikling, vil jeg i denne artikel ved hjælp af kilder fra grønlandsfarere, historikere, antropologer, samt nedskrevne dagbøger og breve, kronologisk gå igennem tiden, hvor grønlænderne fik kontakt til europæerne og introduceredes for kristendommen med den danske kolonimagt og den tyske herrnhutiske brødremenighed. Jeg vil fokusere på perioden fra 1721, fra den dansk/norske præst og missionær Hans Egedes (1686-1758) ankomst til Grønland, og 1733, da brødremenigheden ankom fra Tyskland og bosatte sig ved kolonien Godthaab, Nuuk. Jeg har valgt at fokusere på den vestgrønlandske kvindedragt, da det også er den ud af de tre forskellige kvindedragter, herunder thuledragten og den østgrønlandske dragt, der har forandret sig mest igennem tiden. Hvem var det egentlig, der ændrede på dragten, og hvordan så den ud i den før-koloniale tid før 1721?

Præmissen for at undersøge oprindelsen af den vestgrønlandske kvindedragt er, at man kan se, at mønstrene og snittet i dragtens dele er inspireret af de danske og ikke mindst europæiske kvindedragter fra 17- og 1800-tallet. Perlerne, blomsterbroderierne, kniplingerne og dragtens ændrede snit og form kom i takt med kolonistationernes og herrnhutstationernes etablering i Vestgrønland fra 1721, året for missionærens Hans Egedes ankomst til Haabets Ø. Udover grønlændernes assimilering med kolonimagten og herrnhuterne, efterlignede grønlænderne også den danske overklasses påklædning og levemåde, som sociologen Thorstein Veblen (1857-1929) kalder for 'trickle-down effect'.[51] Det går i korthed ud på, at den nedre del af samfundsklasserne efterligner den øvre del af samfundsklasserne, overklassen, som også var synlig i Grønland siden 1700-tallet.

[51] Veblen 1899/1994.

Litteraturen om dragterne

Der er ikke mange kilder om de vestgrønlandske dragter i 1700-tallet, hvilket gør det vanskeligt at kortlægge historien om kvindedragten, der under Anden Verdenskrig blev til en formel dragt.[52] Selvom der findes kilder, er det især de skrevne kilder fra kvinder i perioden 1721 til slutningen af 1800-tallet, der mangler. De første skrevne kilder, hvor klædedragterne kort bliver nævnt, er af missionæren Hans Egede ved Bergenskompagniet[53], i hans bog: 'Det gamle Grønlands nye Perlustration, eller Naturel-Historie, og beskrivelse over det gamle Grønlands situation, luft, temperament og beskaffenhed; ´ trykt i København i 1741.

Dernæst er det den danske assistent og købmand Lars Dalager (1715-1772), der boede ved handelsstationen Paamiut og senere i Nuuk fra perioden 1742-67, der også beskriver datidens mode og påklædning blandt grønlænderne (Dalager 1752), og ikke mindst Hans Egedes søn, missionæren Poul Egedes (1708-1789) efterretninger om Grønland fra 1788, udgivet af teolog Mads Lidegaard (1925-2006) i 1988.

Museumsinspektør ved Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu (NKA), Grønlands Nationalmuseum, Aviaaja Rosing Jakobsen påpeger, at det traditionelle skindtøj, som f.eks. Qilakitsoq-dragterne fra ca. 1475 blev opbygget efter inuitfilosofien. Efter kontakten til europæerne tog til, ændrede mands- og kvindedragter sig til at blive mere kønsneutrale uden former og med lige snit. Jakobsen mener, at der kan være flere årsager til, at den traditionelle grønlandske beklædning har ændret sig til festtøj: Koloniseringen med kulturkontakt og klassedelingen, kristendommens indflydelse, samt inspirationerne udefra via de danske kvinder og muligvis fra de få grønlandske kvinder, der var på uddannelse i Danmark i midten af 1800-tallet, har haft indflydelse på dragtens udseende[54].

Det var ikke kun den danske kolonimagt, der var til stede i Grønland, men også den tyske herrnhutiske brødremenighed, der var spredt ud over Grønlands vestkyst fra 1733 til 1900, som vi med sikkerhed ved også har haft indflydelse i form af social kontrol, ikke mindst med hensyn til

---

[52] Rosing Olsen 2002.

[53] http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Gr%C3%B8nland/Gr%C3%B8nlands_samfund,_kultur_og_historie/Bergenskompagniet (Besøgt 06/01/2020).

[54] Jakobsen 2011, s. 391.

kvindernes status i samfundet.[55] De mæhriske brødre, stammede oprindeligt fra Mæhren, der på latinsk hedder *Moravia*, der i dag udgør Tjekkiet[56]. Ifølge teolog og historiker, Henrik Wilhjelm (f. 1936), var de indvandrere og fik en plads i Sachsen, efter at have været forfulgt i over 300 år i det katolsk regerede Bøhmen-Mæhren.[57]

De mæhriske indvandrere kaldte deres nye hjemsted 'Herrnhut', der betyder 'Under Herrens beskyttelse'.[58] Brødremenigheden spredte sig til flere steder i verden, herunder Holland, Danmark, Rusland, England og Nordamerika. Der blev etableret de såkaldte 'brødrebyer', hvor Brødremenigheden byggede huse, drev kvæg og forsynede hele byen selv, uden hjælp udefra. I Danmark blev brødrebyen Christianfeld opført under Christian VII i 1773.[59] Udover brødrebyerne, fik Brødremenigheden dog en indflydelse, der rakte langt ud over deres byer.[60]

Artiklens formål er netop at finde frem til flere inspirationskilder fra den herrnhutiske brødremenighed, som de grønlandske kvinder på kreativ vis fandt frem til, og som frem til i dag kan identificeres i den vestgrønlandske kvindedragt som f.eks. de anvendte farver. Min påstand er, at disse kan spores tilbage til brødremenigheden, herrnhuternes brug af farvekoder.

I forbindelse med litteraturgennemgangen omkring den vestgrønlandske kvindedragt, vil jeg referere til teolog og historiker Henrik Wilhjelm (f. 1936), eskimolog Inge Kleivan (f. 1931), teolog Kathrine Kjærgaard (f. 1970), historiker Thorkild Kjærgaard (f. 1945) der alle har forsket i herrnhuternes historie i Grønland, endvidere inddrages tyske Heinz Israels forskning om herrnhuterne i Grønland.[61]

For at kunne belyse, hvorfor kvindedragten har ændret sig så markant siden kontakten med europæerne, har jeg valgt at inddrage filosoffen Frantz Fanons (1925-1961) teori om vejen mod frigørelse fra kolonimagten, herunder filosoffen og forfatterens Jean-Paul Sartres indledning (1968), samt sociologens Thorstein Veblens teori om den frie arbejderklasse fra slutningen af 1800-tallet (1899). I dag drøfter grønlænderne stadigvæk, om de kan tillade sig at lade sig inspirere af

[55] Kleivan 1983; Kjærgaard og Kjærgaard 2003; Rossen 2017.
[56] http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/%C3%98steuropa/Tjekkiet/M%C3%A6hren (Besøgt 13/02/2020)
[57] Wilhjelm 2001, s. 19.
[58] Ibid.
[59] Kilde: https://www.visitkolding.dk/kolding/oplevelser/christiansfeld-unesco-verdensarv (Besøgt 13/02/2020).
[60] Wilhjelm 2001, s. 22.
[61] Israel 1969.

nationaldragten eller ej ud fra de underliggende normer, der hersker i samfundet. Debatten er til stadighed dukket op gennem de sidste tredive år, uden egentlig at komme til en endelig afgørelse.[62]

Ill. 1: Brudepar med børn. Den gravide brud og pigen med den vestgrønlandske nationaldragt og brudgommen, samt drengen i hvid anorak med sorte bukser og sorte kamikker. Foto: Rosannguaq Rossen, 2018.

Imitation og assimilation af den øverste del af samfundsklassen

Den norsk-amerikanske sociolog Thorstein Veblen (1899/1994) påpeger, at overklassens mening er, at der ligger en tilbøjelighed til at vise de nedre samfundsklasser, at man som rig kan gøre, hvad man vil i forhold til økonomien. Med andre ord, viser de rige gerne deres ejendom og rigdom til de fattige arbejderklasser, fordi de rige ved at de fattige ikke kan hamle økonomisk op med dem og dermed kan skabe en distance. Veblen mener at samfundets overklasse, materielt ikke kun dækker deres praktiske behov, men at overklassen også vil demonstrere deres sociale status i samfundet. Analysen var rettet mod den amerikanske kultur i slutningen af det nittende århundrede, der også

[62] Sørensen 1997; Pedersen 2011; Rossen 2017.

gjaldt for de vestlige samfundsklasser i hele verden.[63] I Veblens analyse af den amerikanske arbejderklasse identificerer Veblen de kræfter, der ligger bag forbrugerismen, og betegner det som et 'iøjnefaldende eller fremvisende forbrug', der kan beskrives som et forbrug drevet af fremvisning af unødvendige produkter og ikke mindst aktiviteter. Veblens analyse inddrager mere end økonomi, hvilket resulterer i en kritik af forbrugersamfundet, der har lige så mange indsigter om nutidens materialistiske kultur som i det nittende århundrede.[64]

Veblen inddrager påklædningen i sin analyse, som et vigtigt element af forbrugersamfundets status. Desuden påpeger han, at velstillede grupper køber sig til social anerkendelse og dermed demonstrerer deres rigdom materielt. Veblen påpeger, at det nederste samfundslag ønsker at stræbe efter at ligne det øverste samfundslags levemåde i sådan en grad, at de til tider også direkte imiterer denne. Det kan bl.a. vise sig i påklædningen. Med andre ord, det som den nedre samfundsklasse søger at opnå, er den livsstil, der er knyttet til den øvre samfundsklasse. Det starter med den opfattelse at rigdom giver ære. Dvs. at enkeltpersoner værdsættes i forhold til besiddelse af rigdom. Derfor bestræber individer sig på at 'udmærke sig i økonomisk betydning' og således 'opnå respekt og misundelse fra deres medmennesker', en adfærd som Veblen identificerer som 'det emulerende motiv'.[65] Det antages, at enkeltpersoner kontinuerligt engagerer sig i at foretage en individuel sammenligning mellem dem selv og dem 'med hvem de er i vane med at klassificere sig selv' og derfor bestræbe sig på at overgå dem, de normalt grupperes med.[66]

Den franske filosof, Jean-Paul Sartre (1905-1980), har i sit forord til den vestindiske filosof og forfatter, Franz Fanons (1925-1961) hovedværk ’Fordømte her på jorden’ (1968), påpeget, at kolonihistorien i Europa har skabt undertrykkelse ved at skabe grupperinger og modsætninger, dannet klasser og undertiden racefordomme. Han mener at kolonimagten, ikke kun prøver at holde de trælbundne, de koloniserede mennesker på plads, men at kolonimagten også ødelægger deres kultur og traditioner. [67] Derudover mener Fanon, at den indfødtes syn på kolonisten er fyldt med begær og misundelse. At den indfødte drømmer om at sidde ved kolonistens bord, at sove i kolonistens seng og leve som kolonisten.[68] Ligesom Veblen, der påpeger at den nedre del af

[63] Veblen 1899/1994, s. 1-2.
[64] Veblen 1899/1994, s. iii.
[65] Veblen 1899/1994, s. 17.
[66] Ibid.
[67] Sartre 1968, s. 11-12.
[68] Fanon 1968, s. 29.

samfundslaget direkte imiterer den øvrige del af samfundet, mener Fanon at de indfødte også direkte imiterer eller assimilerer sig med kolonimagten.

’Den herskende race er først og fremmest den, der er kommet andet steds fra, den der ikke ligner de oprindelige indbyggere, ”de andre” ’. [69]

Ifølge Fanon er kirken i kolonierne de hvides kirke, de fremmedes kirke. Kirken kalder ikke de indfødte til at gå Guds veje, men til at gå den hvide mands vej, herskerens og undertrykkerens vej.[70] Endvidere mener Fanon, at kolonimagten har søgt at overbevise de indfødte om, at kolonialismen kom for at lyse for dem i deres mørke.[71] Lige så snart de indfødte begynder at kunne se hvordan de hvide lever i deres land, begynder den fuldstændige assimilations periode. Det sker bl.a. ved at den indfødte, har accepteret besættelsesmagtens kultur, hvor de indfødte skal behage, adlyde kolonimagten og dermed være ligesom dem.[72]

Hvordan så dragterne så ud for 3-400 år siden, da grønlænderne første gang fik kontakt med europæerne og hvor de vestlige samfundsklasser og kristendommen var ikke-eksisterede i Grønland? Begyndte grønlænderne, de indfødte, at assimilere sig og imitere den danske kolonimagt, samt herrnhuterne levemåde og kultur?

Assimilering til koloniens og herrnhuternes mission

Grønlænderne i Vestgrønland var dem, der hurtigt begyndte at assimilere sig med koloniens danske befolkning og senere også med herrnhuterne. Hans Egede skriver allerede i 1741, at kvinderne pyntede deres dragter med store perler og stof, som grønlænderne havde byttet sig til med enten de hollandske hvalfangere, eller som de havde skaffet fra kolonibutikken.[73]

Hans Egede beskriver desuden grønlændernes klædedragter i Vestgrønland, nærmere betegnet ved Nuuk. Ifølge Egede ligner mændenes og kvindernes dragter hinanden i deres form, da begge klædedragter går ned over deres hofter, hvor begge køn har en snip foran og bagpå (se også ill. 2). Anorakken er syet enten af rensdyr, sæl eller fugleskind. Kvindernes klædedragt adskiller sig fra

[69] Fanon 1968, s. 30.
[70] Fanon 1968, s. 31.
[71] Fanon 1968, s. 137.
[72] Fanon 1968, s. 155.
[73] Egede 1741, s. 73.

mændenes dragter alene ud fra, at kvindernes dragter har store hætter, mens mændenes har en lille hætte, som de bruger i stedet for en hue, når de skal på kajakfangst.[74]

Egede forklarer videre:

”De gifte kvinder som have børn, deres kiortle ere besynderlig viide og rumme, eftersom de maa bære deres smaa børn derudi paa ryggen og bruge en anden vugge eller svøbet klæder til dem”.[75]

Ifølge Egede har overdelen ellers været længere, hvor den har dækket hofterne og har haft en snip, som nævnt ovenfor. Det kan også bekræftes fra malerierne fra samme periode og ikke mindst de indsamlede dragter, som blandt andet kan ses i Grønlands Nationalmuseums online database for skinddragter[76], ikke mindst dragterne fra år 1475, der blev båret af mumierne, fundet i Qilakitsoq ved Uummannaq, Nordgrønland. Selvom dragterne har dækket hofterne i 1700-tallet, påpeger museumsinspektør Aviaaja Rosing Jakobsen, at Qilakitsoq dragternes snit og form adskiller sig fra dragterne i 1700-tallet. Snipperne nåede ikke ned over hofterne, men nåede i stedet kun til livet, ligesom mændenes hvide kajakpels gjorde.[77] Der har således været forskellige længder.

Poul Egede (1708-1789), beskriver deres første møde med grønlænderne i Sydgrønland 1721. Grønlænderne var fascinerede over de europæiske kvinder, da de havde en dragt, de aldrig havde set før. De grønlandske mænd fik fiskekroge, mens kvinderne fik perler og synåle som gaver fra europæerne.[78] Der er ingen tvivl om, at grønlænderne lod sig inspirere af de danske missionærer siden første kontakt. I 1736 beretter Poul Egede om perler og kvinderne i Nordgrønland. Kvinderne spørger ham, om perlerne, de bruger rundt om halsen, på armene og som øreringe var forbudte. Om Gud ville blive sur, hvis de ikke smed dem væk.[79]

Året efter i 1737 i Egedesminde, fortæller Poul Egede: ”En løb straks ud og kom ind med 2 rugtvebakker, gemt i et stykke rødt hårklæde, som han havde taget fra en hollænder året før”.[80] Allerede i 1730’erne var de grønlandske kvinder begyndt at gå med farvede hårbånd, som ph.d.

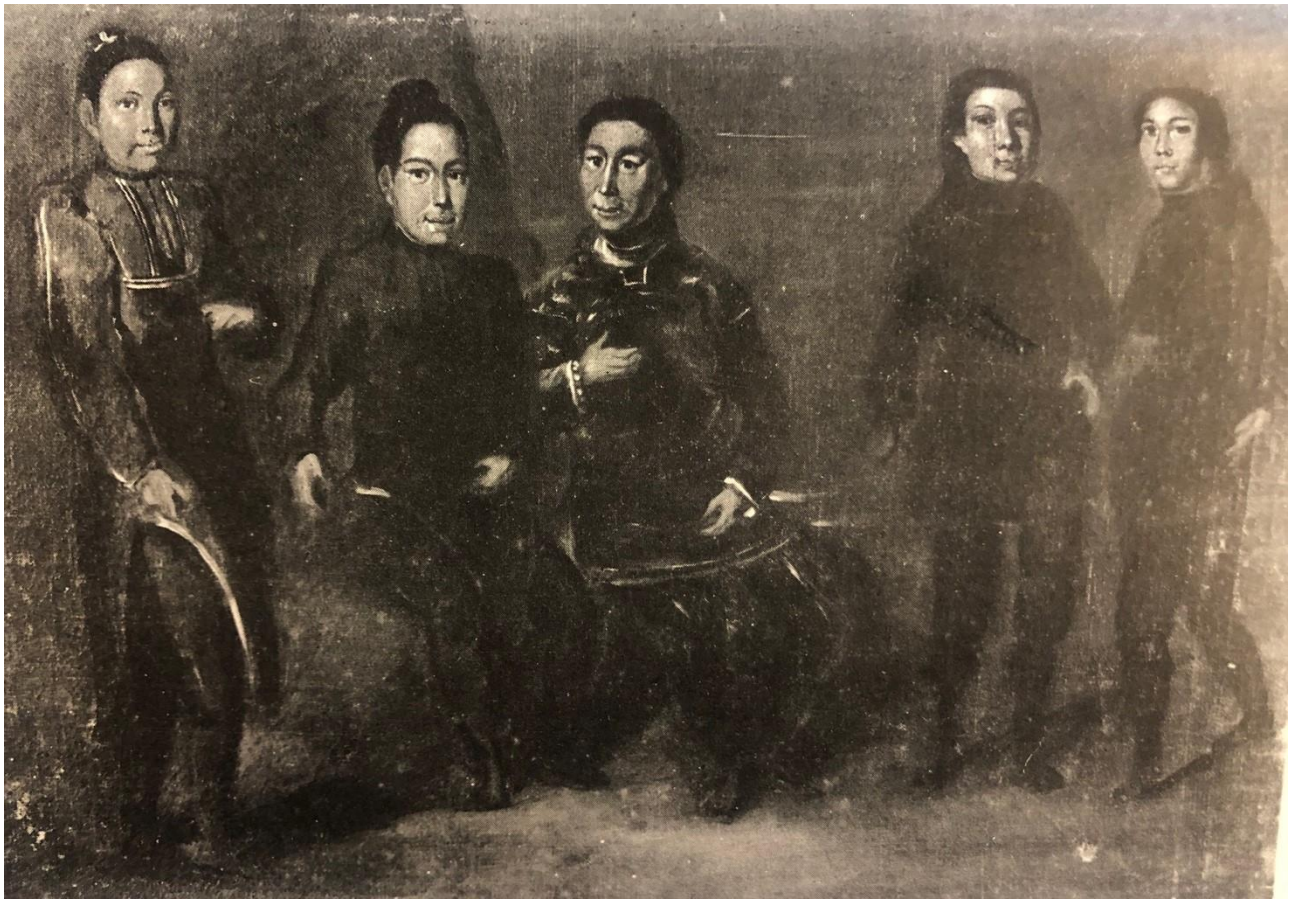
[74] Egede 1741, s. 72-73.
[75] Egede 1741, s. 73.
[76] http://skinddragter.natmus.dk/Clothing/Details/1699 (Besøgt 01/03/2020).
[77] Jakobsen 2011, s. 386.
[78] Lidegaard 1988, s. 18.
[79] Lidegaard 1988, s. 63.
[80] Lidegaard 1988, s. 94.

Peter Andreas Toft fra Nationalmuseet i København har forsket i ved hjælp af kolonibøgerne. Hårbåndene viste, hvilken social status kvinderne havde i det grønlandske samfund.[81]

Den danske assistent og senere købmand Lars Dalager (1715-1772), skrev en beretning om den grønlandske mode i Frederikshaab/Paamiut. De grønlandske mænd fik syet lommer til deres snusdåser ligesom de danske kolonimænd, og de fik endda også syet knapper på deres bukser, ligesom kvinderne begyndte at gå med modester, som er en slags krave, som de europæiske kvinder introducerede.[82] Han beskrev også hvordan de 'rige' grønlændere klædte sig i 1750'erne:

" (…) de riige Grønlænderes beste Klæde-Dragt, som Landet giver, og er af Rens-Dyr-Skindene, disse bruge de fleste med Haarene paa, jo fiinere og mørkere, jo kiønnere; fornemmelig ere de smaa Kalv-Skind i større Anseelse, disse betiener man sig egentlig af til Børne-Tøy, fordi de ere fiine og bløde, dernest til unge Jomfuer, som dermed kand giøre stor Parade. (…) I forrige Tider var alt det Røde udi Anseelse, men nu (…) Thi overalt, fornemmelig Nord efter, merker man det Mørke-Blaa og Hvide at være deres Favorit-Couleurer, hvilke ogsaa best komme overeens med Landets egne Klæders Farver, saaledes er en blaa Kiole og hvide Strømper, med en bunden Hue paa Hovedet, den høyeste Stads for en Grønlænder. (…) [83]

[81] Kleivan 1983; Toft 2017; Rossen 2017.
[82] Dalager 1752; Toft 2017.
[83] Dalager 1752, s. 43-44.



Ill. 2: Maleri af den tyske maler Johann Valentin Haidt (1700-1780), der blev medlem af Brødremenigheden i Herrnhaag, i 1740[84]. Haidt malede religiøse motiver i Tyskland, indtil han flyttede til Amerika i 1754. Han malede de første fem grønlændere der kom til Tyskland i ca.1747. Maleriet er en del af billede materialet til Heinz Israels afhandling fra 1969.[85]

Brødremenigheden ankomst til Grønland

Ifølge forskere med specialer indenfor den grønlandske historie var kongen af Danmark, Kong Frederik IV, træt af, at det ikke gik som det skulle med Hans Egedes mission med at omvende de grønlandske hedninger til kristendommen i Grønland. Efter Kong Frederik IV's død, kom den stærkt religiøse Kong Christian VI som var gift med Sophie Magdalene, til tronen. Sofie Magdalene var en slægtning til den pietistiske grev Nicolaus Ludwig Zinzendorf, som havde store ejendomme i Sachsen i Tyskland. Grevens barndomsdrøm var at ville udbrede kristendommen til hele verden, herunder De Vestindiske øer og Grønland.[86]

[84] https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp07055/johann-valentin-haidt (Besøgt 15/02/2020).
[85] Israel 1969.
[86] Kjærgaard og Kjærgaard 2003, s. 10-11.

