

V
A
N
U
S



Salad Hilowle, Vanus