Det var startskuddet for herrnhuternes tilblivelse i Grønland i 1733, hvor de placerede sig et par km fra Hans Egedes koloni i Godthåb. Stedet, kaldte de *Neu Herrnhut* (Ny Herrnhut). De tre første grønlandsmissionærer var henholdsvis Matthäus Stach (1711-1787), Christian Stach (død 1737) og Christian David (1691-1751), der alle var håndværkere og stærkt religiøse.[87]

Brødremenighedens medlemmer blev delt op i 'kor'. Der var familiehuse, mens en del børn boede i kostskolerne ('anstalterne'). De større børn og ugifte medlemmer boede i store kollektiv-huse, skarpt adskilt efter køn, alder eller religiøs udvikling. De såkaldte 'kor' bestod af enker, enkemænd, ugifte søstre og brødre, kvindelige og mandlige ynglingekor, større og mindre pige- eller drengekor, samt ægtekoret. De havde hver særlige menighedsarbejdere (korhjælpere og -tjenere) og forsamlinger, samtalegrupper ('selskaber'), samt værksteder.[88]

Hele deres hverdag var under stram styring. Korsystemet i Grønland blev indført i 1749, efter grønlændernes ankomst fra Tyskland, fra deres toårige studierejse fra 1747-49. De fem grønlændere var nationalhjælperne[89] Judith (Issek), Simon (Arbalik), Sara (Pussimek), Matthäus (Kajarnak) og Angusinak (se ill. 2).[90]

Når grønlænderne flyttede til den herrnhutiske brødremenighed, lavede de en aftale om at afholde sig fra de hedenske skikke som dans, leg, brug af amuletter, tryllevers, åndemaning og taburegler. De assimilerede sig til herrnhuternes levemåde og stræbte efter at leve ligesom dem. Det var også kun derfor grønlænderne blev accepteret af brødremenigheden. Selvom korordningen blev indført i Grønland, opgav man den i 1783 pga. problemer af seksuel og social art. Men koropdelingen til hverdag, med f.eks. med de farvede hårbånd for hvert kor, blev fastholdt som fundamentet under menighedsordningen og den dertil forbundne kirketugt.[91]

Ifølge teolog og ph.d. Kathrine Kjærgaard (2003) satte korinddelingen i Grønland det længste historiske spor blandt den herrnhutiske mission i Europa og Amerika. De farvede hårbånd blev kategoriseret således: rødt for ugifte, blåt for gifte, sorte og hvide for enker, samt grønt hvis man har

[87] Ibid.
[88] Wilhjelm 2001, s. 24.
[89] Grønlandske nationalhjælpere formidlede herrnhuternes budskaber til resten af samfundet.
[90] Kjærgaard og Kjærgaard 2003, s. 47.
[91] Wilhjelm 2001, s. 36.

fået et barn udenfor ægteskabet.[92] Kjæraard mener, at de farvede silkebånd om de grønlandske kvinders hårtoppe forsvandt omkring Anden Verdenskrig.[93]

Selvom herrnhuterne ikke nåede ud til resten af Vest- og Nordgrønland, end Nuuk og Sydgrønland, lavede grønlænderne de samme regler for hårbåndene (Heinz 1969), som også Henrik Wilhjelm påpeger.[94]

De europæiske kvinders ankomst til Grønland

Udover Hans Egedes kone, Gertrud Rask (1673-1735), var der også enkelte europæiske kvinder i Nuuk/Godthaab. Selvom der ikke står så meget om de europæiske kvinder eller om kvindernes påklædning hos brødremenigheden, nævner historikeren Thorkild Kjærgaard og teolog Kathrine Kjærgaard dem kort (2003). Brødremenigheden fik kvindeligt selskab af Matthäus Stachs mor, der var enke, samt hans to søstre, Rosina og Anna Stach allerede i 1736.[95] Ifølge kirkebøgerne blev Rosina gift med Johann Beck og fødte hans første barn i 1737 i Ny Herrnhut. De fik i alt ni børn i Grønland[96]. Derfra ved vi at europæiske kvinder siden missionærernes ankomst til Grønland, har været en del af missionerne.

I 1800-tallet var der også grønlandske kvinder der tog til Danmark for enten at uddanne sig til jordemoder eller være på ophold i et dansk hjem i et par år.[97] Men der har også været grønlandske kvinder i Europa som f.eks. Tyskland, før det. Ifølge den tyske forsker Heinz Israel, var der 'grønlænderinder', der blev sendt til Tyskland på studietur for at komme hjem med viden om Europa og kristendommen, samt se hvordan de europæiske kvinder levede). Det var blandt andet de kvindelige nationalhjælpere Judith (Issek) og Sarah (Pussimek), der var i Tyskland omkring 1747-49 (se ill. 2).[98]
Hvilke tegn på inspiration kan der observeres, at grønlændernes tog til sig? Er det sammenligneligt med tendenser andre steder i verden?

[92] Kleivan 1983; Kjærgaard og Kjærgaard 2003.
[93] Kjærgård og Kjærgaard 2003, s. 48.
[94] Wilhjelm 2001, s. 22.
[95] Kjærgaard og Kjærgaard 2003, s. 21.
[96] https://da.nka.gl/arkivet/brug-arkivet/slaegtsforskning/kirkeboeger/nuukgodthaab/1733-1809/ (Besøgt 20/02/2020).
[97] Jakobsen 2011, s. 391.
[98] Heinz 1969, s. 44; Kjærgaard og Kjærgaard 2003, s. 52.

"Some Puritan sects had (and in some cases, still have) precise etiquette about the way a woman's hair is covered: the Moravians appointed deaconesses who invested members with cap ribbons of red, light red, pink, blue or white, according to their age and marital status".[99]

Citatet ovenfor er fra den amerikanske forsker, Don Yoder (1972), som har forsket i de amerikanske herrnhutere i Pennsylvania. Han understreger, at nogle af puritanerne stadigvæk har etiketter på kvindernes kyser. Herrnhuternes regel om farvebrug i kyserne blev dermed stadigvæk brugt i 1972. Båndene i kyserne havde følgende farver: lyserød, rød, blå eller hvid, der repræsenterede deres alder og giftestatus.[100]

De samme farver og regler gælder også i Vestgrønland stadigvæk i dag, også selvom herrnhuterne allerede forlod Grønland i 1900. Det kommer jeg nærmere ind på.

Selvom Grev Zinzendorf krævede, at brødremenigheden aldrig skulle blande sig i det politiske liv, har brødremenigheden sat dybe spor i den grønlandsk kultur og samfund.[101] Selvom man ikke var del af brødremenigheden, forplantede deres 'regelsæt' sig til farvesystemer, og man kunne se, hvem der havde født et barn udenfor ægteskabet, og det begyndte man at se ned på, også selvom man ikke var en del af brødremenigheden. Forskellen mellem de europæiske og amerikanske herrnhutiske kvinder, var, at de grønlandske kvinder ikke bar kyser, men havde deres hår viklet op i en top bundet sammen med bånd.[102]

Udover de kilder skrevet af mænd fra 1700-tallet, er der to kilder skrevet af kvinder fra 1800-tallet. Selvom kilderne ikke kan defineres som historiske kilder, kan de kilderne alligevel give et indblik på kvindesynet i 1800-tallet. Henriette Egedes dagbog fra 1832-1833, som arkivleder i Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu (NKA), Inge Høst Seiding har renskrevet (2017), og forfatter Signe Rinks (1836-1909) skønlitterære værker, inspireret af hendes observationer og erfaringer under sit liv i Grønland: "Grønlændere" (1886) og "Grønlændere og Danske i Grønland" (1887).

Der var som tidligere omtalt af ph.d. Inge Høst Seiding, også danske kvinder i kolonien Nuuk/Godthaab og senere også rundt omkring i Grønland, efter at Den Kongelige Grønlandske Handel blev stiftet i 1776. En af dem var Henriette Egede, der boede to år i Niaqornat ved

[99] Yoder 1972, s. 309.
[100] Ibid.
[101] Wilhjelm 2001, s. 178.
[102] Kleivan 1983.

Uummannaq i Nordgrønland. Ifølge Seiding, var det kvinder som Henriette Egede, der med deres tilstedeværelse i Grønland og deres position fik betydning for, hvordan kolonisamfundene udviklede sig i Grønland. Materielt og åndeligt. Den kultur de kom fra, forventedes at leve videre og blive repræsenteret i Grønland – igennem deres hjem, påklædning og adfærd.[103]

Det kan man også se på billederne, som fotograf John Møller (1867-1935) fra 1880'erne til 1930'erne, rundt omkring i Nuuk[104]. Nogle af de grønlandske kvinder og unge piger tilbragte tid sammen med de europæiske kvinder, enten ved at være *kivfak* (tjenestepige), barnepige, eller fordi de europæiske kvinder arrangerede syskoler for de grønlandske kvinder. Billederne kan man se i Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu, Grønlands Nationalmuseums database med over 4.000 billeder fra 1800-tallet.[105]

I den grønlandske litteraturhistorie har der ikke været grønlandske kvindelige forfattere fra perioden, hvor Grønland fik sit første trykkeri i Nuuk (Godthaab) i slutningen af 1850erne. Det var først med forfatteren Signe Rinks (1836-1909) indblik, at vi fik en forfatter med kvindesyn der bragte læseren ind i de grønlandske hjem og kultur. Signe Rink var født og vokset op i Grønland. Selvom Signe Rinks forældre var danske kolonibestyrere og var en del af den europæiske overklasse, kunne Signe Rink tale og forstå det grønlandske sprog, hvor hun som barn og ung også bevægede sig blandt de grønlandske børn og unge.[106]

Signe Rink boede som barn og teenager på forskellige handelsstationer med sine forældre og søskende, inden hun tog til Danmark for at fortsætte sin skolegang. Hun blev gift med den danske glaciolog Hinrich Johannes Rink (1819-1893) og boede først i Qaqortoq, hvor H.J Rink blev udnævnt til konstitueret kolonibestyrer og kongelig inspektør. Derefter flyttede de til Nuuk, hvor H.J Rink blev udnævnt til inspektør for Sydgrønland. Det var i den periode, at Signe Rink begyndte litterært at udfolde sig, men til at starte med skrev hun kun oversættelser og hjalp til i trykkeriet, indtil de forlod Grønland i 1868.[107] Signe Rink udgav sin første erindringsbog i 1886, 'Grønlændere' og hun udgav flere observationer og erfaringer under sit liv i Grønland, der i dag giver et indblik i, hvordan hverdagslivet i samtidens Grønland udspillede sig i midten af 1800-tallet. Selvom Signe Rinks bøger betegnes som skønlitterære værker, brugte hun sin kunstneriske frihed til

[103] Seiding 2015, s. 7.
[104] www.qangagooq.gl (Besøgt 26/11/2019).
[105] Ibid.
[106] Thisted 2007; Langgård 2009.
[107] Thisted 2007, s. 136.

at skildre episoder som hun formentlig har været vidne til. Der er blandt andet også eksempler med herrnhuternes sociale kontrol ved hjælp af de grønlandske kvinders hårbånd, der har spredt sig til resten af Vestgrønland og hvor assimilationen også er klar (jf. Fanon 1968):

> ” (…) Det røde baand er forsvundet af den uden dog at være bleven erstattet af det ligesaa klædelige blaa, som vi vide afløser hiint paa Bryllupsdagen, men en ubestemmelig Farvetone angiver hér, at Salôme er bleven Moder uden at have hørt Præsten læse Vielsesformularen”.[108]

Her kan der være et bevis på at selv grønlænderne der boede rundt omkring kolonierne, gik op i den systematiske brug af farverne på hårtoppen. I dette eksempel har Salôme fået et barn inden hun blev gift, og har dermed fået tildelt det grønne bånd til sin hårtop i stedet for det blå, som erstattede de ugifte pigers røde bånd, når de blev gift. Salôme, der med sin baby boede i samme tørvehytte med sine forældre, bror og hans familie, bliver til sidst viet af den lokale præst, hvor hun med det samme får tildelt det blå bånd til hårtoppen, og alt ender lykkeligt.[109]

I en anden situationsskildring pyntet med (måske) hendes kunstneriske frihed til at skildre en episode som hun har været vidne til, fortæller hun om den ensomme danske udligger og hans plejedatter, som han boede sammen med i otte år, indtil han ender med at fri til hende.[110]

> ”Hvad vilde Du synes om en b l a a Fløiels-Anorak med blaa Guldbaand om Kanten, og tilsvarende Baand til Toppen?” henvendte han til Bole i hendes eget Sprog. (…) ”Vil du være min ”nullia”, (min Hustru) lille Bole?”. ”Assukiak!” (det veed jeg ikke!) – lød det altid parate grønlandske Ord fra hendes Læber (…)”.[111]

I Signe Rinks erindringer ser vi et eksempel på, at symbolet på kvindernes bånd ikke kun har været brugt i hårtoppene, men også i kvindernes anorakker. Udstedsbestyreren spørger den 20-årige Bole, om hun vil giftes med ham, så hun kunne begynde at gå med en blå fløjls anorak med blåt guldbånd om kanten og tilsvarende bånd i hårtoppen.[112] Ikke alle grønlandske kvinder bar blåt, når de blev gift. Et eksempel er fra Henriette Egedes dagbog fra Upernavik. Her drikker hun kaffe med

---

[108] Rink 1886, s. 44.
[109] Rink 1886, s. 47.

[110] Rink 1886, s. 140-142.
[111] Rink 1886, s. 153-154.
[112] Ibid.

Madame Cortzen, der er gift med Købmand Cortzen. Hun bar ifølge Egede ’Beenklæder og Anorak, lange røde støvler og Haaret opsadt i en top med et rødt Baand om…’.[113]
Det kan også være, at de har manglet blåt stof i Upernavik, for ifølge Købmand Cortzen udeblev skibet flere gange om året, pga. den hårde vind omkring Upernavik. Selvom herrnhuterne ikke var til stede i Nordgrønland, spredte deres sociale kontrol sig selv til Upernavik, hvor kvinderne også bar de farvede hårbånd og anorak.[114]

Fra Nuuk sendte den grønlandske fotograf John Møller (1867-1935) et brev til den tidligere inspektør for Sydgrønland, Ole Bendixens (1859-1958) kone i København i 1921. 21 år efter at brødremenigheden forlod Grønland og året, hvor det danske kongepar for første gang skal aflægge besøg i Grønland. Heri fremgår det, at Møllers kone Sofie bestiller stof, som Bendixens kone skal skaffe til hende. Farven skal være blå og Sofie Møller følger formentlig den uskrevne regel om, at gifte kvinder skal bære blåt.

” (...) Dog vil min kone gerne bede Dem om at købe Anorakstøj med Baand til kant til sig, hun vil gerne have begge skal være af silke, men helst blåtmønstret som de ved hvad slags pladder der bruges heroppe”[115].

John Møller ser ud til at være ligeglad med farvekoderne, men bestiller alligevel hvad konen beder om til fru Bendixen. Som det synes at fremgå af formuleringen ”de ved hvad slags pladder der bruges heroppe”, antages Fru Bendixen at kende de grønlandske farvekoder.

[113] Seiding 2015, s. 34.
[114] Israel 1969
[115] Brev fra John Møller til Emmy Bendixen 28.10.21. Ole og Emmy Bendixens privatarkiv i Nunatta Atuagaateqarfia Allagaateqarfialu. NKA P 10.00.07/1921.

Ill. 3 og 4: To tegninger af Fritzi Malli fra 1942. Kvindernes folkedragter fra Sudeterland og Mæhren fra 1800-tallet. I dag er disse folkedragter stadig i brug i Tjekkiet og Tyskland (Mally 1942).

Hvad tog grønlænderne med fra kulturmødet?

Der er ingen tvivl om, at kvindernes dragter i Vestgrønland begyndte at ændre sig drastisk, lige så snart det grønlandske samfund fik kontakt til Europa, men også gennem den stærke kristne tro, som de danske missionærer og den herrnhutiske brødremenighed bragte med sig i starten af 1700-tallet. Selvom den sociale kontrol kunne ses ud fra farvekoderne i kvindernes anorakker og hårbånd i Vestgrønland, blev dragterne også gradvist mere farverige. De små glasperler og forskellige farver stof blev brugt i stigende grad, men også de lange sorte og røde kamikker begyndte at ændre sig til sorte eller hvide korte kamikker, med europæiske blomsterbroderier og kniplinger som pynt.

Som allerede nævnt, var der bl.a. to kvinder der opholdt sig i Tyskland i to år og besøgte flere herrnhutiske byer på deres studierejse.[116] Kunne de to kvinder have set forskellige former for dragter under deres tur? (Se ill. 3 og 4). Har den vestgrønlandske dragt udover farvesymbolerne,

[116] Wilhjelm 2001; Kjærgård 2003.

hentet inspiration enten fra de herrnhutiske dragter som kvinderne bar i Grønland, eller kvindernes dragter rundt omkring de herrnhutiske byer i Tyskland?

For at finde ud af i hvilken grad, der er tale om direkte inspiration udefra har jeg kigget på de forskellige folkedragter i Tyskland, Tjekkiet og Slovakiet, der før var en del af Sudeterlandet[117], Bøhmen og Mähren i det tyske rige. Jeg fandt frem til tegninger af folkedragter af den tyske kunstner Fritzi Mally i 1942 (se ill. 3 og 4), hvor tegningerne bliver introduceret af den tyske etnograf og professor i folklore, Josef Hanika (1900-1963).[118] Selvom det i skrivende stund ikke har været muligt for mig at dokumentere, hvilken tid dragterne stammer fra, er det nærlæggende at antage, de grønlandske kvinder har ladet sig inspirere af de europæiske klædedragter (se ill. 3 og 4).

Farverne og mønstrene på de vestgrønlandske kvinders bukser ligner i slående grad kvindefolkedragter fra Tyskland, tidligere Sudeterlandet. Eftersom de grønlandske kvinder ikke gik med stofkjoler, har de tilsyneladende overført inspirationen med de lodrette blomsterbroderier til deres sælskindsbukser, som er syet sammen i forskellige farver i afhåret sælskind (se ill. 5). De lodrette blomsterbroderier i den tyske folkedragt kan også ses i den vestgrønlandske kvindeanorak (overdel), hvor der bliver brugt de samme silkebånd, som de grønlandske kvinder skaffede fra Europa. Silkebåndene, der enten kan have blomstermotiver eller ternede mønstre, bliver syet rundt om livet. De tyske og tjekkiske folkedragter bruger også de samme silkebånd, men i stedet for at sy dem, binder de dem rundt om livet og lader dem hænge foran (se ill. 4).

Den vestgrønlandske dragt har en tilhørende inderkrave, som kvinderne tager på, før man tager anorakken på, som Lars Dalager beskriver som et *modeste* (1915). Inderkraven er dekoreret, igen med europæiske blomstermotiver, mens kanten er kniplet. Lignende inderkrave ses også hos kvindernes folkedragter i det nuværende Tjekkiet.[119] Muligheden kan være at de grønlandske kvinder der rejste rundt i Europa, blev inspireret af de europæiske folkedragter, eller også blev de inspireret af de danske kvinder fra overklassen og de herrnhutiske kvinder i Grønland. Den vestgrønlandske kvindedragt har flere slående ligheder med de østeuropæiske folkedragter. Men vi kan ikke med sikkerhed vide, hvordan man har ladet sig inspirere.

---

[117] http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/%C3%98steuropa/Tjekkiet/Sudeterland (Besøgt 08/01/2020).
[118] http://encyklopedie.cheb.cz/cz/biograficky-slovnik/phdr-josef-hanika (Besøgt 08/01/2020).

[119] https://www.pinterest.com/pin/390898442628330171/ (Besøgt 08/01/2020).

Ifølge Poul Egede var grønlænderne så religiøse, at de spurgte Poul Egede, om Gud ville blive sur på dem hvis ikke de smed deres perler væk. Egede sagde at Gud ikke ville blive sur og grønlænderne beholdt perlerne. Lars Dalager påpeger også, at grønlændernes klæder begyndt at ændre sig på et tidspunkt, og dette skyldes formentligt kontakten med europæerne og handelsvarernes tilstedeværelse i Grønland. Som også Veblen (1899/1994) og Fanon (1968) påpeger, assimilerer grønlænderne sig med europæerne, fordi de vil leve ligesom dem og dermed være en del af den større, magtfulde samfundsgruppe. Som Lars Dalager skriver i 1752, var der allerede 'rige' grønlændere. Det var dem, der var gode til at jage og dermed skaffe de fineste skind til sig selv, men alligevel begyndte de også at assimilere sig med den tyske og danske mission.

Ifølge museumsinspektør Aviaaja Rosing Jakobsen har klassedelingen i Grønland også haft sin indflydelse på ændring af de vestgrønlandske dragter (2011). Før kulturkontakten med europæerne skete, har grønlænderne konkurreret i hvem der var den bedste fanger og hermed fik den dygtigste syerske som kone. Man kan f.eks. se ud systingene fra Qilakitsoq dragterne, hvor forskellige kvindernes syteknikker var. Efter kontakten med europæerne kunne man ud fra grønlændernes dragter, stadigvæk se hvem der var den dygtigste fanger, og dermed fik den dygtigste syerske som kone. Jo flere skind og tran fangerne solgte til kolonierne, jo mere pynt fik konerne i deres dragter. Perler, stof, kniplinger og blomsterbroderierne blev tilføjet løbende i kvindernes dragter.

Selvom grønlænderne og europæernes klæder i Grønland ikke helt er ens (det måtte de heller ikke være ens, pga. to forskellige kulturer), er der flere tegn på inspirationer, som er hentet fra de danske hjem, den europæiske mode og ikke mindst fra de tyske dragter.

Ill. 5: Sammenligning mellem den tyske folkedragtskjole, samt de vestgrønlandske skindbukser, samt silkebånd med blomsterne. Øverste billede er en folkedragtskjole fra Sudeterlandet, mens nederste billede er et billede af to kvinder med den vestgrønlandske dragt, med silkebånd broderet med blomstermotiver og skindbukserne som ligner kjolens design. Foto: Rosannguaq Rossen.

Den vestgrønlandske dragt – i dag

Jeg valgte at undersøge gruppen 'Kalaallisuut/Grønlandsk Nationaldragt' på Facebook, med næsten 10000 medlemmer, for at finde ud af hvordan den vestgrønlandske dragt i dag bliver brugt. Begrundelsen for valget af det sociale medie Facebook er, at 67 procent af den grønlandske befolkning har en Facebook profil.[120] De sidste par år har en stor del af kommunikationsvejene i

[120] http://greenlandtoday.com/facebook-samler-groenland/ (Besøgt 14/01/2020).

Grønland foregået igennem de sociale medier eller internettet, hvor Tele Greenland håber på at kunne få 90 procent af den grønlandske befolkning i 2020 til at have internet i hjemmene.[121]

Den vestgrønlandske nationaldragt ændrede sig fra hverdagstøj til formel dragt i løbet af det 20. århundrede. For 50 år siden var der stadigvæk kvinder der gik med dragten til hverdag, og det var først at under Den Anden Verdenskrig, man begyndte at gå over til færdigsyede kjoler man fik fra Nordamerika.[122] Derfra har den vestgrønlandske dragt nærmest ikke ændret sig, udover små enkelte dele, som kamikkernes farver og snit og perlernes brug. Stadigvæk præget af fortidens mode fra Europa og ikke mindst kristendommen.[123] Både Inge Kleivan og Kathrine Kjærgaard mener, at de symbolske farvede bånd forsvandt fra Grønland. Kleivan påpeget at farvekoderne forsvandt, da de grønlandske kvinder gik over til andre frisurer end den traditionelle hårtop, og da herrnhuterne forlod Grønland.[124] Kathrine Kjærgaard mener, at farverne forsvandt omkring Anden Verdenskrig.[125]

I Facebookgruppen[126] er der forskellige eksempler på, hvordan farvebrug stadigvæk debatteres og følges i dag. I et opslag spørger en kvinde om brug af farverne i anorakker for mænd og kvinder. Personen der svarer hende, er en mand der har studeret Eskimologi (nuværende Grønlandske og Arktiske Studier) ved Københavns Universitet. Han svarer hende, at han under en forelæsning har fået informationer om følgende: ”Piger bærer enten en lyserød eller rosa. Konfirmanderne bærer rød. De voksne bærer mørkerød når de bliver gift. De ældre damer bærer blå anorak og røde kamikker. Den grønne anorak er til dem der har fået et barn udenfor ægteskabet (og det bliver set ned på). Hvis en pige er blevet født udenfor et ægteskab, skal hun bære grønne sløjfer i sit flettede hår. Det nåede vores bedstemødre at se” (min oversættelse).

Et andet eksempel er fra et andet opslag, om en ældre tv-udsendelse om de vestgrønlandske nationaldragter. ”Jeg mener ikke at, de at vestgrønlandske dragters farver har mistet deres betydning… (…) De er en del af vores grønlandske kultur og burde være en del af undervisningen. Især pga. der findes Skolen for Grønlandskdragternes syersker” (min oversættelse).

---

[121] https://www.berlingske.dk/virksomheder/groenland-faar-verdens-hurtigste-internet-i-arktis (Besøgt 14/01/2020).

[122] Rasmussen 1982.
[123] Jakobsen 2011
[124] Kleivan 1983, s. 228.
[125] Kjærgaard 2003.
[126] https://www.facebook.com/groups/40814856344/ (Besøgt 14/01/2020).

Der er ingen tvivl om at, mange stadigvæk mener at man skal bevare farverne, muligvis fordi man tror at det er ens forfædre der har fundet på farvesymbolerne, hvilket bekræftes af flere 'informanter' jeg har talt med. En ting er, hvad man ønsker at tro, en anden er historiske kilders troværdighed.[127]

120 år efter Brødremenighedens exit i år 1900, kan man se flere eksempler på, at kvinderne følger de uskrevne regler i 2020. 'Reglerne' eller farvekoderne er blevet til en tradition, en tradition der stadigvæk følges i dag.

Konklusion

Den danske missions og herrnhuternes religion og systematiske kontrol over et samfund, har også forplantet sig i Grønland som led i, at grønlænderne har haft et ønske om at assimilere sig med den danske koloni og brødremenigheden, for at leve som dem, de kristne europæere. Det har vi bl.a. set med eksemplet med farvebrug i kvindernes dragter i Vestgrønland. Selvom samfundsklasserne i Grønland har været synlige siden den før-koloniale periode, som f.eks. ved at være en god fanger/syersker og kun få de bedste skind til beklædningerne, som Lars Dalager i 1752 påpeger, indførte grønlænderne også de vestlige samfundsklasser og begyndte at assimilere sig med europæerne.

Ifølge forskeren Don Yoder (1972) har herrnhutermissionen også præget det amerikanske kultur og samfund, omkring Pennsylvania og New York. Når man ser på kvindernes herrnhutiske folkedragter i Nordamerika og Europa i dag, kan der ses slående ligheder med de grønlandske kvinders dragter fra 1800-tallet. Udover farvesymbolerne på pigernes og kvindernes dragter, kan man også se, hvordan herrnhuternes kvinder har brugt motiver med blomster, samt kniplinger i deres dragter. Ligesom de vestgrønlandske kvinder. Man kan, ud fra ældre billeder fra slutningen af 1800-tallet, taget af fotografen John Møller fra Nuuk, se de danske hjem med borddug og pyntepuder med blomstermotiver, samt kniplinger med blomster brugt i gardiner. Derudfra mente man, at de grønlandske kvinder havde ladet sig inspirere til videreudvikling af deres dragter. Men man må her have in mente, at John Møller ikke kom fra den herrnhutiske mission og derfor

[127] Yoder 1972; Kleivan 1983; Kjærgaard og Kjærgaard 2003.

sandsynligvis ikke tog billeder fra missionen, men derimod tog billeder af herrnhuternes grønlændere som rykkede til Nuuk efterfølgende i år 1900.

Den vestgrønlandske nationaldragt er en de mest ’hellige’ symboler man har i den grønlandske kultur, som ifølge debattører helst skal fredes. Der er dog flere, der har ladet sig inspirere af den vestgrønlandske dragt igennem nyere tid, og en ting er sikkert: befolkningen står altid klar med en fælles dom om ændringerne, der er foretaget, kan accepteres eller ej. Dette vil måske ikke ske, hvis den grønlandske befolkning egentlig vidste, hvor alle inspirationerne stammede fra. For grønlænderne har altid fundet ny inspiration siden de fik kontakt med andre kulturer.

Litteratur

Dalager, Lars. 1915. *Grønlandske Relationer: indeholdende Grønlændernes Liv og Levnet, deres Skikke og Vedtægter, samt Temperament og Superstitioner tillige nogle korte Reflectioner over Missionen sammenskrevet ved Friderichshaabs Colonie i Grønland Anno 1752.* indleveret ved Louis Bobé (Det Grønlandske Selskabs Skrifter, 2). København.

Egede, Hans. 1741. *Det gamle Grønlands nye perlustration, eller Naturel-historie, og beskrivelse over det gamle Grønlands situation, luft, temperament og beskaffethed.* København, 1741.

Israel, Heinz. 1969. *Kulturwandel grönländischer Eskimo im 18. Jahrhundert. Wandlungen in Gesellschaft unter dem Einfluss der Herrnhuter Brüdermission(Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museum für Völkerkunde Dresden. Band. 29).* Akademie- Verlag. Berlin.

Kleivan, Inge. 1983. Herrnhuterne eller brødremenigheden i Grønland 1733-1900. In: *Tidsskriftet Grønland.*

Kjærgaard, Kathrine og Thorkild. 2003. *Ny Herrnhut i Nuuk 1733-2003. Missionstation. Rævefarm. Embedsbolig. Museum. Universitet*. Ilisimatusarfik/Grønlands Universitet og forfatterne. Forlaget Atuagkat.

Langgård, Karen. 2009. Signe Rinks fiktion set ud fra *Bedstemor Rinks memoirer,* In: *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2008-09.* Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat. Nuuk.

Olsen, Tupaarnaq Rosing. 2005. *I skyggen af kajakkerne. Grønlands politiske historie 1939-1979.* Atuagkat. Nuuk.

Rink, Signe. 1886. *Grønlændere.* Forlagt af Alb. Cammermeyer. Kristiania (Olso).

Rossen, Rosannguaq. 2017. ”Jeg ringer efter politiet! Sådan kan I ikke behandle den grønlandske nationaldragt” – uenigheder om identitet og kulturelle udtryk i grønlandsk mode, In: *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2015-17.* Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat. Nuuk.

Rossen, Rosannguaq. 2019. Grønlændernes globalisering gennem den danske mode – den grønlandske diaspora i Danmark, In: *Grønlændernes syn på Danmark. Historiske, kulturelle og sproglige perspektiver.* Aarhus Universitetsforlag. Århus.

Seiding, Inge Høst. 2017. *Henriette Egedes dagbog 1832-1833.* Det Grønlandske Selskab.

Toft, Peter Andreas. 2017. Fashion in a Restricted Market: European Commodities in Greenland in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, in: *Fashioning the Early Modern. Dress, Textiles and Innovation in Europe. 1500-1800.* Oxford University Press.

Thisted, Kirsten. 1999. *’Således skriver jeg, Aron’. Samlede fortællinger og illustrationer af Aron fra Kangeq.* Atuakkiorfik. Nuuk.

Thisten, Kirsten. 2007: Koloniidyller fra Grønland – Kulturmøde og kolonial ambivalens i Signe Rinks skønlitterære forfatterskab. In: *Edda. Vol.2/207. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning.* Universitetsforlaget. Oslo.

Wilhjelm, Henrik. 2001. *"af tilbøjelighed er jeg grønlandsk" – Om Samuel Kleinschmidts liv og værk.* Det Grønlandske Selskab. København.

Yoder, Don. 1972. The Pennsykvania Germans: A Prelimininary Reading List. In: *Pennsylvania Folklife Vol. 21, No. 2.* Pennsylvania Folklife Society, Inc. Lancaster, Pennsylvania.

Websteder

http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Gr%C3%B8nland/Gr%C3%B8nlands_samfund,_kultur_og_historie/Bergenskompagniet

https://holbergordbog.dk/ordbog?query=kiortel

http://skinddragter.natmus.dk/Clothing/Details/1699

https://da.nka.gl/arkivet/brug-arkivet/slaegtsforskning/kirkeboeger/nuukgodthaab/1733-1809/

https://ordnet.dk/ods/ordbog?query=modest

https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp07055/johann-valentin-haidt

https://www.facebook.com/groups/40814856344/

https://europas-lande.dk/dan/Lande/Gr%C3%B8nland/Befolkning/Demografi/mellem/

http://greenlandtoday.com/facebook-samler-groenland/

Rosannguaq Rossen

"Jeg ringer efter politiet! Sådan kan I ikke behandle den grønlandske nationaldragt!" - Uenigheder om identitet og kulturelle udtryk i grønlandsk mode

Abstract: "You cannot do this with the national costume! We'll call the police!" Disputes on identity and cultural expression in Greenlandic fashion

African art, music and fashion are used to mobilize a new image of Africa, alternative to the hitherto prevailing image of a continent beset by wars, poverty and famine. But what has Africa to do with Greenlandic fashion? Strikingly, a parallel revitalization is going on in Greenland! The West Greenlandic national costume is used in fashion and represents one of many aspects of Greenlandic identity and culture – in this case through new contemporary fashion designs. The young Greenlanders are branding themselves in the media through fashion and are proud to wear distinctive signs of "Greenlandicness". However, borrowing "sacred" and cultural symbols such as elements from the national costume in fashion statements are somehow problematic. Public disputes for and against a change of the perceived traditional symbols will form the baseline of the empirical analysis. Will changing elements within the culture imply an impure culture and a weaker Greenlandicness? Fashion seems to be an excellent platform for negotiating identity. Fashion is making room for mixing elements and for challenging the essential view of purity/impurity, rather than placing Greenlandic identity and culture in a strait jacket of normative perceptions as to the concepts of tradition, essence and reification.

Afrikansk kunst, musik og mode bruges til at mobilisere et nyt billede af Afrika som et alternativ til det hidtidige billede af et kontinent, der er plaget af krige, fattigdom og hungersnød. Billedet af Afrika er under forandring i disse år, bl.a. takket være initiativer fra den tilbagevendende intelligentsia. "Afrika er det nye sort" er en titel, som medierne bruger om Afrika i dag (2015)[128]. Dokumentarprogrammer, modeblade og selv USA's tidligere præsident Barack Obama mener, at Afrika stormer frem i den globale verden[129]. For at bryde den negative repræsentation af Afrika markedsfører kunstnere og designere indenfor tøj, litteratur, musik og kunst sig selv i og udenfor Afrika gennem de sociale medier. De vil hellere fokusere på de positive sider af deres kultur end på sult og krig, som der oftest fokuseres på i tilknytning til spørgsmål om Afrika. Det er hermed blevet populært at være afrikaner og at bære eller eje noget, som signalerer Afrika. Der er ikke længere tale om *nation building*[130], men *nation branding* som følge af en selvbevidst generation, der nægter at sætte sig i den postkoloniale offerrolle[131].

Hvad har Afrika at gøre med grønlandsk mode? Det er påfaldende, at der foregår en parallel revitalisering i Grønland. Grønlandsk kunst, design, litteratur, film og musik er med til at mobilisere en ny fortælling og et nyt *brand* – 'De nye grønlændere' (Thisted 2010). De unge i og uden for Grønland *brander* sig selv (Thisted 2011) gennem de sociale medier som en naturlig del af den globale og moderne verden. Billeder af de moderne grønlændere i naturen på *Instagram*, *Twitter* og *Facebook* er med til at give verden et billede af, hvordan man lever i Grønland. Ifølge nogle grønlændere er verden begyndt at lægge mærke til et Grønland, der ikke viser det sædvanlige stereotype billede, præget af alkoholikere, omsorgssvigtede børn og sociale tabere.

---

[128] Dokumentar på DR K: www.dr.dk/tv/se/afrika-er-det-nye-sort/ (anvendt januar 2016).
[129] www.theguardian.com/us-news/2015/jul/25/barack-obama-hails-africa-continent-on-the-move-kenya-nairobi 25.07.2016.
[130] *Nation building:* "nation-building refers to the process of constructing a shared sense of identity and common destiny, usually in order to overcome ethnic, sectarian or communal differences and to counter alternate sources of identity and loyalty" (Fritz og Menocal 2007:15).
[131] Der sigtes mod de kulturelle normer der skaber en fælles identitet. *Nation branding:* Man markedsfører et land, som om det var en virksomhed (Thisted 2012).

Fig. 1: Selv afrikansk mode ligner på nogle punkter den grønlandske mode. Her ser vi broderede kraver, som også bruges i den vestgrønlandske dragt. www.christiebrownonline.com.

Det interessante her er, at det er tidligere diasporaer[132] og veluddannede hjemvendte afrikanere, der tager problematikken op, og det samme er sket gennem de sidste mange år i Grønland (jf. Pedersen, 1997).

Branding med kulturelle symboler

En af de måder de unge grønlændere *brander* sig selv på, er gennem mode. Den grønlandske modekultur vokser blandt unge og ældre, der er stolte over at bære noget, der signalerer tilknytningsforhold til Grønland. Den grønlandske mode er i dag typisk præget af de traditionelle kulturelle symboler, som er blevet nyfortolkede, og i de seneste ti til tyve år er der kommet internationale og grønlandske designere frem, som har integreret genkendelige grønlandske motiver i deres kontemporære designs. Vi har set tøjdesign med uluen (kvindekniven), kajakken, sælen, hårtoppen, anorakken med snippen og ikke mindst elementer fra den vestgrønlandske nationaldragt, som kan siges at blive brugt som metonym[133] for grønlandskhed. Salget af designs foregår ikke kun

[132] Diasporaer: Medlemmer af et trossamfund i et land med en anden religion, eller hvor en tilflytter kan forny sig selv i eksil. Som afrikanere og deres efterkommere der bor uden for Afrika, men som bidrager med noget for deres hjemland. www.denstoredanske.dk 17.11.2016.
[133] Metonymi: talefigur, som erstatter grundordet med et andet, der modsat metaforen er hentet inden for same betydningsområde. www.denstoredanske.dk 21.11.2016.

nationalt, men også internationalt, og interessen for den grønlandske mode er steget igennem de seneste år. Den grønlandske mode er blevet globaliseret.

Men der er en bagside ved brug af kulturelle symboler og den såkaldte grønlandskhed i tøjdesign. Ikke alle i Grønland er glade for, at man brander sig ved at bruge de kulturelle symboler, og ikke mindst at der tages dele fra den grønlandske kultur til brug i markedsføring. Selvom mange mener, at Grønland skal vises frem for verden, så er der alligevel nogle der mener, at der skal 'værnes om' den traditionelle grønlandske kultur, og at *grønlandskheden* ikke skal blandes op med den vestlige kultur. Brug af 'hellige' og kulturelle symboler, som den vestgrønlandske nationaldragt repræsenterer, kan således være problematisk. Her kan der være tale om enten over- eller underkommunikation ved brug af de kulturelle symboler. Både den bevidste brug af etnokulturelle symboler og den bevidste afstandtagen til samme indikerer blot, at symbolet er levende (Ortner 1973; Pedersen 2012).

Etnosymbolisme og moden i Grønland

Blandt de anvendte kulturelle symboler, der træder markant frem, er nationaldragten. I nedenstående analyse af brugen af elementer fra nationaldragten tages der udgangspunkt i nationalismeteoretikeren Anthony D. Smiths begreb etnosymbolisme, der indgår i hans teori om nation og nationalisme (1994, 2009). I denne artikel fokuseres på, hvordan dele af den vestgrønlandske nationaldragt anvendes i moden, og hvordan dette repræsenterer et af de mange aspekter af grønlandsk identitet og kultur, i dette tilfælde gennem nutidigt design. Diskussioner i det offentlige rum for eller imod ændringer af de traditionelle symboler danner grundlag for den empiriske analyse. Desuden vil jeg diskutere de teoretiske aspekter af den generelle opfattelse af 'tradition' og undersøge, hvad der sker, når man vil ændre på elementer, der opfattes som indbegrebet af 'national kultur'.

Præmissen for denne artikel er den opfattelse, at en kultur bliver 'uren' (Douglas 1966), eller i dette tilfælde mister sin grønlandskhed, når den revitaliseres ved fornyet anvendelse af de traditionelle symboler. De unge grønlændere er trætte af det negative syn på grønlænderne, og moden ser ud til at være en fremragende platform til at forhandle identitet ud fra. Moden giver plads til at blande elementer sammen og udfordre det generelle syn på renhed/urenhed. Udfordringen ligger i at undgå

at placere den grønlandske identitet og kultur i en spændetrøje af normative opfattelser, der er indhyllet i konventionelle ideer om, hvad tradition er, og hvordan indholdet skal repræsenteres og fortolkes.

Smith (1994) beskriver flere begreber, der er tilknyttet etnosymbolisme og nationalisme. Blandt andet definerer han begrebet *ethnie* som et etnisk samfund, hvis medlemmer deler fælles oprindelsesmyter, historiske erindringer og kulturelle mønstre og værdier (Smith 1994:709f). Teorien om etnosymbolisme er relevant i forhold til den vestgrønlandske nationaldragt, som klart repræsenterer et etnosymbol. Derudover kan man ikke være uenig i, at nationaldragten er et kulturelt symbol, der internt adskiller vestgrønlænderne fra andre grønlændere fra nord og øst, og eksternt er med til at afgrænse Grønland fra sine naboer. Smith påpeger, at medlemmerne i en gruppe deler enkelte symboler, fælles myter, erindringer og værdier der former dem, og enhver *ethnie* har sine mythomoteurs[134], der understøtter nationens fortællinger om sig selv og sin politiske myte (Smith 1994:716). Etnosymbolisterne ser de kulturelle elementer som symboler, myter, erindringer, værdier, ritualer og traditioner som afgørende for, hvad etnicitet, nation og nationalisme er. De er med til at sikre en fælles bevidsthed – hvis ikke samhørighed – selv i perioder med kriser og pludselige forandringer. De samme kulturelle elementer er med til at skabe skellet mellem "os" og "dem". De fælles værdier, erindringer, ritualer og traditioner, der udgør *ethnies*, er med til at bidrage til at sikre en følelse af kontinuitet med de tidligere generationer af et samfund, som øger accepten af de kollektive symboler såsom flaget, nationalsangen eller nationaldragten, hvis betydning kan ændres over tid, men hvis form fortsat er forholdsvist fast.

Nationaldragten som symbol bruges som et kulturelt udtryk i et samfund, og Smith mener, at symboler er særligt vigtige i de ritualer og ceremonier, der udspilles i en kultur. Disse bidrager til at skabe og opretholde det tætte bånd i et samfund og en følelse af national identitet (Smith 1994:710f). Det vil sige, at vi ud fra etnosymbolismen kan se de kulturelle elementer såsom de grønlandske symboler, myter, erindringer, værdier, ritualer og traditioner som afgørende for repræsentationen af den grønlandske etnicitet, nation og den grønlandske nationalisme. Hvis de etnokulturelle symboler anvendes af andre end medlemmerne af den grønlandske nation, og hvis man går uden om samfundet og den sociale kontrol, så opstår der gnidninger i det grønlandske samfund, fordi medlemmerne af dette samfund føler et ejerskab til symbolerne (Pedersen 2011).

[134] Mythomoteurs: Nationens fortællinger om sig selv og nationens grundlæggelsesmyte (Smith 1994).

Hans-Erik Rasmussen (1982) gør gældende, at symbolerne i Grønland er blevet anvendt som en del af den politisk-kulturelle strategi. Etnosymbolerne som også bruges i dagens Grønland, blev i 1970'erne og 1980'erne strategisk brugt med to målsætninger: politisk mobilisering og etnisk inkorporation, ligesom de blev brugt til at opnå indflydelse på magtstrukturen og meningsdannelserne (Rasmussen 1982:32). Ifølge Rasmussen blev denne udvikling til på grund af en kraftig forøgelse af den ikke-grønlandske befolkning og en fastholdelse af den danske dominans alle steder. Altså en grænsedragning mellem "os" og "dem". Det kunne tænkes, at det samme sker igen i dag i form af en selvbeskyttelse i forhold til globaliseringsprocessen. Det kommer jeg nærmere ind på, men først en introduktion til den vestgrønlandske nationaldragt.

Den vestgrønlandske dragt – fra hverdagsbrug til formel brug

Blandt de symboler der bliver brugt som kulturmarkører i den grønlandske mode, vil jeg i denne sammenhæng fokusere på den vestgrønlandske nationaldragt. Jeg vil redegøre for den vestgrønlandske dragts historie igennem tiden og så vidt muligt redegøre for, hvordan og hvornår ændringerne er sket. Jeg er stødt på flere debatter om nationaldragtens brug på de sociale medier og på online-avisernes debatfora. Én ting er, at nationaldragten har ændret sig markant gennem tiden, men nu ses også, at dele af nationaldragten anvendes som modetilbehør. Det sidste er ikke gået stille af sig. Hvad er det, der får befolkningen til at reagere så voldsomt? Er det virkelig en udvanding af dragtens 'hellige' betydning at lade sig inspirere af enkelte dele af nationaldragten og bruge dem som modetilbehør? Som bekendt undergår moden overalt – også nationaldragten – en dynamisk proces over tid.

Den amerikanske antropolog Jean Briggs (f. 1929), der har forsket i de inuitiske samfund i Canada, skelner mellem almindeligt karaktertræk ved en kultur og bevidst symbolbrug af et kulturelement (1997). Briggs argumenterer også for, at et symbol (emblem) godt kan vende tilbage til at være et almindeligt karakteristisk træk (trait) i brugen. Nogle gange kan det dreje sig om et træk, som man tror, er et symbol, men blot er et træk uden den ideologiske symbolladning. Briggs forklarer, at når vores verden synes at være i fare, kan almindelige kulturtræk blive ophøjet til symboler, som vi kan spejle os i, og som vi i selvforsvar bruger til at konstruere grænser og barrierer (Briggs 1997:228ff).

Den vestgrønlandske nationaldragt har udviklet sig fra at være en hverdagsdragt til at være en formel (symbolsk) dragt, og dette er sket over flere hundrede år. I dag bruger vi nationaldragten ved specielle lejligheder som bryllupper, konfirmationer, jul, barnets første skoledag, begravelser, eller

når vi skal underholde turister som et symbol på den grønlandske kultur og til at konstruere en grænse fra hverdagen og turisterne. I forhold til turisterne anvendes den også i forventning om deres forventning til forestillingen om den grønlandske kultur.

Fig. 2: Kvinden til venstre med hvid anorak uden perlekrave og kvinden til højre i sorte, lange kamikker som i 1800-tallet. Foto: Rosannguaq Rossen, 4. juli 2015.

Dragten har gennem tiden skabt heftig debat i Grønland (Sørensen 1997; Pedersen 2011, 2012). Lige så snart de 'uskrevne regler', der er tilknyttet dragten, brydes, eller når nogen tager dele fra dragten og bruger dem som modetilbehør, blusser diskussionen op. Gennem tiden har man prøvet at fastholde dragtens form statisk, selv om den, som al anden mode verden over, altid har undergået forandring.

Med henblik på at kortlægge dragtens historie var det nødvendigt at foretage en arkivsøgning. I den forbindelse besøgte jeg nationalmuseerne i København og Nuuk. På Grønlands Nationalmuseum og Arkiv, Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu, fik jeg kontakt med museumsinspektør Aviaaja Rosing Jakobsen, der er ansvarlig for museets dragter, og i kraft deraf var behjælpelig med at vise mig museets billedarkiv gennem de sidste 150 år. Derudover gennemgik jeg en række dokumentarfilm over tid, hvor jeg fokuserede på de skildrede grønlænderes beklædning.

I arkivsøgningen fandt jeg, at det først var i kontakten med de europæiske hvalfangere i 15- og 1600-tallet, at grønlænderne kom i besiddelse af stof, perler og farver (M. Petersen 1992). Før hvalfangernes indtog i Grønland så dragten markant anderledes ud end i dag, hvor udelukkende sælskind i forskellige former blev brugt som materiale. I takt med at samfundet blev mere og mere moderniseret, fik man adgang til nye og flere klæder, og det har betydet, at grønlandske kvinder i dag kun bruger nationaldragten ved særlige lejligheder. Den kvindelige vestgrønlandske nationaldragt har ændret sig markant både i farver, form og materiale gennem de sidste 500 år.

Reaktionerne fra befolkningen i medierne

Ser man på reaktionerne fra folk i medierne, er der spørgsmål man må stille sig selv: Hvorfor er der folk, der reagerer negativt på moden i medierne? Skal man tage debatforaene i medierne alvorligt? Kan det afspejle, hvad der rører sig i samfundet? Hvad er mediernes betydning for den nationale identitet? Den tjekkisk-amerikanske politolog Karl W. Deutsch (1912-1992) mener, at kommunikationen er beslægtet med den nationale identitet (Deutsch, 1966:87). Han argumenterer for, at kommunikation er et nøglebegreb, der kan forklare, hvordan forskellige gruppers rationelle og irrationelle ideer og adfærd hænger sammen, som han beskriver i *Nationalism and Social Communication* (Deutsch 1966:88). Deutsch mener, at samfundet er en ramme, der giver plads til forskellige erfaringer fra alle samfundets grupper. Han pointerer også, at samfundet ikke behøver at være en enhed, der skaber fællesskab. Kommunikation bliver et omdrejningspunkt for Deutschs definition af national identitet, da hans betoning af kommunikationens afgørende betydning som sammenhængsskaber i samfundet er på et helt generelt plan, hvad der er væsentligt for opfattelsen af forholdet mellem national identitet og medierne. Der er tale om alle former for social kommunikation (Deutsch 1966:88). Ud fra Deutchs konklusion om, at samfundet ikke behøver at være en enhed, skal man acceptere samfundets reaktioner i medierne, da de giver plads til forskellige meninger og erfaringer. Selv om kulturer indeholder deres splittelsesdiskurser, er disse i

høj grad fællesskabsorienterede, hvilket ifølge Deutsch er en kommunikationsform, der fungerer kompletterende i forhold til et samfund Deutsch 1966:97).

Hvad er det så, der sker, når man som individ i det grønlandske samfund bliver inddraget i modens verden? Ifølge sociolog Georg Simmel (1858-1918) opstår moden i samfund med en social mobilitet, som er baseret på både social anerkendelse og søgen efter opfyldelse af modstridende menneskelige behov. Moden kan siges at være en efterligning af et givet mønster, og den opfylder dermed et behov for social tilslutning. Den leder den enkelte ind på den bane, alle går i, men den tilfredsstiller også behovet for forskel, tendensen til differentiering, afveksling og udskillelse fra andre (Simmel 1998:105).

Traditionalisternes 'regler' stammer nok ikke fra grønlænderne

På sociale medier som Facebook kan man følge med i forskellige grupper, som f.eks. 'Kalaallisuut/Grønlandsk Nationaldragt' hvor man til tider finder livlige diskussioner om, hvad man må, og hvad man ikke må i forhold til brug eller ændring af den vestgrønlandske nationaldragt. 'Traditionalisterne', som værner om den grønlandske nationaldragt, kommer hurtigt på banen, hver gang en syerske fremviser sine nye ideer eller ændringer. I diskussionerne glemmer man ofte, at der ikke findes formelle regler for brugen af dragten eller kriterier for, hvordan man må ændre i dragten, og at der ingen formelle regler er for, hvem der må bruge dragten. Man glemmer, at generationer før os har ændret i dragten, fordi moden pr. definition konstant ændrer sig. Man glemmer, at der ikke er regler for, hvilken farve en anorak skal have; at en pige ikke behøver at have en lyserød anorak, når hun er under konfirmationsalderen, eller at en kvinde ikke behøver at have en blå, hvis hun er en ældre kvinde. Man glemmer, at der ikke er en aldersgrænse for brugen af røde kamikker, for vi kan se fra gamle billeder og film, at selv små piger har brugt dem (Bang 1940).

'Traditionalisterne' er sikkert ikke bekendt med, at de uskrevne regler om dragten, man kender til i dag, ikke er opfundet af grønlænderne selv, men sandsynligvis stammer fra den herrnhutiske brødremenighed, som missionerede i Grønland 1733-1900. Ifølge eskimolog Inge Kleivan har herrnhuterne ved hjælp af forskellige farver i kvindernes hårtoppe inddelt kvinderne, så man kunne se, hvilken social baggrund kvinderne havde. Dengang viklede kvinderne forskellige farver om deres hårtoppe: De ugifte kvinder havde røde bånd, de gifte bar blå bånd, enkerne sorte eller evt. hvide, og endelig bar de ugifte kvinder med børn grønne bånd (Kleivan 1983). Hårtoppene blev

umoderne og forsvandt i starten af 1900-tallet (Rasmussen 1982:32). Det kan ikke med sikkerhed siges, om farverne på båndene er blevet 'overført' til anorakkerne, da farven på disse i dag signalerer hvilken alder, kvinden der bærer dragten, har. Ifølge ph.d. Peter Andreas Toft fra Nationalmuseet i København kan man ud fra Den Kongelige Grønlandske Handels vareliste se, at der ikke var salg i grønt stof, måske fordi man associerede farven til hårtoppens grønne farve, som betød, at man havde et barn uden for ægteskabet[135].

Traditionerne i det grønlandske samfund

Ud fra de forskellige debatter i medierne tyder noget på, at den britiske socialantropolog Mary Douglas (1966) havde ret med hensyn til, at en kultur bliver 'uren', eller i denne sammenhæng, mister sin grønlandskhed, når traditionelle symboler revitaliseres. Den grønlandske tradition og den vestgrønlandske nationaldragt skifter således fra at være del af et almindeligt kulturtræk til at blive ophøjet til et symbol, som vi kan spejle os i, og som vi i selvforsvar bruger til at afgrænse 'os' fra de 'andre' (Briggs 1997).

Jeg mener, at den vestgrønlandske nationaldragt som etnosymbol (jf. Smith 1994, 2009) har stor betydning for samfundet, forstået på den måde, at de fleste medlemmer af kulturfællesskabet lægger en følelsesmæssig betydning i dragten, om end på forskellig måde. Det vil sige som en flydende betegner: et begreb der ikke har et klart defineret indhold og dermed kan have flere betydninger (Jørgensen og Phillips 1999:39). 'Traditionalisterne' kæmper generelt for at bevare dragten så uændret som muligt og taler for, at den skal anvendes i sin helhed, hvorimod 'modernisterne' eksperimenterer med nye udtryk i tøjet eller tilbehør til hverdags- eller festtøjet med udgangspunkt i dragtens enkelte dele. Hvad enten man tilhører gruppen af 'traditionalister' eller 'modernister' indgår spørgsmål som social anerkendelse og en søgen efter opfyldelse af modstridende menneskelige behov. De grønlandske kvinder der går med tøjdesign med kulturelle symboler, har et behov for social tilslutning. De vil vise, at de har en tilknytning til den grønlandske kultur, og det kan blandt andet dragterne bruges til. Heri ligger også behovet for at skille sig ud – at tilfredsstille et behov for afveksling og udskillelse fra andre. Ud af disse behov opstår der flere forskellige typer designs, der henter inspiration fra dele af den vestgrønlandske dragt, som vi ser det i for eksempel Nuuk Couture, RC Design og hos Bibi Chemnitz.

[135] Interview med Peter Andreas Toft i Nunatta Katersugaasivia 29.02.16.

Branding Greenland med nationaldragten

Et af de nyere revitaliseringstiltag af den vestgrønlandske nationaldragt så vi med den islandske sangerinde Björk, der turnerede med et grønlandsk kvindekor i 2001. De kan siges at være de første der *brandede* sig selv med anvendelse af dele af nationaldragten. Koret var med over hele verden, og de bar perlekæder taget fra den vestgrønlandske nationaldragt og muffediser, *tajarutit* – som i øvrigt blev brugt af hvalfangere for at varme deres håndled (M. Petersen 1992) – sammen med deres lange, røde kjoler.

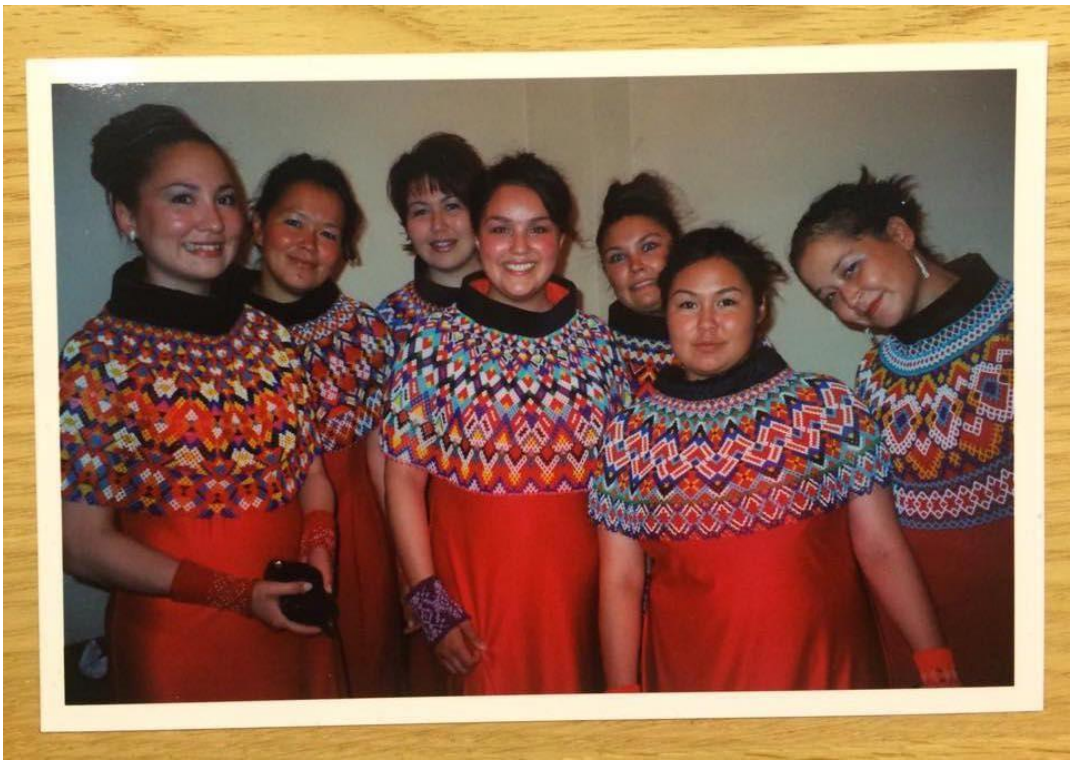


Fig. 3: Björk med det grønlandske kor. Foto: Naya Mølgård Fleischer.

I 2001, da Björk-koret gjorde klar til verdensturneen i Ilulissat, spurgte Björk koret, om de ikke kunne tage deres nationaldragter med på turneen, men på grund af den europæiske varme, og fordi de ikke kunne indføre sælskind til USA, valgte koret at finde på en anden måde at vise dragten på. Én af kvinderne tegnede en skitse til en kjole, som de blev enige om at bære suppleret med en perlekrave, så koret kunne vise publikum, hvor de kom fra, og på den måde vise lidt af deres kultur (*AG* nr. 29, 2001).

Debatten om brugen af nationaldragten i nye kontekster var ikke ny, men den blussede op igen.

Bestyrelsen for Kalaallit Nunaanni Arnat Peqatigiit Kattuffiat[136] skrev i et indlæg i *AG* 26. april 2002, at det Björk og hendes kor gjorde mod nationaldragten, var respektløst overfor nationaldragten, syerskerne og det grønlandske samfund. Kvindeforeningernes sammenslutning mente, at Björks grønlandske kor, som andre iderige og energiske unge, selv måtte kunne finde på tøj med brug af grønlandske materialer uden at (mis)bruge nationaldragten. Sammenslutningen foreslog endda tre forskellige modeller, som koret kunne sy. Det første forslag er bemærkelsesværdigt: ”Udskæring af anorakdelen til en kjole, hvor man bærer forskellige halskæder, måske østgrønlandske perlekæder” (AG, 26. april 2002:32). Kvindeforeningernes sammenslutning foreslog således noget, som allerede var blevet lavet. Koret havde allerede fået specialsyet en kjole og dertil tilføjet perlekraver og muffediser. Men det var ikke godt nok for sammenslutningen. Hvis der skulle bruges perler, så skulle det være østgrønlandske perler og ikke vestgrønlandske, vel vidende at nogle fra koret også bar den østgrønlandske *amaat* (overdel til kvinder med plads til at bære et barn på ryggen), forsynet med perler. Kvindeforeningerne påpeger i deres klage, at de unge bør respektere den vestgrønlandske nationaldragt, og at de ikke bør banalisere brugen af det fine tøj i eksponeringen udadtil. Man kan undre sig over, hvorfor pigerne fra koret ikke måtte bære den vestgrønlandske perlekrave, når de ifølge kvindeforeningers sammenslutning gerne måtte bære den østgrønlandske perlekrave? Kvinderne fra sammenslutningen viser, at der er et ”os”, som er vestgrønlænderne og et ”dem”, som er østgrønlænderne. De fælles værdier, erindringer, ritualer og traditioner som kendetegner en *ethnie* ses ikke i dette tilfælde, forstået som grønlændere som ét folk. Kvinderne fra sammenslutningen mener ikke at dele fra den vestgrønlandske nationaldragt kan eller skal bruges til at vise korets grønlandske identitet, derimod beder de dem bruge den østgrønlandske perlekrave som alternativ. Respekten for dragten gælder således kun for den vestgrønlandske dragt.

Ifølge lektor Karen Langgård fra Ilisimatusarfik har vestgrønlændernes syn på østgrønlænderne ikke altid været positivt. Dette ses i diskursen siden *Atuagagdliutit* udkom første gang i 1861 (Langgård 1998). Langgård konkluderer, at østgrønlænderne kom meget uheldigt ind i den vestgrønlandske sammenhæng, da østgrønlænderne blev stigmatiseret som hedninge og kannibaler. Dette kommer også til udtryk i den senere skønlitteratur, hvilket har været med til at cementere og fastholde nogle af de stereotype billeder, der stadig i dag støttes af voldsomme, sociale tildragelser

[136] Sammenslutningen af kvindeforeninger i Grønland.

og mediernes beredvillige fastholden af billedet af et voldeligt og uciviliseret Østgrønland (Langgård 1998).

Man kunne måske forestille sig, at kvindeforeningernes sammenslutning havde samme stereotype syn på den østgrønlandske dragt, når de nu mente, at koret kunne bruge perlerne fra den i stedet for de vestgrønlandske. Her mener jeg, at det kollektive hukommelsessvigt spiller en rolle. Det er nemlig ikke første gang, man ser perlekraven fra nationaldragten brugt til en kjole. Dengang kritiserede kvindeforeningerne også en for dem ikke acceptabel brug af perlekraven (*AG* nr. 77, 1992). Til dronning Margrethe og prins Henriks sølvbryllup i 1992 brugte Dorte Reimer Christensen, der var gift med daværende landsstyreformand Lars-Emil Johansen, en lilla gallakjole der var stærkt inspireret af den vestgrønlandske nationaldragts perlekrave. Det er nærliggende at tænke på, hvordan kvindeforeningernes sammenslutning ville have reageret, hvis Grønlands førstedame havde brugt den østgrønlandske perlekrave i stedet. Ud fra debatterne i de grønlandske aviser argumenterede antropolog Bo Wagner Sørensen for, at landsstyreformandens kones kjole af den grønlandske befolkning blev opfattet som en fornærmelse mod nationaldragten, de grønlandske kvinder og i sidste ende hele kulturtraditionen, blandt andet fordi Dorte Reimer Christensen var landsstyreformandens kone, og dermed landets førstedame, og ovenikøbet dansk. Kvindeforeningerne var harme over, at førstedamen ikke havde indhentet rådgivning hos dem, da kvindeforeningerne så sig selv som beskyttere af den grønlandske kultur (Sørensen 1997).

Hvad angår brug af perlekraven på en alternativ måde, viser der sig et fortilfælde. Knud Oldendow, som var inspektør i Godthåb fra 1924, boede i Nuuk sammen med sin kone Nina (Caroline) Oldendow[137]. Hun havde syet sig en kjole med perlekrave i 1920'erne, som man kan se på billedet (fig. 4). Det har desværre ikke været muligt at finde ud af, hvorfor hun valgte at sy denne kjole, og om der også dengang var protester mod den. Billedet er taget udenfor kirken i Nuuk, så det tyder på, at Nina Oldendow har båret den til en gudstjeneste.

[137] www.rosekamp.dk/kbb_74_ALL/O.htm#OLDENDOW Knud.

Fig. 4: Nina Oldendow (1891-1971). Der er ingen årstal på billedet, men det er fra 1920'erne. Foto: John Møller (1867-1935). Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu.

Den 'rene' nationaldragt

> "Jeg ringer efter politiet. Sådan kan I ikke behandle den grønlandske nationaldragt", råbte en ældre kvinde, som samtidig demonstrerede sit mishag ved at flashe den midterste finger (citat af Bibi Chemnitz i Andersen 2014).

Der er sket meget siden 2009, hvor der var en mindre demonstration imod den danske designer Peter Jensens modekollektion. Her havde Peter Jensen brugt kamikken fra den vestgrønlandske

nationaldragt som inspiration til en støvle, og det faldt ikke i god jord. Der var dog nogle, der mente, at det var helt OK (Pedersen 2011).

Fig. 5: The Fifth Daughters, 2014. Copyright: Cooper & Gorfer.

Inden for de sidste fem til ti år er der kommet flere designere frem med tilknytning til Grønland. En af de unge designere, der har brugt dragten som inspirationskilde, er Bibi Chemnitz, som i dag er bosat i København. I samarbejde med kunstnerduoen Goofer & Cooper deltog Bibi Chemnitz i en udstilling, *The Weather Diaries* (2014), hvor hun brugte nationaldragten som inspiration. Under et *photo shoot* i Nuuk til den kommende udstilling blev Bibi Chemnitz mødt med tilråb fra en ældre

kvinde, fordi hun havde givet en mannequindukke røde kamikker og shorts på, som hun havde designet med tydelig inspiration fra nationaldragten.

> Peter Jensen fik dødstrusler, efter at han havde lavet kamikkerne. Det har jeg nu aldrig oplevet. Men der er en lille gruppe mennesker, som ikke bryder sig om, at man piller ved den grønlandske nationaldragt, selv om jeg synes, at jeg gør det med respekt. Jeg gør det ikke for at provokere (citat af Bibi Chemnitz i Andersen 2014).

Professor emeritus Robert Petersen har påpeget, at nationaldragten er blandt de symboler, som anses for at være 'hellige' – noget som der ikke må røres eller ændres ved (1985:295). Men hvor går grænsen? Er der overhovedet en grænse? Hvem beslutter, hvordan nationaldragten må bruges og af hvem? Den engelske antropolog Mary Douglas behandler spørgsmålet om renhedens symbolik og dens forankring i den sociale verden, vi lever i. Hun mener, at der er en sammenhæng mellem renhed og samfundet. Hvis der er elementer, der ikke passer ind i samfundet, bliver de enten tillempede eller forkastede, som om de var blevet forurenede. Douglas påpeger, at hvis der skabes tvetydighed, skabes der også rum for diskurser om urenhed og tabu (Douglas 1966).

Der er ingen tvivl om, at kvinder, der protesterer mod de forskellige typer af kreative designs ud fra den vestgrønlandske nationaldragt, sammenligner dem direkte med dragten, som også antropolog Bo Wagner Sørensen konkluderer (Sørensen 1997). Ud fra sammenligningen opstår tanken om, at nationaldragten er blevet forurenet, da den anses som et helligt symbol (jf. Ortner 1973; Pedersen 2012), der hverken er grønlandsk eller dansk og hermed gjort uhelligt og urent. Som svar til kritikerne, der mener, at brugen af perlekraven alene er med til at ødelægge eller 'forurene' nationaldragten, skrev tidligere museumsinspektør Mariane Petersen: "Vi har al mulig grund til at være stolte af den flotte dragt. Men at betragte den som noget, vi isoleret har skabt, kan der måske sættes spørgsmålstegn ved, i og med at hovedparten af materialerne efterhånden stammer udefra" (Petersen 1992:4). Med andre ord, vi har at gøre med en dragt, der har ændret sig så meget, at alt materialet stort set stammer fra udlandet.

Konklusion

Moden spreder sig til resten af befolkningen, når der opstår en ny mode skabt af en eller få, der får en god ide, og processen bliver gentaget. I Grønland begynder nogle at gå med tøj med synlige

kulturelle symboler, f.eks. dele fra den vestgrønlandske nationaldragt, og på den måde bliver moden spredt ud i befolkningen, hvis den falder i brugernes smag – til enhver tid. Om den grønlandske mode, der bruges til at forhandle identitet med, kun er for grønlandske forbrugere, der mener at vide, hvad de traditionelle og kulturelle symboler betyder, og dermed bruger dem til at afgrænse sig fra andre *ethnies,* er stadig et ubesvaret spørgsmål. Trods det, at dele af det grønlandske samfund reagerer voldsomt ved at se nyfortolkninger af den vestgrønlandske nationaldragt, hvilket sandsynligvis sker på grund af manglende viden om ens egen kultur og om, hvorfor og hvornår dragten har ændret sig historisk set – så har dragten været brugt til at signalere social mobilitet og til at få social anerkendelse af den eller de grupper, man identificerer sig med i samfundet. Hvor dragten før blev brugt som led i den nationsdannende proces, hvor forestillingerne om et moderne sammenhængende Grønland blev til, synes de kreative nydannelser i moden i dag at være indlejret i mere globale strømninger. Moden er aktivt med til at sætte Grønland på verdenskortet og dermed *brande* landet som et kosmopolitisk sted, og dets indbyggere som rige på traditioner og med en stærk bevidsthed om egen historie. Diasporadesignerne fra Danmark er dem, der har mest succes – og de er dem, der går i spidsen, når det gælder om at skabe mode i Grønland. De er med til at skabe ideen om en ny identitet blandt de yngre forbrugere. De globale grønlandske unge *brander* sig internationalt med deres kulturelle symboler, ganske som de unge i Afrika gør.

Anvendt litteratur:

Andersen, Marianne Krogh
2014. Hjemvedesign. Interview med Bibi Chemnitz. 21. november, 2014.

Atuagadliutit/Grønlandsposten (*AG*)

1992: Dorthep kjoliliortaasia oqaluuserineqarpoq/Dorthes kjole skaber heftig debat, nr. 77.

1992: Kalaallit Kulturiat/Grønlandsk Kultur, nr. 77.

1992: Dorthip piumasaaliuutaa, nr. 77.

1992: Dorthe-p kjolertaava/Kom til os, nr. 77.

2001: En oplevelse for livet, 17. juli.

2001: På verdensturne med Björk, nr. 29.

2002: Respektløshed – Af bestyrelsen for De Grønlandske Kvindeforeningers Sammenslutning, 26. april.

Bang, Jette
1940: *Inuit* (film)

Briggs, Jean L.
1997: From Trait to Emblem and Back: Living and Representing Culture in Everyday Inuit Life. *Arctic Anthroplogy* 34 (1), 227-235.

Cooper & Gorfer
2014: *The Weather Diaries - Nordic Fashion Biennale 2014.* The Nordic House, Iceland & SEEK AB, Sweden.

Deutsch, Karl W
1966**:** *Nationalism and Social Communication: an inquiry into the foundations of nationality.* Cambridge & London: MIT Press.

Douglas, Mary
1966: *Purity and Danger*. New York: Routhledge.

Fritz, Verena, and Alina Rocha Menocal
2007: Understanding State-Building from a Political Economy Perspective. Report for DFID's Effective and Fragile States Teams. Overseas Development Institute. September.

https://www.odi.org/sites/odi.org.uk/files/odi-assets/publications-opinion-files/1979.pdf (anvendt 06.09.2016).

Kleivan, Inge
1983: Herrnhuterne eller brødremenigheden i Grønland 1733-1900. *Tidsskriftet Grønland* 31 (8), 221-235.
1991: ”Greenland’s National Symbols”. I: Susanne Dybbroe og Poul Brøbech Møller (red.): *Greenland. Nationalism and Cultural Identity in Comparative Perspective*. *North Atlantic Studies* 1 (2). Aarhus.

Langgård, Karen
1998: Vestgrønlændernes syn på Østgrønlænderne gennem tiden. *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2013-14*, 175-200.

Ortner, Sherry B.
1973: On Key Symbols. *Journal of the America Anthropological Association* 75 (5), 1338-1346.

Pedersen, Birgit Kleist
1997: Den ædle vilde som projekt. *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 1997*, 153-174.
2011: Security and Exotism in Greenland: The Debate over Fur and Intellectual Property Rights. I: M. Daveluy, F. Lévesque, og J. Ferguson (red.): *Humanizing Security in the Arctic.* CCI Press and IPSSAS, s. 123-142.
2012: Kultur er ikke noget, man tager på om søndagen! *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2010-12*, s. 51-75.
2014: Kultur revitalisering – hvorfor? *Grønlandsk Kultur- og Samfundsforskning 2013-14*, s. 51-69.

Petersen, Mariane
1992: Inuiattut atisat nutaat/Nye nationaldragter. *Atuagagdliutut, Grønlandsposten*, nr. 11.

Petersen, Robert
1985: The Use of Certain Symbols in Connection with Greenlandic Identity. I: Jens Brøsted (red.): *Native Power: The Quest for Autonomy and Nationhood of Indigenous Peoples.* Oslo: Universitetsforlaget, s. 294-300.

Rasmussen, Hans-Erik
1982: Socio-symboler og Etno-politiske symboler i Grønland. Eksempler fra 1930-40’erne samt fra perioden ca. 1976-1982. Paper fremlagt på det 10. Nordiske Etnografmøde, København, 20-22. oktober. Københavns Universitet, Institut for Eskimologi.

Simmel, Georg
1998: *Hvordan er samfundet muligt? Udvalgte sociologiske skrifter.* København: Gyldendal.

Smith, Anthony D.
1994: The politics of Culture: Ethnicity and Nationalism. I: Tim Ingold (red.): *Companion Encyclopedia of Anthropology.* Routledge, s. 706-1067.
2009: *Ethno-symbolism and Nationalism – A cultural approach.* New York: Routhledge.

Sørensen, Bo Wagner
1997: Contested Culture: Trifles of Importance. I: C. Buijs og J. Oosten (red.): *Braving the Cold.*

Continuity and change in Arctic clothing. Leiden: Research School CNWS. School of Asian, African and Amerindian Studies, s. 169-187

Thisted, Kirsten
2010: Her kommer de nye grønlændere. politiken.dk/debat/kroniken/ECE982197/her-kommer-de-nye-groenlaendere/
2011: Nationbuilding – Nationbranding. Identitetspositioner og tilhørsforhold under det selvstyrede Grønland. I: O. Høris og O. Marquardt (red.): *Fra vild til verdensborger.* Aarhus Universitetsforlag, s. 597-637.
2012: Pioneering Nation – Markedsføring af Grønland under selvstyret. *Tidsskriftet Grønland* 60 (3), 214-225

Uluer, isbjørne & Nuuk Posse - De grønlandske politikeres brug af symboler i moden og de unges modreaktion på det

Forfatter:

Rosannguaq Rossen har siden juni 2014 været ansat i universitetet Ilisimatusarfik i Nuuk, i afdelingen for Sprog, Litteratur & Medier, Institut for Kultur, Sprog & Historie, som adjunkt med ph.d.-forløb. Hendes artikelbaserede afhandling med titlen: ‘ *Nationbranding* i Grønland - set igennem mode’ tager udgangspunkt i brugen af de kulturelle symboler der bliver brugt indenfor moden, men også hvordan grønlænderne *brander* sig med moden. Rosannguaq Rossen forventer at aflevere sin afhandling til sommer 2019.

Resume:

Under valgkampen brugte de grønlandske politikere flittigt modetøj og *accessories* som markedsføring af dem selv og deres ‘grønlandskhed’. Uluer, tupilakker, isbjørne, inuittatoveringer og andre kulturelle symboler blev brugt under tv-transmissionerne under valgkampen til Inatsisartut 2018, men også hjemmelavede anorakker i forskellige farver og med forskellige prints, samt halskæder af ben og isbjørnekløer blev flittigt brugt[138]. Det er lige før man kan spørge: hvem ser mest grønlandsk ud? I dag ser det ud til at kreationer fra de grønlandske modedesignere og iværksættere, som Nuuk Couture, Inuit Quality Clothes of Greenland, Bibi Chemnitz og Isaksen Design indebærer ‘grønlandskhed’, ved brug af kulturelle symboler i deres designs og logoer. Men det var ikke kun de populære *brands* der blev brugt. I Parti Naleraqs partivideo kunne man se de to *rappere* fra gruppen *Nuuk Posse* Peter Motzfeldt (søn af den tidligere politiker fra IA, Tuusi Motzfeldt) og John Olsen køre rundt i Nuuk med partiformanden for Naleraq, Hans Enoksen, mens musikken kørte: “Kalaallit Nunaat kalaallisut, Kalaallit Nunaat kalaallinut” (Grønland på grønlandsk, Grønland for grønlændere). Derefter brugte Enoksen t-shirts med referencer til rap gruppen, *Nuuk Posse* under tv-valgkampene, et budskab om at Grønland skal være selvstændigt. Er tendensen fra 1970’erne tilbage igen eller har de unge grønlændere et helt andet syn på den grønlandske mode? Og hvordan reagerer de unge i Grønland?

[138] Kilde: https://knr.gl/da/tv-programme/qinersineq-election

‘Grønlandskheden’ og det forestillede fællesskab

Den 5. marts 2018 udskrev formanden for Naalakkersuisut Kim Kielsen valg til Inatsisartut og den grønlandske befolkning skulle nu gå til stemmeurnerne den 24.april efter en turbulent periode, hvor formanden for Naalakkersuisut skiftede koalition under den 4-årige valgperiode[139]. Før det, blev den daværende formand for Naalakkersuisut, Aleqa Hammond i oktober 2014 tvunget til at træde af, pga. misbrug af landskassen til private formål[140]. På de sociale medier krævede vælgerne og det grønlandske samfund ro og orden og ikke mindst stabilitet fra politikernes side.

Der var også kommet to nye partier i kampen om pladserne til landstinget, Parti Nunatta Qitornai (min oversættelse: Vort lands efterkommere), betegnelsen der første gang blev brugt af den grønlandske politiker Augo Lynge (1899-1959), da han i 1941 dannede ungdomsforeningen, *Nunavta qitornai*[141], blev nu dannet af Vittus Qujaukitsoq, samt Samarbejdspartiet der blev dannet af de tidligere medlemmer fra Demokraterne, Michael Rosing og Tillie Martinussen[142] nåede også at stille op til valget i april 2018.

---

[139] Kilde: https://knr.gl/da/nyheder/kielsen-udskriver-valg
[140] Kilde: https://knr.gl/da/nyheder/aleqa-tr%C3%A6kker-sig
[141] Kilde: http://denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Samfund,_jura_og_politik/Myndigheder_og_politisk_styre/Politiker/Augo_Lynge

[142] Kilde: https://www.altinget.dk/arktis/artikel/to-nye-partier-klar-til-groenlandsk-valg

Fig. 1: Kandidaterne fra Siumut, Ole Dorph og Kaaleeraq M. Andersen med traditionelle anorakker og halskæder lavet af isbjørneklo og narhvalstand. Kilde: knr.gl

Valgkampene i fjernsynet startede en måned efter at valget blev annonceret, hvor syv partier skulle debattere om det grønlandske samfund og problemstillinger som uddannelse, lufthavne, boligmangel, omsorgsvigt af børn, og ikke mindst selvstændighed og det grønlandske sprog blev del af valgkampen. Debatudsendelserne startede i Ilulissat, Aasiaat, Sisimiut, Qaqortoq og sluttede i Nuuk. Sportshallerne hvor debataftenerne blev holdt var fyldt til bristepunktet og det var nu det gjaldt! Det var *nu* man skulle vise det grønlandske samfund at man var parat til at tjene befolkningen, der var jo 232 kandidater der skulle dyste om de 31 pladser i Inatsisartut, så alle kneb gjaldt og man sparede ikke på brugen af kulturelle symbolbrug.

Igen ser vi trangen til at ville afgrænse sig fra de 'andre' og igen ser vi markeringen af ideen om det nationale fællesskab blive endnu mere synlig. Den afdøde engelske samfundsforsker, Benedict Anderson (1936-2015) foreslog en definition af nationen, som et forestillet politisk fællesskab, som både er uafværgeligt afgrænset og suverænt. Han argumenterer for at den er *forestillet,* fordi medlemmerne af en nation aldrig vil kende de fleste af deres fæller, møde dem eller høre om dem.

> "Alligevel findes i tankerne hos hvert enkelt billede af deres fællesskab" (Anderson 2001)

Dette blev med al tydelighed markeret under valgkampen. De kulturelle symboler der bliver brugt under valgkampen, er med til at danne et billede af et forestillet fællesskab, et fællesskab med 'grønlandskheden' som budskab. Symbolerne kan ikke kun være med til at danne et fællesskab, det kan også gøre det modsatte, nemlig være med til at afgrænse fra andre fællesskaber. De kan være med til at danne et 'os' og 'dem' – også internt. Det gælder heller ikke kun de kulturelle symboler i moden, men alt hvad der 'indebærer' grønlandskhed' og dermed danner den nationale følelse. En af de markante grønlandske designere, Bibi Chemnitz (f.1983), der er kendt for at være moderne og rebelsk, bliver også flittigt brugt af de yngre politikere. Selvom der ikke er brugt de traditionelle kulturelle symboler i hendes nyere designs, kender mange hendes *brand*, da hun før i tiden var den første til at bruge det grønlandske flag i sort/hvid i tøj der skabte stor debat. I dag er hun så populær, at hun bla. har designet en hel kollektion for Arctic Winter Games 2018 deltagerne fra Grønland. Enten er hendes design ved at blive mainstream end at være streetstyle (Simmel 1957 [1904]), eller også har Bibi Chemnitz indført 'underground' og 'streetstyle' moden og normaliseret trenden blandt de unge i Grønland[143].

[143] Kilde: https://knr.gl/da/nyheder/bibi-chemnitz-kl%C3%A6der-awg-deltagerne-p%C3%A5

Fig. 2: Nivi Olsen fra Demokraterne med Bibi Chemnitz outfit, Bibi logoet ses på anklerne og taljen. Manden til højre med den røde anorak og isbjørneklo halskæde, er Kaaleeraq M. Andersen fra Siumut. Foto: Jane P. Lantz.

Nogle af politikerne bruger bevidst moden og de kulturelle symboler til at *brande* sig selv, deres parti og til at brande deres visioner på. På Figur 1 og 2 kan man se politikerne fra partiet Siumut, Kaaleeraq M. Andersen og Ole Dorph have ens grønlandske anorakker på i bordeaux og blå, ligesom de bærer halskæder af en hellefisk lavet af narhvalstand og en isbjørneklo. I figur 2 kan man se Demokraternes Niels Thomsen og Nivi Olsen, samt Kaaleeraq M. Andersen fra partiet Siumut. Bemærk, at Nivi Olsen bærer et sæt af Bibi Chemnitz med logoet rundt om anklerne, taljen og håndleddene. Vi ved, at det er grønlandsk da man kan se Bibi Chemnitz logoet, og Nivi Olsen viser at hun derved støtter grønlandske kunstnere ved at bruge deres designs og på en anden måde viser sin grønlandskhed, uden at bevidst at bruge kulturelle symboler, i modsætning til Kaaleraq M. Andersen som tydeligvis bevidst bruger den traditionelle anorak og halskæde til at signalere

grønlandsk fangerkultur.

Selviscenesættelse på de sociale medier - igennem moden

I disse tider er Grønland også blevet en del af globaliseringen. Ifølge ph.d. fra Ilisimatusarfik og Aalborg Universitet, Andreas Mølle Jørgensen, så har flere end 77 % af de grønlandske hjem nu adgang til internettet (2015) og dermed adgang til underholdning og nyheder fra udlandet[144], samt andre fristende tilbud, som man før kun kunne skaffe via butikkerne i Grønland og Danmark. Også de sociale medier er populære i Grønland, hvor over 62,3 % af befolkningen enten har Facebook, Twitter eller Instagram, samt Snapchat[145]. Dermed føles verden tættere på, hvor også de store mineselskaber fra Kina og Canada holder nøje øje med hvem der kommer til at sidde på magten de næste fire år, for at se om de får en mulighed for at komme på banen[146].

Alle de muligheder for politiske ændringer i Grønlands fremtid sætter gang i samfundets måde at beskytte sig på. Politikerne og ikke mindst samfundet i Grønland, samt folk med tilknytning til Grønland der bor i udlandet, har debatteret og til tider skændtes åbenlyst for alle på de sociale medier. Det er også den vej politikerne går, når de vil have fat i vælgerne. Når der er ca. 37 000 Facebook-brugere i Grønland, så bruger nogle af de grønlandske politikere også stor del af deres tid på at lave live-videoer, *vlogs* og forskellige statusopdateringer for at fange vælgerne, på Facebook og her bruger politikerne også grønlandske designs for at *brande* sig selv, som de gør under valgkampen på den nationale radio- og tv-station, KNR. Alle partier havde tilsammen ca. tredive

timer i fjernsynet til at kunne komme frem med deres politiske holdninger og ideologier og ikke mindst deres egen selviscenesættelser ved hjælp af moden[147].

---

[144] Kilde: http://www.futuregreenland.gl/Portals/0/Workshop%201%20Andreas%20Moller%20Jorgensen_1.pdf
[145] Kilde: http://greenlandtoday.com/facebook-samler-groenland/
[146] Kilde: https://www.reuters.com/article/greenland-election/rpt-mining-firms-from-china-to-canada-watch-as-greenland-holds-election-idUSL8N1RX5S4

[147] Kilde: https://knr.gl/da/tv/qinersineq-election/partii-naleqqap-ilisarititsissutissaa-knr-12042018

Fig: 3 og 4: Kandidater til Inatsisartutvalget 2018, Arnajaaq Lynge fra Inuit Ataqatigiit og Bo Martinsen fra Demokraterne, der begge bruger de kulturelle symboler i tøjet og smykker. Kilde: facebook.com

Kulturelle symboler som politisk agenda

Der er forskellige måder at bruge de kulturelle symboler i moden på. Det sender stadig budskabet om tilhørsforhold, men det kan også være politisk anlagt. Ifølge Hans Erik Rasmussen blev de kulturelle symboler i Grønland strategisk anvendt som en del af den politisk-kulturelle strategi, med to målsætninger: nemlig den politiske mobilisering i forbindelse med kampen om at indføre hjemmestyre, etnisk inkorporation og ikke mindst til at opnå indflydelse på magtstrukturen og meningsdannelserne i 1970'erne (Rasmussen 1982, Rossen 2016)

Da partivideoerne blev præsenteret på KNR, kunne man se at Parti Naleraqs havde et vigtigt budskab til den grønlandske befolkning: Selvstændighed. Budskabet blev bragt af forskellige grønlændere: kunstneren Julie Edel Hardenberg, universitetsstuderende fra Ilisimatusarfik Ulunnguaq Markussen, arkitekten Frans Berthelsen og ikke mindst Peter 'TuuMotz' Motzfeldt og John Olsen, der sluttede af med rapsangen: 'Kalaallit Nunaat' kørende rundt i Nuuks gader med partiformanden Hans Enoksen i spidsen, samt endnu et medlem af partiet, Nikku Olsen (tidligere formand for Partii Inuit, som også gik ind for et selvstændigt Grønland) med sangen 'Kalaallit Nunaat kalaallinut, Kalaallit Nunaat kalaallisut (Grønland for grønlændere, Grønland på grønlandsk). Senere under valgkampen blev der lavet en tilkobling til Nuuk Posse igen, da 61-årige Hans Enoksen under to valgaftener valgte at bære en t-shirt med Nuuk Posses logo, samt sloganet:

‘Sorusuppisi? Funkerusuppugut’ (Hvad vil i? Vi vil høre funk), som mange ved, er det fra rapsangen af samme titel, udgivet af Nuuk Posse i 1992. Her bliver sloganet og sangen dog brugt som en del af selvstændighedsbevægelsen, som også er med til at dele vandene. For hvem er det, der er med i fællesskabet ‘uagut kalaallit’ (os - grønlænderne)? Kan Nuuk Posse og Parti Naleraqs nye slogan ses som en del af et symbol for Grønland og grønlænderne? For det er også en bevidst strategi med at få fat I de yngre vælgere. Selvom Nuuk Posses rappere ikke er helt unge mere, er de stadigvæk meget populære i ungdomskulturen i Grønland. Sangen, bandet Nuuk Posse og t-shirtsene bliver her brugt som politisk mobilisering i forbindelse med kampen om at indføre selvstændighed, etnisk inkorporation og ikke mindst til at opnå indflydelse på magtstrukturen og meningsdannelserne i 2018. Der er rift om vælgerne blandt udbryderne fra Siumut og det gælder om at markere sig ’ungdommeligt’, for et nyt Grønland og dermed nye yngre kræfter. Kan Nuuk Posse endda blive accepteret som et kulturelt symbol?

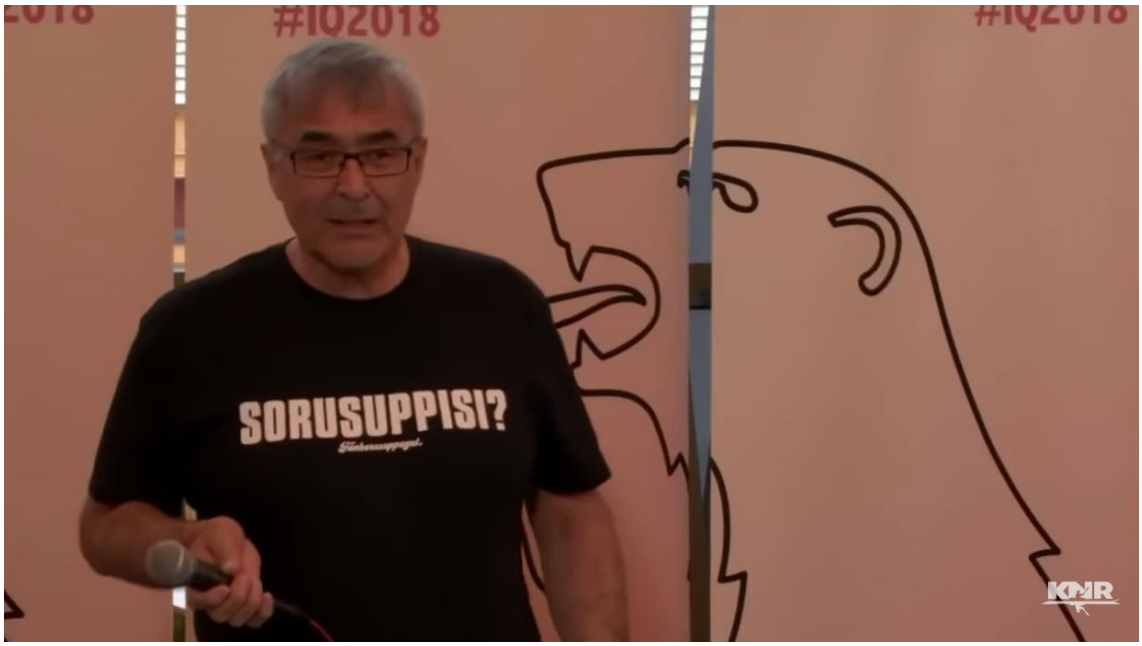


Fig. 5: Hans Enoksen til partiformændenes debat i Nuuk med t-shirten: ‘Sorusuppisi? Funkerusuppugut’. Foto: skærmbillede fra knr.gl

Ifølge den afdøde amerikanske antropolog Jean L. Briggs (1929-2016) opstår der mere opmærksomhed på offentligheden og den politiske arena, når der opstår konflikt i forskellige grupper indenfor et samfund og hun argumenterer for at når en verden ser ud til at være i fare, kan kulturtræk blive til symboler. Briggs har haft fokus på hvordan de canadiske inuitters behov for at differentiere sig fra euro-canadierne, signalerer at man er inuit ved bevidst symbolbrug, som de i

selvforsvar bruger til at konstruere grænser fra ‘dem’, eller ‘de andre’. Briggs mener også at et symbol godt kan vende tilbage til at være et almindeligt karaktertræk i brugen og at det nogle gange kan dreje sig om et træk, som man tror, er et symbol, men bare er et træk uden den ideologiske symbolladning (Briggs 1997).

Derfor bruger partiformanden t-shirts der referer til bandet også, og på den måde også prøver at inddrage de unge, ved at signalere at det ikke kun er de fangerne og fiskerne der støtter partiet, men også unge, uddannede grønlændere og kunstnere, samt kendte musikere og bruger dem som talerør for et selvstændigt og et ‘grønlandsk’ Grønland.

Bandet Nuuk Posse var de første der udgav et rap album og som i 1990’erne var et moderne fænomen, der blev inspireret af den amerikanske rap kultur, er i dag blevet til et band der protester mod rigsfællesskabet og man kan også stille spørgsmålet, om det er alle i bandet der er enige, for de er ikke med i partivideoen. Som Peter ’Tuumotz’ Motzfeldt også siger i Parti Naleraqs partivideo: ’Aqutseriaaseq uagutsinnut sanaajunngilaq (…) annoraanngunngisaannassooq. Tulluarilernavianngilarput’ (Måden man styrer vort land på, har aldrig været tilpasset os, der rent faktisk bor her i Grønland. Styremåden bliver aldrig til en anorak, (som passer til grønlænderne), måden man styrer på, kommer aldrig til at klæde os. I videoen kan man se Peter ’TuuMotz’ Motzfeldt have en *hoodie* på hvor der står: *Bolt Lamar – Cabrones* (spansk: motherfuckers). Men hvad er *Bolt Lamar* og hvad er deres budskab?

Fig. 6: Reklame med en af Bolt Lamars frontfigur, Natascha Pedersen fra Nuuk. Foto: Bolt Lamar

Bolt Lamar – Globaliseringens ungdom

De allernyeste iværksættere indenfor moden i Grønland er, Mala Johsen (25) og Arny Koor Morgensen (27) fra Nuuk. Navnet på deres mærke er *Bolt Lamar*, som er et miks af de to verdenskendte idoler som de unge mænd har. Den ene er Usain Bolt (f.1986), den jamaicanske olympiske sprinter, mens den anden er den amerikanske rapper, Kendrick Lamar (f.1987), der i dag også er kendt som en aktiv kunstner der kritiserer de sortes forhold i USA. Tilsammen danner det mærket Bolt Lamar, der blev lanceret i 2016. Mærket er anderledes, da det fra start af aldrig har involveret brug af de traditionelle grønlandske kulturelle symboler og 'grønlandskhed'. I stedet har man brugt forskellige personer fra hele verden og fra Nuuk, i deres *branding*. Deres modeller har enten været nogle fra Sydamerika, som Mala Johnsen sammen Michaela Eliassen (25) tog billeder

af, under deres jordomrejse i 2017, men de bruger også glokale (lokale, men også globale) unge i deres reklamer for mærket. Én af deres frontfigurer er Natascha Pedersen, der er makeup artist med over 117.000 følgere på *Instagram* og 10.000 abonnenter på *Youtube*, på verdensplan. Udover at hun er model på *Bolt Lamars* hjemmeside, bruger også mærket når hun selv laver makeup *tutorials* videoer og billeder, på de sociale medier. Natascha Pedersen er definitionen af en *glocal.* Hun er født og opvokset i Nuuk og har boet i Canada i et par år og hendes mor er fra Thailand og faren fra Danmark. Bolt Lamar samarbejder dermed med Natascha Pedersen ved at *brande* dem via hendes adgang til en masse følgere på de sociale medier, som mange er begyndt at gøre. De markedsfører sig dermed ud mod verdenen og fokuserer ikke kun på de grønlandske modeforbrugere.

Mærket Bolt Lamar blev også hurtig kendt blandt de unge i Grønland, på grund af de tidligere nævnte Michaela Eliassen fra Sisimiut og medejeren Mala Johnsen fra Nuuk brugte mærket, da de rejste rundt i verdenen kun med deres rygsække i lidt over et år. Familie, venner og de interesserede kunne følge med i deres rejse 'M&M on Worldtour' på Facebook og de havde næste 6000 følgere[148]. Det tidligere par sendte *live* fra forskellige steder i verdenen, hvor seerne på Facebook kunne stille spørgsmål om alt mellem himmel og jord. De gav gode råd om hvor man kunne tage hen og hvad man skulle passe på, osv.

Under hele turen og efter at de kom hjem kunne man følge dem. De var rollemodeller for mange grønlændere, netop fordi de turde rejse jorden rundt og viste at verdenen ikke var farlig, de levede livet og ikke mindst var sjove at følge med i. Efter de vendte hjem, kom de også på det grønlandske underholdningsprogram *Mudi Tv*, hvor Mala Johsen både havde en *hoodie* og *cap* af mærket Bolt Lamar, hvor der også stod på spansk: *viajeros* (den rejsende).

Konklusion

Bolt Lamars brug af specifikke modeller og specifikke steder i verdenen til at *brande* mærket på, hentyder til globalisering og mangfoldighed. Mærket er henvendt til og bliver brugt af de unge, unge som har mod på at rejse verden rundt og som ikke kun 'kigger ned i deres navle', samt unge med ikke kun én identitet og kultur. De hybride unge. Mærkets tilblivelse kan også være en reaktion for den tendens der i øjeblikket sker i Grønland, igen. Promovering af grønlandskheden og brugen af de kulturelle symboler i moden til at, ville opnå selvstændighed. Et budskab om, at man skal

[148] Kilde: https://www.facebook.com/MandMworldtour/

kigge udover de grønlandske og danske grænser, i stedet for kun at fokusere på, at Grønland kun skal være for grønlændere og kun være på grønlandsk!

Fig: 7 & 8: Michaela og Mala on worldtour med Bolt Lamar. Foto: facebook.dk/MandMworldtour/

Litteraturliste

Anderson, Benedict 2001: *Forestillede Fællesskaber.* Roskilde Universitetsforlag.

Briggs, Jean L. 1997: From Trait to Embem and Back: Living and Representing Culture in Everyday Inuit Life. *Arctic Anthropology 34* (1), 227-238.

Frello, Birgitta 2012: *Kollektiv Identitet – kritiske perspektiver.* Frederiksberg.

Rasmussen, Hans-Erik 1982: Socio-symboler og Etno-politiske symboler i Grønland. Eksempler fra 1930-40'erne samt fra perioden ca. 1976-1982. Paper fremlagt på det 10. Nordiske Etnografmøde, København, 20-22. oktober. Københavns Universitet, Institut for Eskimologi.

Rossen, Rosannguaq 2017: "Jeg ringer efter politiet! Sådan kan I ikke behandle den grønlandske nationaldragt!" – Uenigheder om identitet og kulturelle udtryk i grønlandsk mode. *Grønlandsk Kultur- & Samfundsforskning 2015-16.* Nuuk.

Simmel, Georg 1957: Fashion. IN: *The American Journal of Sociology*. 62, no. 6 (May, 1957): 541-558.

Anvendte hjemmesider

https://knr.gl/da/tv-programme/qinersineq-election

Kilde: https://knr.gl/da/nyheder/kielsen-udskriver-valg

Kilde: https://knr.gl/da/nyheder/aleqa-tr%C3%A6kker-sig

Kilde: http://denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Samfund,_jura_og_politik/Myndigheder_og_politisk_styre/Politiker/Augo_Lynge

Kilde: https://www.altinget.dk/arktis/artikel/to-nye-partier-klar-til-groenlandsk-valg

Kilde: https://knr.gl/da/nyheder/bibi-chemnitz-kl%C3%A6der-awg-deltagerne-p%C3%A5

Kilde: https://knr.gl/da/tv-programme/qinersineq-election

Kilde: https://knr.gl/da/tv/qinersineq-election/partii-naleqqap-ilisarititsissutissaa-knr-12042018

Grønlændernes globalisering gennem den danske mode: den grønlandske diaspora i Danmark (Grønlændernes syn på danskerne, Ole Høiris)

Ikke alle de grønlandske designere bor i Grønland, men deres produkter repræsenterer ideen om en arktisk kultur, som er repræsentationen af den grønlandske diaspora. Grønlandsk forstået på den måde, at designerne udtrykker deres tilknytning til Grønland på en eller anden måde. De finder inspiration fra grønlandsk fortælletradition og kulturelle etnosymboler. De enten overfører eller oversætter dem og kombinere disse med globale referencer for at udtrykke både deres grønlandskhed og deres globalhed. Denne artikel analyserer migrationen og globaliseringen af grønlandske designere, som bor uden for deres "hjemland". Hvad er den underliggende diskurs bag deres designs? Hvordan ændrer migrationen af eksisterende symboler for repræsentation? Migration til Europa indebærer nye kulturelle ideer indarbejdet i den grønlandske kunst og mode. Derudover vil spørgsmålet om hvad der sker med den ikke-europæiske, når man flytter til Vesten, blive diskuteret. Globaliseringen afslører en konflikt mellem "vores følelse af tilhørsforhold" og faktuelt statsborgerskab.

Når nogen repræsenterer Grønland i verden, oplever vi i mange tilfælde, at grønlændere straks prøver at finde ud af, om personen, der repræsenterer Grønland og dermed den grønlandske befolkning og kultur, i virkeligheden har grønlandsk blod i sig. Identiteten spiller en stor rolle, når det gælder repræsentation.

> Jeg var så stolt og spændt da jeg hørte at Greenland.com var nomineret til Webby Awards indenfor turisme. Da jeg vidste at nomineringen af Greenland.com ville skabe stort omtale og dermed resultere større interesse for Kalaallit Nunaat. Det er ikke så tit at Grønland selv som et land (% DK) får sådan et stort chance for at vinde en international konkurrence, men denne gang var vi så heldige at vores smukke land vinder prisen. Men men men, hvorfor kan vores egne talentfulde medmennesker ikke modtage prisen? Jeg føler det som, når vores land har vundet et pris bliver vinderen nød til at gå med det danske flag og ikke vores flag[149].

Citatet er fra en artikel, som *Sermitsiaq.AG* i 2012 trykte i forbindelse med, at det grønlandske turismeselskab Visit Greenland blev hædret for bedste turismehjemmeside med prisen "The People's Choice", uddelt af Webby Awards i USA. Her skulle den kendte danske og grønlandsk gifte skuespiller Nikolaj Coster-Waldau sammen med daværende seniorkonsulent Ella Grødem, der i øvrigt er født og opvokset i Nuuk med en grønlandsk mor og norsk far, modtage prisen på vegne af Visit Greenland. Ifølge tidligere direktør for Visit Greenland, Anders Stenbakken, valgte man taktisk at bruge Nikolaj Coster-Waldau som modtager sammen med Ella Grødem, fordi han på daværende tidspunkt var blevet en superstjerne i forbindelse med sin rolle i den meget populære amerikanske TV-serie, *Game of Thrones*. Parret havde kun 19 sekunder på scenen, og derfor valgte man en person, der er kendt i USA, til at markedsføre Grønland[150].

Der var delte meninger om den beslutning, Visit Greenland traf. Nogle mente, at det var en god ide, mens andre mente, at det skulle have været grønlændere, der modtog prisen i New York. Igen blussede spørgsmålet om identitet og nationalitet samt forholdet mellem Danmark og Grønland op. Det handlede ikke kun om, at det var en kendt skuespiller fra Danmark, der modtog prisen, men om

[149] Kommentar fra *Sermitsiaq.AG*'s artikel om modtagelsen af Webby Award, på vegne af Greenland.com. Kilde: http://sermitsiaq.ag/coster-waldau-henter-internet-oscar set d. 4. juli 2017. Citatet er ordret og stavefejl bibeholdt.
[150] Kilde: http://sermitsiaq.ag/kl/node/126748 set d. 4. juli 2017.

at den tidligere kolonimagt stadig spøgte i Grønland, i form af at det ikke var grønlændere, der modtog prisen, men at man stadig blev repræsenteret af Danmark. Og dette er netop ofte det problemkompleks, der opstår i forbindelse med diskussioner om identitetsbegrebet og essentialismekritikken. Brugen af skuespilleren Nikolaj Coster-Waldau til Webby Awards-uddelingen blev opfattet som forkert, fordi nogle i den grønlandske befolkning ikke mente, at han hørte til dem, fordi han ikke var grønlandsk[151]. Problemet med forholdet mellem danskere og grønlændere i Grønland er tidligere blevet behandlet af blandt andre lektor Lill Rastad Bjørst fra Aalborg Universitet, der i sit speciale, *En anden verden*[152], har vist, at der stadigvæk bliver skelnet skarpt mellem, hvad der kategoriseres som grønlandsk, og hvad der kategoriseres som dansk. Hun har også undersøgt, hvordan man stiller sig til spørgsmålet om integration på baggrund af det koloniale syndrom, der stadig gør sig gældende mange steder i det grønlandske samfund, og som udtrykker de følelser, grønlænderne stadigvæk har i dag i forhold til den tidligere kolonimagts dominans[153].

Identitet og essentialismekritik

Essentialismen er en forestilling om stabilitet, naturlige grænser og om, at der findes en entydig sandhed om identitet. Det betyder, at identiteten skal forstås som noget, der allerede 'er der', og som noget, man kan finde, hvis man søger efter den. Det betyder også, at det sted, man skal søge, findes i én selv. Det samme gælder i en essentialistisk forståelse af den kollektive identitet[154]. Men hvad vil det så sige at være en grønlænder, der bor uden for Grønland, "halv"grønlandsk kvinde eller mand, eller at være i den danske gruppe i Grønland? Ifølge lektor ved Institut for Kultur og Identitet ved Roskilde Universitet Birgitta Frello så skaber essentialismens forventning om klare og stabile grænser problemer for dem, der ikke 'passer ind', eller som af den ene eller anden grund befinder sig et andet sted end der, hvor de lige passer ind. Frello mener endvidere, at de essentialistiske identitetsforståelser kan have politisk voldsomme konsekvenser, når det drejer sig om de omstridte kollektive identiteter, hvor kampen står om at definere den sande identitet og ekskludere eller udrydde de elementer, hvis tilstedeværelse kan sætte spørgsmål ved identitetens sandhed[155].

---

[151] Frello 2012 s. 17.
[152] Bjørst 2008 s. 16f.
[153] Bjørst 2008 s. 17.
[154] Frello 2012 s. 18 ff.
[155] Frello 2012 s. 20.

I dette tilfælde drejer det sig om, at grønlændere, der bor uden for Grønland, eller grønlændere, der sætter spørgsmålstegn ved grønlandskheden, ”halv”grønlænderne, eller den danske gruppe, der på en eller anden måde har en relation til Grønland, fremstår som illegitime eller som andenrangsborgere i forhold til ”hel”grønlænderne. Dette giver problemer, da ’de ikke passer ind’ i definitionen ’den grønlandske kollektive identitet’, som vi også ser i eksemplet med Nikolaj Coster-Waldau og Ella Grødem.

Inden for de seneste par år har vi i kunsten og litteraturen set en stigende tendens til, at stemmer i det grønlandske samfund stiller krav til, hvem der må repræsentere landet, fordi Grønland og det grønlandske samfund ofte gennem tiden er blevet kollektivt repræsenteret af ’de andre’, danskerne, og det har ikke altid været et positivt billede, der på den måde har været givet. Som lektor på Aalborg Universitet Bolette Blaagard skriver: ”… måske skulle vi for en gang skyld lytte til dem. De kan jo faktisk godt selv både skrive og tale …”[156] Nyheder om grønlændere i Danmark, der kæmper med kolossale sociale problemer[157], læses ofte. Nyhederne om grønlandske alkoholikere, de sociale tabere, eller om et folk, der ikke kan tage vare på sig selv, har ofte fyldt overskrifterne i de grønlandske og danske nyheder[158]. Mediernes negative fremstillinger af de udsatte grønlændere danner muligvis et stereotypt billede af grønlænderne, og derfor er nogle af de grønlandske kunstnere, forfattere og personer, der arbejder inden for kulturverdenen, trætte af at blive repræsenteret af andre.

Målet med denne artikel er at analysere, hvordan Grønlands diaspora-kunstnere/kunsthåndværkere repræsenterer ideen om den arktiske kultur, og hvad det i den forbindelse betyder, at de indgår i den danske kunstner- og modeverden. Analysen fokuserer på to prominente medlemmer af diasporaen, nemlig modedesignerne Bibi Chemnitz og Nickie Isaksen, der begge er opvokset i Grønland og flyttet til Danmark, før de blev voksne. Og det spørgsmål, der stilles, er: Hvad betyder diaspora-tilværelsen for måden, hvorpå det grønlandske påvirker og artikulerer sig i en dansk og international sammenhæng i de to designeres kunstneriske greb og udtryk.

---

[156] Kilde: https://www.information.dk/kultur/2012/03/gemt-mellem-glansbilleder-social-deroute?lst_tag

[157] Kilde: https://menneskeret.dk/sites/menneskeret.dk/files/media/dokumenter/udgivelser/ligebehandling_2015/ligebehandling_groenlaendere_dk_2015.pdf

[158] https://www.b.dk/nationalt/groenlaendere-i-danmark-kaemper-med-kolossale-sociale-problemer

”Eskimo-orientalismen”[159]

Ifølge den afdøde amerikansk-palæstinensiske litteraturprofessor Edward Said (1935-2003) sker der en forstærkning af stereotyperne gennem de moderne medier, der præger kulturerne overalt i verden. Dermed skabes de entydige stereotype billeder, der i dag styrer vore forventninger til ’den anden’[160]. Det samme er sket, når ordet ”grønlænder” dukker op i de danske medier. Det er mange af de grønlandske unge trætte af, og de vil derfor forsøge at ændre det. De unge grønlændere vil gerne fortælle deres egen historie og skabe deres egne overskrifter om Grønland og grønlænderne i de grønlandske og danske medier. I de danske nyhedsmedier som f.eks. DR, *Politiken* og *Berlingske Tidende* kan vi i dag læse overskrifter som *Kolonien sparker tilbage*[161], og vi kan læse om forfatterne Sørine Steenholdts og Niviaq Korneliussens egne fortællinger om Grønland og om, at: *Grønlandsk musiker blev kaldt eskimoperker: Nu svarer han igen med rapsang*[162]. Det drejer sig om rapperen Josef Tarrak Petrussens vrede mod grønlænderne og danskerne. I det landsdækkende KNR kredser emnerne tit om identitet og repræsentation. I kulturprogrammet *Mudi TV*[163] med den 36-årige Tv-vært Mudi Kramer Berthelsen siger den nyudklækkede skuespiller Vivi Sørensen fra Nuuk, der nu læser til instruktør i Canada, at det er på tide, at grønlænderne søger nye veje og ikke kun fokuserer på Danmark som et uddannelsessted. Og hun tilføjer, at grønlænderne også selv skal begynde at instruere de teaterstykker, der bliver formidlet, i stedet for at hente teaterinstruktørerne fra udlandet. ”Det er på tide, at vi selv fortæller vores fortællinger”[164], som også flere andre grønlandske kulturpersoner som Eqaluk Høegh og Martin Brandt Hansen har krævet i deres satireprogram, *Kalak* (2013)[165]. Men der er også stemmer, der peger i den modsatte retning og påpeger, at der faktisk er nogle, der gør et ’objektivt’ forsøg på at skrive grønlændernes egen fortælling, som det f.eks. er tilfældet med den tidligere højskoleforstander H.C. Petersens (1925-2015) historieskrivning om Grønland og dets samfund[166] og med forfatter og journalist Tupaarnaq Rosing Olsens dokumentarserier med tilhørende bøger om Grønlands udvikling, *I skyggen af*

---

[159] Jeg har lånt ordet ”eskimo-orientalismen” fra Lill Rastad Bjørsts speciale, *En Anden Verden* fra 2008.
[160] Said 1978.
[161] Kilde: https://www.b.dk/boeger/kolonien-sparker-tilbage set d. 7. juni 2017.
[162] Kilde: http://www.dr.dk/nyheder/kultur/musik/groenlandsk-musiker-blev-kaldt-eskimoperker-nu-svarer-han-igen-med-rapsang set d. 8. juni 2017.

[163] Kilde: https://knr.gl/da/tv-programme/mudi
[164] Kilde: Mudi TV, 9. nov., 2017. https://knr.gl/da/tv/mudi/mudi-knr-09112017
[165] Kilde: Rossen 2014.
[166] Kilde: http://denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Uddannelse_og_undervisning/H%C3%B8jskoleforstander/H.C._Petersen

kajakkerne, og ikke mindst med ph.d. fra Ilisimatusarfik Jens Heinrichs afhandling fra 2010 om Grønlands egen rolle i Grønlandspolitikken som modsvar til myten om Grønlands offerrolle i dansk/grønlandsk politik – set fra et grønlandsk synspunkt[167].

Grønland i bevægelse

Synet på danskerne og den danske kultur kommer ligeledes til udtryk i nyhederne samt gennem forskellige kunstformer. I sin afhandling med analyser af grønlandsk kunst og interviews med kunstnerne Bolatta Silis-Høegh, Inuk Silis-Høegh og Ina Rosing om deres kunst argumenterer Jørgen Ellegård Trondhjem for, at grønlandsk kunst, litteratur, musik og mode skal bruges til at mobilisere et nyt billede af Grønland og grønlændere, et billede, der er anderledes end det af alkoholiserede grønlændere, fyldt med sociale problemer, der lever i en tidligere koloni[168]. Trangen til at ville vise, at Grønland kan selv, er i stigende grad blevet tydeligere siden indførelsen af Selvstyret i 2009 efter 30 år med Hjemmestyre. Det ses f.eks. i kunstnerne Inuk Silis-Høeghs og Asmund Havsteen-Mikkelsens *Melting Barricades*, der blev lavet i forbindelse med Hjemmestyrets 25-års jubilæum i 2004. Trondhjem påpeger, at kunstnerne vender både det kulturelle og militære magtforhold på hovedet og stiller spørgsmål om Grønlands situation i en globaliseret verden, om Grønland bare skal vente på de store nationers henvendelse, eller om man måske ville stå stærkere, hvis Grønland selv var opsøgende og konfronterende på en positiv måde[169].

[167] Heinrich 2010: Eske Brun og det moderne Grønlands tilblivelse.
[168] Trondhjem 2007 s. 193 f.
[169] Trondhjem 2007 s. 128 f.

Fig. 1: Skærmbillede af rapperen Josef Tarrak Petrussen i musikvideoen ”Pasivassi” (Jeg mistænker jer)[170].

De unge grønlændere er begyndt at bevæge sig ud i verden. Bandet Small Time Giants, rapperen Tarrak, forkæmperen for Nuuk Gaypride, Nuka the Diva, og sangeren Simon Lynge er nogle af de navne, der på en eller anden måde markedsfører Grønland i Danmark og i udlandet, ligesom moden også er en rigtig god platform til at markedsføre det grønlandske. Når de kendte grønlændere optræder i medierne, er de ofte iklædt noget, der signalerer grønlandskhed såsom smykker eller tøj, der viser, at de er fra Grønland. Nuuk Couture, Inuit Quality Clothes of Greenland, Bolt Lamar[171], Isaksen Design eller Bibi Chemnitz er nogle af de tøjmærker, der flittigt bliver brugt under markedsføringen af det grønlandske i Danmark og i udlandet. Observationer fra Grønland i Tivoli i august 2017 samt de forskellige arrangementer af Grønlænderforeningerne viser, at især mærkerne Bibi Chemnitz og Isaksen Design er meget populære blandt de modebevidste unge og voksne, og disse mærker bidrager til at afspejle en grønlandsk modernitet og en globalisering. Da de har base i Københavnsområdet, repræsenterer de også på en måde dansk eller nordisk mode.

[170] Kilde: https://www.youtube.com/watch?v=1zMB7lCFypc
[171] Bolt Lamar er et nyt grønlandsk brand, ejet af to unge fra Nuuk.

Fig. 2: Reklame fra *brandet* Bibi Chemnitz, som har base i København. (Copyright: Bibi Chemnitz).

Musik, kunst og TV samt mode bliver brugt som talerør for selvstændighed, som rapperen Josef Tarrak Petrussens sang ”Tupilak” med engelske undertekster, hvor ”Be Independent” dukker op,[172] og det samme gælder kunstneren Julie Edel Hardenbergs kunstprojekt for Forsoningskomissionen[173] og ikke mindst Mudi TV med hendes indslag om kolonitidens konsekvenser og selvstændighedsdebatten. Dette skabte stor debat i de sociale medier og bliver flittigt set på YouTube. De kulturelle etnosymboler[174] som f.eks. kvindens hårtop, uluen, det grønlandske flag og den vestgrønlandske nationaldragt bliver også flittigt brugt i moden, men også

[172] Kilde: https://www.youtube.com/watch?v=sd-JcV0_NAA
[173] Kilde: http://saammaatta.gl/da/Aktiviteter/Projekter/Eqqumiitsuliat
[174] Rossen 2017.

modetøj uden de kulturelle etnosymboler er begyndt at blive populært. Anorakken med snippen og modetøj med det grønlandske flag, Erfalasorput, i sort/hvid ses også stadig blandt modeforbrugerne. De succesfulde kunstnere, musikere og designere bor til daglig i Nuuk, men der er også nogle, der bor et andet sted end i Grønland, nemlig især i København.

Grønlandsk diaspora

Et betydeligt antal grønlandske kunstnere, kunsthåndværkere og kulturpersonligheder bor og arbejder i Danmark. De udgør således en grønlandsk diaspora, der for blot at nævne nogle få omfatter navne som Bolatta Silis-Høegh (kunstner), bandet Small Time Giants (musikere), Nukaaka Coster-Waldau (skuespiller) og modedesignerne Bibi Chemnitz (*brandet* Bibi Chemnitz) og Nickie Isaksen (Isaksen Design og G-Land)[175].

Når man inddrager teorien om forestillede fællesskaber, er det oplagt at gå videre med den britiske historiker og samfundsforsker Benedict Andersons (1936-2015) analyse af, hvordan det nationale fælleskab er opstået, og hvordan det bindes sammen. Anderson foreslår en definition af nationen som et forestillet politisk fællesskab, som er både afgrænset og suverænt.

> Den er *forestillet* fordi medlemmerne af selv den mindste nation aldrig vil kende de fleste af deres fæller, møde dem eller endsige høre om dem. Alligevel findes i tankerne hos hvert enkelt billede af deres fællesskab.[176]

Selvom diaspora-kunstnerne ikke direkte reflekterer den grønlandske kultur, synes det, som om de kompenserer ved at overkommunikere deres forankring i denne kultur. Diaspora-designernes brug af fortællinger og symboler fra Grønland er med til at vise, at de er med i et fællesskab, nemlig i fællesskabet Grønland. Det viser sig f.eks. i forbindelse med arrangementet ”Grønland i Tivoli”, der startede som en udvidet klassefest i 1976, arrangeret af en flok unge afgangselever fra Nuuk, og som i dag er blevet en tradition, som afholdes hvert år den 1. august i Tivoli og hvert år med forskellige musikarrangementer og boder, hvor der sælges grønlandsk kunst og design.[177]

---

[175] G-Land er et *brand* af ejeren af Isaksen Design, Nickie Isaksen. *Brandet* er til den unge generation.

[176] Anderson 2001 s. 48.

[177] Kilde: http://knr.gl/da/nyheder/gensyn-mellem-klassekammerater-blev-til-k%C3%A6mpe-folkefest set d. 28.08.17

Diaspora-kunstnerne ser ud til at mærke tabet af fortiden stærkt og genbruger derfor de etnosymboler, som også blev brugt i 1970'erne og i 1980'erne i forbindelse med, at Grønland i 1979 opnåede Hjemmestyre. Som den grønlandske diaspora-designer Nickie Isaksen siger:

> Min mor er fra Grønland og vi finder inspirationer i klædedragterne derfra. Min virksomhed har givet mig muligheden for at genfinde den identitet og det tilhørsforhold, som jeg har længtes efter.[178]

Diaspora-kunstnerne prøver på den måde på at opretholde deres forestillede fællesskab med grønlænderne i Grønland, og det grønlandske samfund har accepteret det ved at anerkende, at designer-diasporaens kreative udtryk har klare referencer til det grønlandske og den grønlandske kultur. Dette er også noget, som adjunkt Nivi Jensen Nielsen fra afdelingen fra Sprog, Litteratur & Medier i Ilisimatusarfik påpeger i sin analyse af forhandlingen om retten til brug af kulturelle symboler[179]. I sin artikel viser Jensen, at for 43 procent af de 132 kvinder og mænd, der afleverede spørgeskemaet tilbage til Jensen, er det mere eller mindre er vigtigt at signalere med sit tøj, at man er fra eller har været i Grønland, og at de tre mest foretrukne tøjdesignere i Grønland er Bibi Chemnitz, Isaksen Design samt Nuuk Couture (ejet af Louise Lynge Hansen fra Nuuk). Jensen mener også, at disse designs fungerer som erstatning for den vestgrønlandske nationaldragt til kvinderne.

I forlængelse af at diaspora-designerne markerer deres grønlandskhed gennem deres kunst og design og udtrykker deres tilknytning til og fællesskab med Grønland gennem kunsten, har deres migration til Danmark tilført nye kulturelle ideer til det grønlandske kunst- og modefelt. Dette skyldes, at de grønlandske diaspora-designere ikke kun sigter efter den grønlandske målgruppe, men også forsøger at ramme en dansk/international målgruppe, som også de andre grønlandske kunstnere i København prøver at nå, når de f.eks. udstiller deres kunst i Den Nordatlantiske Brygge[180].

Realiseringen af den blomstrende grønlandske modekultur blev for alvor skudt i gang i 2002 i forbindelse med "Grønland i Tivoli"-arrangementet. Her afholdt man for første gang et modeshow med grønlandske designere og modeller bosiddende i Danmark, heriblandt Isaksen Design og

---

[178] Interview med Nickie Isaksen i Arbejdsløshedskassen, ASE. Kilde: https://www.ase.dk/presse/ase-nyt-sommer-2016/den erfarne set d. 5. juli 2017.
[179] Kilde: Nielsen 2016 s. 174.
[180] Kilde: Trondhjem 2007 s. 129 f.

designeren Else Lennert[181]. At arrangementet fandt sted i Tivoli, gjorde, at modeopvisningen samtidig tiltrak danske og udenlandske kunder og derved blev en del af den danske modeverden.

Fig. 3: Designeren Bibi Chemnitz ved sin bod i Tivoli, 1. august 2017. (Foto: Birgit Kleist Pedersen).

Bibi Chemnitz og Rita og Nickie Isaksen

Bibi Chemnitz' design har base i København og deltager jævnligt i Copenhagen Fashion Week[182] som en del af den danske og nordiske modescene. Den 33-årige beklædningshåndværker og designer Bibi Chemnitz er født i Nuuk og har boet i Narsaq, Maniitsoq og Nuuk. Begge hendes forældre kommer fra Grønland, men Bibi Chemnitz flyttede til Danmark som 13-årig og har boet der lige siden, men er i Grønland med jævne mellemrum. I 2006 etablerede hun sammen med sin private partner, David Røgilds, der tager sig af kommunikation og grafik, mærket Bibi Chemnitz. De havde base i Aarhus, indtil de i 2012 flyttede til København.

[181] Kilde: https://www.b.dk/kultur/groenland-fejret-i-tivoli set d. 5. juli 2017. I dag holdes der ikke modeshows mere under Grønland i Tivoli-dagene. I stedet har man små boder i Tivoli, hvor der sælges kunst og modetøj til de danske og grønlandske Tivoli-gæster.
[182] Observation under Copenhagen Fashion Week i Bella Centeret i 2015 og 2017.

Ifølge Bibi Chemnitz er designet bag hendes tøj en kombination af dansk design og elementer fra Grønland som f.eks. detaljer i hætter og prints. Det er ifølge hende også vigtigt, at det har et globalt og internationalt snit over sig, mens designet stadig er tro mod den nordiske minimalisme[183]. I et interview i *Atuagagdliutit* i 2015 udtaler Bibi Chemnitz, at hun bestræber sig på at vise Grønland på en ærlig, moderne og respektfuld måde, og at designet udtrykker en fortælling om, at Grønland er i bevægelse på godt og ondt, men på ingen måde er fejlfrit. Designeren skaber tøj, der er tilpasset de grønlandske forhold, men Bibi Chemnitz designer også modetøj, der er målrettet resten af verden. I dag sælger hun tøj til kunder i blandt andet Kina, Italien, Østrig og Tyskland.

Et andet meget populært diaspora-design er Isaksen Design, som også har base i København og er velintegreret i den danske mode. Ejerne, mor og datter, Rita og Nickie Isaksen startede i 2002 virksomheden Isaksen Design op i Danmark med base på Frederiksberg. Moderen Rita Isaksen er fra Grønland og uddannet syerske og møbelpolstrer. Familien flyttede fra Grønland til Danmark, da Nickie var seks år. Nickie Isaksen er uddannet skrædder og har en bachelorgrad fra London College of Fashion. Ud over at designe for sin egen virksomhed har Nickie Isaksen i flere år også designet jakker til sælskindsfirmaet Great Greenland, og hun har også i en periode undervist på handelsskolen i Qaqortoq[184].

Isaksen Design er ikke kun populært i Grønland, men også i Danmark og andre lande. I Danmark er en af deres kunder den danske sanger Anna David, som Isaksen Design også en gang imellem bruger som model[185].

[183] Kilde: http://greenlandtoday.com/bibi-chemnitz/ set d. 5. juli 2017.
[184] Kilde: http://sermitsiaq.ag/moden-undervisningen set 5. juli 2017.
[185] Kilde: https://www.facebook.com/pg/isaksendesign/photos/?tab=album&album_id=1715624672029015

Fig. 4: Rita & Nickie Isaksen fra Isaksen Design. (Copyright: Isaksen Design)

Ifølge forskellige butiksejere i Grønland[186] er de omtalte grønlandske diaspora-designs meget populære. Skaberne af Bibi Chemnitz og Isaksen Design, der har boet uden for Grønland mere end halvdelen af deres liv, kan siges at have skabt forbindelse til deres imaginære hjemland gennem moden. Designerne opretholder deres grønlandske kultur ved i deres mønstre at anvende etnosymboler, som blandt nutidens grønlændere forbindes med de specifikke elementer af natur og kultur, der opfattes som karakteristiske for den grønlandske nation. Symbolerne, der anvendes som mønstre i tøjet, er blandt andet uluen, tupilakken, hvalfinnen, moskusoksekraniet, kajakken, skindmosaikker, den vestgrønlandske nationaldragt, farverne rød, hvid og sort – og nu også traditionelle tatoveringer i ikoniserede former[187]. På samme måde spilles der på forestillingen om

[186] Interview med butiksindehaverne i Anuni (2015) Aasiaat og Sisimiut, Nønne og Bror & Søster (2017) i Nuuk.
[187] Se også Nielsen 2016.

danske eksotiske opfattelser af Grønland, som den grønlandsk-danske billedkunstner Pia Arke (1958-2007) har påpeget i sin bog *Etnoæstetik* fra 1995. Dette er noget, som Danmark og Grønland kan være sammen om: 'Vi' leverer, hvad 'vi' forventer, at 'de' forventer af 'os'.

De etnoæstetiske rammer

> Etnoæstetik er noget urent, det er en underafdeling af det etniske, som er det bastarderede, det domesticerede vilde. Etnoæstetikken beskæftiger sig med kunsten at sætte sig mellem to stole, en kunst, som vi bastarder hele tiden skal præstere. Hvis vi *er* noget andet og det samme. Hvis ikke er vi hverken det ene eller det andet.[188]

Sådan lyder forordet til Pia Arkes bog *Etnoæstetik* fra 1995 med forord af Pia Arkes bror, Erik Gant. *Etnoæstetik* handler om det at være kunstner i et felt, hvor det forventes, at ens etnicitet vil spille en rolle i kunsten, i dette tilfælde: Hvad vil det sige at være en grønlandsk designer? Der kan være en forventning til de grønlandsk/danske diaspora-designere om, at de skal skabe designs med brug af grønlandske symboler, fordi aftagerne netop ved, at de har en fortid i Grønland. De skal opfylde disse aftageres forventninger eller forestillede ideer om, hvad der repræsenterer grønlandsk kultur. Det er en æstetisk eller rettere etnoæstetisk form, man som kunstner bliver nødt til at leve op til for at opfylde Vestens og hermed også danskernes krav om, at man er eksotisk anderledes, som det var tilfældet med den grønlandske kunstner Frederik 'Kunngi' Kristensen. Han blev afvist ved en udstilling i Danmark, fordi hans abstrakte og non-figurative billeder ikke var grønlandske nok.[189]

Vestens ide om, hvad grønlandsk kultur er, fylder meget hos de grønlandske designere, musikere og kunstnere, og det er det, Pia Arke ser som et problem. Hun mener, at alle ikke-vestlige kunstnere, som bor inden for Vestens eller Europas grænser, kan passe ind i etnoæstetikken.[190]

Arke mener, at Vesten har etnoæstetiske forventninger til "eskimokunsten". Det betyder, at Vesten kun bemærker kunsten, fordi den er anderledes fra den vestlige kunst. Hvis de grønlandske kunstnere ønsker at blive set, skal de producere noget andet end den vestlige kunst, hvilket betyder, at grønlandske kunstnere skal "opføre sig grønlandsk" for at imødekomme de vestlige forventninger til "Den Eksotiske Anden"[191]. I grønlandsk sammenhæng skal kunstnerne derfor producere noget,

[188] Arke 1995 s. 62.
[189] Trondhjem 2008.
[190] Arke 1995 s. 64.
[191] Arke 1995 s. 64.

der relaterer til tiden før og under kolonitiden, som f.eks. noget med ånder, tupilakker og trommedans. I den sammenhæng er det let at forstå, hvorfor de grønlandske modedesignere er tilbøjelige til at inddrage etnosymboler som uluen, hårtoppen, hvalfinnen, kajakken eller tupilakken i deres design[192].

Bruger de grønlandsk/danske designere i Danmark bevidst etnoæstetikken i moden som en strategi for at nå et bredere publikum? Udnytter designerne deres etnicitet som grønlændere, 'grønlandskhed' og de grønlandske symboler som et springbræt til den internationale modeverden? Ifølge Birgitte Frello er der de sidste 15-20 år i takt med globaliseringsprocessen kommet nye begreber inden for kulturstudier som f.eks. hybriditet. Hybriditet drejer sig om, hvordan en skelnen mellem det hybride og det rene bliver etableret, og om hvordan positioner som 'hybrid' og 'ren' distribueres, af hvem og med hvilke konsekvenser.[193]

Hybriditets begrebet knytter sig til biologien, hvor det henviser til krydsninger på tværs af arter, som i dette tilfælde ville være en krydsning af danske og grønlandske 'arter'. Hybriditetsbegrebet er også blevet brugt i teorier om raceblanding, som igen er et begreb, der er knyttet til racisme med konnotationer i retning af racistiske diskurser om forurening af den hvide race.[194] Men det anvendes også i kritikken af enhver hierarkisering af kulturelle, etniske og racemæssige skel.

De grønlandsk/danske designere har friheden til at bruge hvad som helst fra forskellige kulturer fra verden og vælger at bruge noget fra den danske og noget fra den grønlandske kultur samt referencer til globaliseringen, da de frit kan bevæge sig mellem den danske og grønlandske hybride identitet. Tilsyneladende, ud fra de observerede designs, er det vigtigt for de grønlandsk/danske designere at anvende symboler, der signalerer tilhørsforhold til både den grønlandske/arktiske og den danske/nordiske kultur for at skille sig ud fra en stadig mere ensrettende global sammenhæng, noget, der også gælder tøjdesign. Der er således valgt en bevidst strategi. Designeren Bibi Chemnitz og partner David Røgilds gør en dyd ud af at fremstå som den globale grønlænder, der designer og skaber mode for alle identiteter ud fra et stærkt arktisk/nordisk fundament. Isaksen Design, som var den første efter årtusindeskiftet til at genbruge forskellige etnosymboler som uluen, designer også lettere tøj til den sydlige del af Europa, og dette tøj er inspireret af den nordiske kulturarv.

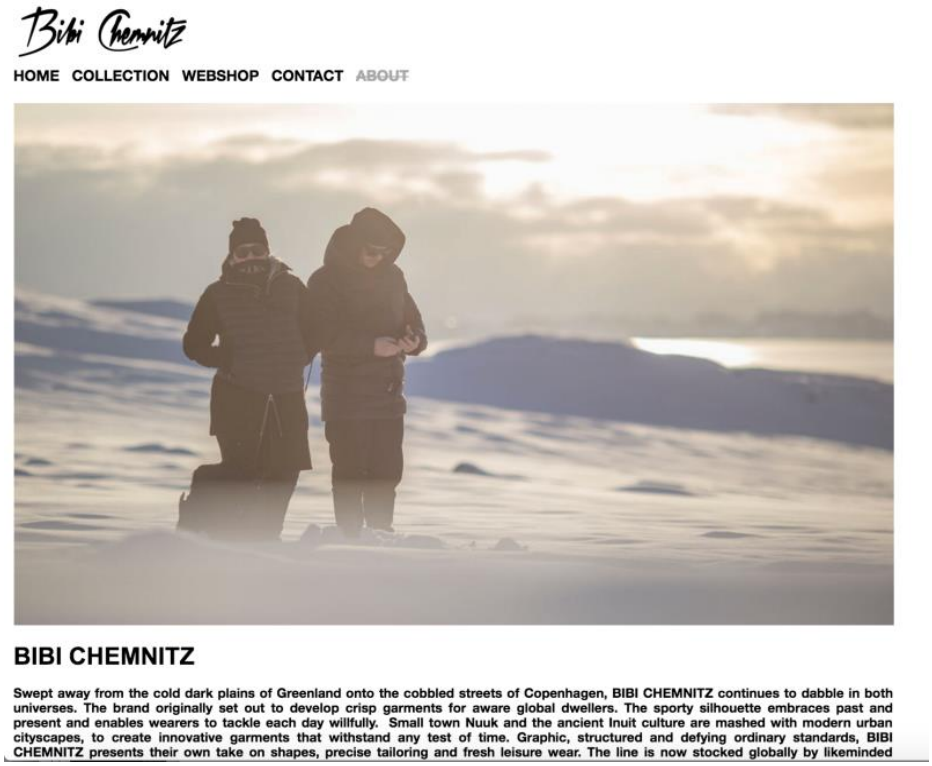
[192] Rossen 2017.
[193] Frello 2005 s. 88-89.
[194] Frello 2005 s. 89 f.

Branding i medierne af de kulturelle hybrider

I den digitale verden i dag er det næsten uomgængeligt at markedsføre sig via hjemmesider, da det er 'ansigtet udadtil'. Både Bibi Chemnitz og Isaksen Design har websider med adgang til webshop. På Bibi Chemnitz' engelsksprogede hjemmeside står der blandt andet:

> Swept away from the cold dark plains of Greenland onto the cobbled streets of Copenhagen, Bibi Chemnitz continues to dabble in both universes. The brand originally set out to develop crisp garments for aware global dwellers … Small town Nuuk and the ancient Inuit culture are mashed with modern urban cityscapes …[195]

"Blæst væk fra de mørke sletter i Grønland til det brostensbelagte København fortsætter Bibi Chemnitz med at være i begge universer. *Brandet* er skabt til de bevidste globale forbrugere. Den lille by Nuuk og den gamle inuitkultur er smeltet sammen med det moderne bybillede." Allerede på deres hjemmeside præsenterer Bibi Chemnitz, hvad man kan forvente af hendes design. Tøjet er altså skabt til alle, da hun bevidst fusionerer den grønlandske, den danske og den globale kultur.



[195] Kilde: https://www.bibichemnitz.com/pages/about-us set d. 9. juni 2017.

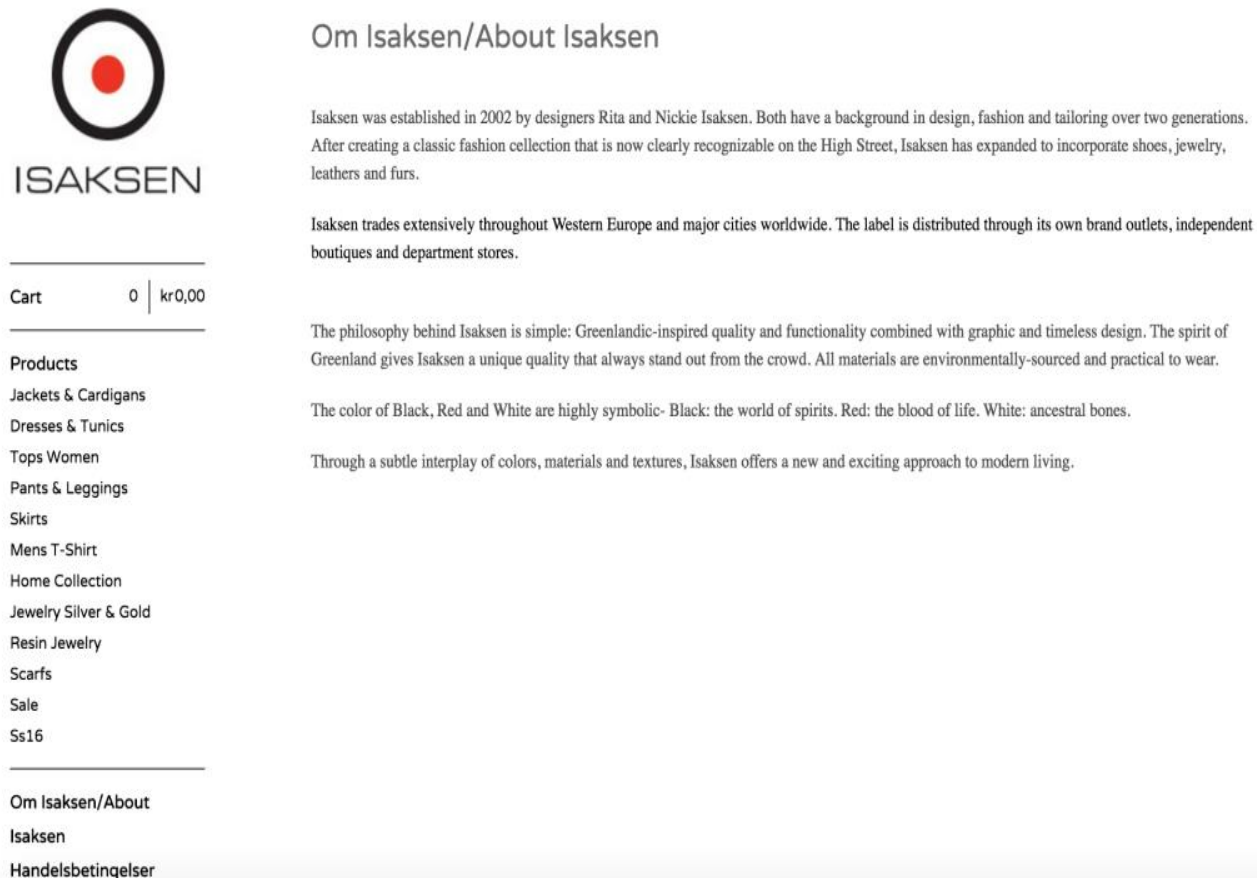
Fig. 5: Skærmbillede af hjemmesiden www.bibichemnitz.com/about-us set d. 12. juni 2017.

På Isaksen Designs engelsksprogede hjemmeside er det lidt anderledes:

> The philosophy behind Isaksen is simple: Greenlandic inspired quality and functionality combined with graphic and timeless design. The spirit of Greenland gives Isaksen a unique quality that always stands out from the crowd. The color of Black, Red and White are highly symbolic – Black: the world of spirits. Red: the blood of life. White: ancestral bones. Through a subtle interplay of colors, materials and textures, Isaksen offers a new and exciting approach to modern living.[196]

Isaksen Design bruger de tre symbolske farver, som også Tuukkaq-teateret fra Fjaltring i Vestjylland brugte til deres forestillinger i midten af halvfjerdserne.[197] Tuukkaq-teateret introducerede disse symbolske farver, første gang de opførte inuitforestillingen i 1977 i Barrow, da ICC blev etableret – i fortiden brugte man kun sort (sod). De tre farver indgår også i Silamiut-teaterets logo.[198] Isaksen henter inspirationer fra den grønlandske teaterverden blandet med et tidløst og grafisk design. De to diaspora-modedesignere finder inspiration fra den grønlandske fortælletradition, som de oversætter og kombinerer med globale referencer, så de både udtrykker grønlandskhed og globalitet i en hybridkulturel appropriationspraksis.[199]

[196] Kilde: http://www.isaksendesign.bigcartel.com/about-isaksen set d. 9. juni 2017.
[197] Interview med lektor Birgit Kleist Pedersen, august 2017.
[198] Kilde: http://greenlandtoday.com/uaajeerneq-groenlandsk-maskedans/ set d. 16. august 2017.
[199] Jf. Jørholdt 2004 s. 12.



ISAKSEN

Cart 0 | kr0,00

Products
Jackets & Cardigans
Dresses & Tunics
Tops Women
Pants & Leggings
Skirts
Mens T-Shirt
Home Collection
Jewelry Silver & Gold
Resin Jewelry
Scarfs
Sale
Ss16

Om Isaksen/About Isaksen
Handelsbetingelser

Om Isaksen/About Isaksen

Isaksen was established in 2002 by designers Rita and Nickie Isaksen. Both have a background in design, fashion and tailoring over two generations. After creating a classic fashion cellection that is now clearly recognizable on the High Street, Isaksen has expanded to incorporate shoes, jewelry, leathers and furs.

Isaksen trades extensively throughout Western Europe and major cities worldwide. The label is distributed through its own brand outlets, independent boutiques and department stores.

The philosophy behind Isaksen is simple: Greenlandic-inspired quality and functionality combined with graphic and timeless design. The spirit of Greenland gives Isaksen a unique quality that always stand out from the crowd. All materials are environmentally-sourced and practical to wear.

The color of Black, Red and White are highly symbolic- Black: the world of spirits. Red: the blood of life. White: ancestral bones.

Through a subtle interplay of colors, materials and textures, Isaksen offers a new and exciting approach to modern living.

Fig. 6: Skærmbillede af hjemmesiden www.isaksendesign.bigcartel.com/about-isaksen set d. 12. juni 2017.

Diasporaen og fantasiens 'hjemlande'

Den indisk-britiske forfatter Salman Rushdie er selv diaspora-forfatter, og han forsvarer sin position som sådan. Han har blandt andet skrevet om sit tidligere hjemland, Indien, og om fantasiens genskabelse af hjemlandet, når man bor i et land, som ikke er ens hjemland. Diaspora i denne sammenhæng definerer Rushdie ved, at man lever uden for sit hjemland som f.eks. eksilforfatter.

Diaspora-begrebet blev i starten brugt om den jødiske frivillige eller tvungne bosættelse uden for Israel. Betegnelsen anvendes nu mere generelt om folk, der lever uden for deres oprindelige hjemland, og som dyrker det land og den kultur, de oprindeligt kom fra, et land, som man måske forestiller sig anderledes, end det var og er.

Men hvis vi ser tilbage, må vi gøre det med den erkendelse, som giver ophav til dyb frustration, at vores fysiske fremmedgørelse fra Indien næsten uundgåeligt betyder, at vi ikke vil være i stand til at

genfinde alt det, vi har mistet, at vi, kort sagt, vil skabe fiktioner, ikke reelle, men usynlige byer eller landsbyer, imaginære hjemlande, sindets Indien.[200]

De grønlandsk/danske designere Bibi Chemnitz og Nickie Isaksen har som tidligere nævnt boet uden for Grønland mere end halvdelen af deres liv og er placeret mellem de to nationer, Danmark og Grønland. Selvom designerne bruger de grønlandske kulturelle symboler, er det ikke en direkte reflektering af deres ”fantasi”hjemland, men en genskabelse af noget fra deres tidligere hjemland, som de ikke er vendt tilbage til, og som de måske ligesom Rushdie har en anderledes erindring om i form af et ”fantasi”hjemland, et sindets ”Grønlandia”.[201]

Diaspora-designerne overkommunikerer deres tidligere grønlandske kultur ved at prøve at genskabe noget, de føler, de, som blandt andre Nickie Isaksen mener, har mistet fra deres baggrund og kultur. Dermed skabes det forestillede eller fantasiens hjemland. Diaspora-designerne skaber deres forestillede hjemland ved brug af de kulturelle symboler, og ifølge Nivi Jensen Nielsens undersøgelse bruger hver tredje indbygger i Grønland grønlandske designs som Bibi Chemnitz og Isaksen Design, og det viser, at de grønlandske forbrugere af designene accepterer diaspora-designernes forestillede hjemland.

[200] Rushdie 2010 s. 10.
[201] Jf. en samtale med lektor Birgit Kleist Pedersen, 22.03.18

Fig. 7: Den lokale butik i Nuuk Bror & Søsters banner. Forfra og bagfra. ”Inspired by Nordic Heritage” og ”Greenlandic spirit gives Isaksen a unique look – Black, Red and White are highly symbolic (…)”. Foto: Rosannguaq Rossen, juni 2016.

Fra grønlandsk til nordisk mode:

I *The Location of Culture* fra 1994 fokuserer den indiske litterat Homi K. Bhabha også på kulturelle hybrider. [202]

[202] Bhabha 1994 s. 146 ff.

Fig. 5: Reklame fra Isaksen Design. Sættet er med de populære kulturelle symboler, uluen og hvalfinnen og i de populære farver sort, hvid og rød. (Copyright: Isaksen Design).

På grund af den koloniale og postkoloniale historie, som Danmark og Grønland deler, bevæger de grønlandske diaspora-modedesignere sig mellem den danske og den grønlandske kultur. Det kan vi, som allerede nævnt, se på Isaksen Designs hjemmeside, men også i den lokale butik Bror & Søsters banner på gaden i Nuuk (se fig. 4). De to identiteter er på en måde smeltet sammen, så man selv kan vælge, hvilken identitet der appellerer til en på et givet tidspunkt. Bibi Chemnitz brander sig som en global beboer (global dweller), men også som en national, ikke kun grønlandsk, men også dansk designer.[203] Faktisk kalder hun sig for dansk/grønlandsk designer, der bor og arbejder i København, Danmark, men som også i sit design fortæller om sin fortid og rod i Grønland. Bibi Chemnitz er ved at være en etableret og kendt designer og hører til blandt de danske kendisser. De danske rappere som *Kaka* og Djämes Braun og sangeren Lukas Graham ses i medierne med tøj fra Bibi Chemnitz,

[203] Interview via mail med Bibi Chemnitz' partner, David Røgilds, 29. maj 2015.

og det samme gælder kongen af de sociale medier, Lakserytteren, som har over 100.000 følgere på Instagram. Dermed er de grønlandske designere også en del af den danske musikalske jetset-mode.

Fig. 6: Lakserytterens Instagram-billede fra Roskilde Festival 2017. Shorts og strømper fra Bibi Chemnitz. (Foto: https://www.instagram.com/p/BV40MQuBhi9/?taken-by=lakserytteren&hl=da)

Design og kultur

Temaet for nærværende antologi er grønlændernes syn på danskerne, og jeg vil derfor gøre et forsøg på at perspektivere min analyse til dette vanskeligt definerbare tema. Hvilke grønlænderes syn på hvilke danskere? Temaet i sig selv lægger op til en reduktionistisk tilgang, hvor alle individer inden for de to overordnede grupper skæres over en kam. Der kan kun være tale om nogle grønlænderes syn på nogle danskere. Det, som nogle grønlændere, f.eks. designerne, oplever i Danmark, er ikke en specifik dansk national kultur i romantikkens form, som de eventuelt havde forventet, men de opdager, at kulturen i Danmark er en del af den globale vestlige moderne kultur, karakteriseret ved det liberale demokrati og markedsøkonomien samt ved senmodernitetens globalisering og hyperindividualisme. Det er denne verden, designerne lejrer sig ind i, og derfor er der ikke forskel på henvendelsen til det danske og det internationale marked. Her bliver grønlandske træk en slags henvisning, et særligt element i den branding internationalt, hvor det eksotisk etniske har et salgspotentiale. Dilemmaet for designerne er så at referere til det etniske og på det internationale

marked eksotiske, uden at det får karakter af primitivitet, således som grønlandske kulturelementer tidligere og i et evolutionært perspektiv blev betragtet.

I de grønlandske bestræbelser på at nå frem til fuld selvstændighed tolkes både det grønlandske og det danske i romantikkens nationalstatsbegreb, hvor en nation ses som en lukket enhed med et særligt sprog, en særlig kultur og en særlig historie. I mange grønlandske tolkninger af det danske og i mange af de forventninger til grønlændere i Danmark, som kommer til udtryk, ligger denne opfattelse bag, men den kan ikke realiseres i en moderne, globaliseret sammenhæng. Derfor er det vigtigt at se på, hvordan de grønlandske designere håndterer forbindelsen mellem det grønlandske og det globale, mellem det grønlandske og det marked, de skal afsætte deres produkter på. Her er der ikke plads til at etnificere ud over, hvad markedet kan bære, samtidig med at det etniske kan være en afsætningsfordel.

I og med at modsætningen til det danske i Grønland formuleres som den kulturmodsætning, som refererer til romantikkens nationalstat, blev det en øjenåbner for de grønlandske diaspora-designere på den måde, at de ser 'det danske' og det dansk-grønlandske forhold ud fra en helt ny vinkel. Det er ikke længere ud fra et spændingsforhold mellem en såkaldt 'særegen dansk kultur' skarpt adskilt fra en 'særegen grønlandsk kultur'. Det overordnede danske marked og de danske kulturer indgår i og giver derfor en adgang til det internationale marked på dettes vilkår, hvilket afspejles i den 'grønlandske mode'. Det danske og dermed det internationale marked bliver som et kæmpe tagselvbord, som man kan lade sig inspirere af, tage fra – og gøre til sit eget. Det vil ud fra denne vinkel sige, at kan man argumentere for, at synet på 'det danske' for grønlændere i Danmark er farvet af de muligheder for adgang, det giver til en større verden.

Konklusion

Bruger grønlænderne deres grønlandskhed som et skridt til at blive bemærket i Vesten? Eller formidler de grønlandske designere deres grønlandske identitet på vegne af Grønland ved at opretholde ideen om deres personlige fantasihjemland, "Grønlandia"? Både Bibi Chemnitz og Nickie Isaksen forlod Grønland som børn, og de bruger begge deres grønlandske baggrund som en identitetskonstruktion. På grund af deres dobbeltkulturelle baggrund synes de at være åbne for at favne ikke-grønlandske kulturer i deres designs og således inkludere globalismen – herunder den danske og vesterlandske kultur og mode.

Moden viser, hvordan den grønlandske og danske kultur er viklet ind i hinanden og ikke rigtig kan splittes ad. Sådan er der også nogle grønlændere, der har det med Danmark og det danske samfund. Man må formode, at det danske mange år frem endnu vil være en del af det grønlandske.

Nogle grønlændere mener, at etnosymbolerne skal forblive uberørte, da de mener, at den grønlandske kultur vil blive spoleret, hvis den blandes med Vestens kultur. Disse forsvarere for de forestillede traditionelle værdier vil derfor ikke acceptere brugen af symbolerne i de nye designs, som modedesignerne kreerer, da de mener, at de fælles symboler dermed taber autenticitet og værdi, hvormed den forestillede grønlandskhed også vil forsvinde ud i glemslen. Men man glemmer bare, at man ved brug af de kulturelle symboler holder liv i den grønlandske kultur. Hvis man ikke bruger og udvikler dem, fossileres de og bliver indholdsløse, da symboler pr. definition er dynamiske. De, som deler et symbolfællesskab, skal på hver deres forskellige måde kunne identificere sig med symbolerne for at bevare dem som betydningsfulde fælles symboler.

Litteratur

Anderson, Benedict

-2001: *Forestillede Fællesskaber.* Roskilde.

Arke, Pia

- 1997: *Ethno-Aesthetics/Etnoæstetik.* Søren Arke, Kunsttidsskriftet ARK, Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion. København.

Atuagagdliutit/Grønlandsposten (AG)

- 2015: Meerartaarnissannut piffissaqanngikkallarpunga / Jeg har ikke tid til børn, Kulturi/Kultur, uge 30. 22. juli.

Bhabha, K. Homi

-1994: *The Location of Culture.* London og New York.

Bjørst, Lill Rastad

- 2008: *En anden verden: fordomme og stereotyper om Grønland og Arktis.* København.

Frello, Birgitta

- 2005: Hybriditet - Truende forurening eller kreativ overskridelse? *Kultur på kryds og tværs.* Klim.

- 2012: *Kollektiv Identitet – kritiske perspektiver.* Frederiksberg.

Heinrich, Jens

- 2012: *Eske Brun og det moderne Grønlands tilblivelse.* Forlaget Atuagkat.

Jørholdt, Eva

- 2004: *Fra afrocentrisme til multikulturel mangfoldighed – Vestafrikansk spillefilms første 40 år*. (upubliceret manus)

Nielsen, Nivi Jensen

- 2016: Forhandling om retten til brug af kulturelle symboler. *Tidsskriftet Grønland* nr. 4, s. 174-185.

Otte, Andreas
- 2014: *Popular music from Greenland. Globalization, nationalism and performance of place*. Faculty of Humanities. University of Copenhagen.

Pedersen, Birgit Kleist 1997: Den ædle vilde som projekt. *Grønlandsk Kultur- & Samfundsforskning 97*, s. 153-173. Nuuk.

Rossen, Rosannguaq 2014: *Politisk og samfundssatire som talerør i Grønland*, Speciale, Ilisimatusarfik, Nuuk.

Rossen, Rosannguaq 2017: ”Jeg ringer efter politiet! Sådan kan I ikke behandle den grønlandske nationaldragt!” – Uenigheder om identitet og kulturelle udtryk i grønlandsk mode. *Grønlandsk Kultur- & Samfundsforskning 2015-16.* Nuuk.

Rushdie, Salman 1991: *Imaginary Homelands.* London.

Said, Edward 1978: Orientalism. New York

Trondhjem, Jørgen Ellegård 2007: *Moderne grønlandsk kunst. En undersøgelse af den grønlandske kunstinstitution og dens lokale refleksion af lokale og globale processer i værker og praksis.* Institut for Tværkulturelle og Regionale Studier. Københavns Universitet.

Anvendte websider

http://greenlandtoday.com/bibi-chemnitz/ set d. 5. juli 2017.

http://sermitsiaq.ag/coster-waldau-henter-internet-oscar set d. 4. juli 2017.
http://sermitsiaq.ag/kl/node/126748 set d. 4. juli 2017.

http://sermitsiaq.ag/coster-waldau-henter-internet-oscar set d. 4. juli 2017.

https://www.b.dk/nationalt/groenlaendere-i-danmark-kaemper-med-kolossale-sociale-problemer set d. 7. juni 2017.

http://politiken.dk/forbrugogliv/sundhedogmotion/sygdom/art5531771/K%C3%B8nssygdomme-buldrer-frem-i-Gr%C3%B8nland-1-ud-af-26-har-gonorr%C3%A9 set d. 8. juni 2017.

https://www.b.dk/boeger/kolonien-sparker-tilbage set d. 7. juni 2017.

http://www.dr.dk/nyheder/kultur/musik/groenlandsk-musiker-blev-kaldt-eskimoperker-nu-svarer-han-igen-med-rapsang set d. 8. juni 2017.

http://knr.gl/da/nyheder/en-pigedr%C3%B8m-bliver-til-virkelighed set d. 14. juni 2017.

www.bibichemnitz.com set d. 9. juni 2017.

http://www.isaksendesign.bigcartel.com/about-isaksen set d. 9. juni 2017.

https://www.ase.dk/presse/ase-nyt-sommer-2016/den-erfarne set d. 5. juli 2017.

http://sermitsiaq.ag/moden-undervisningen set 5. juli 2017.

https://www.instagram.com/p/BV40MQuBhi9/?taken-by=lakserytteren&hl=da
http://knr.gl/da/nyheder/gensyn-mellem-klassekammerater-blev-til-k%C3%A6mpe-folkefest

http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/J%C3%B8dedommen/diaspora

https://www.information.dk/kultur/2012/03/gemt-mellem-glansbilleder-social-deroute?lst_tag set d. 23. marts 2017.

https://menneskeret.dk/sites/menneskeret.dk/files/media/dokumenter/udgivelser/ligebehandling_2015/ligebehandling_groenlaendere_dk_2015.pdf set d. 27. marts 2017.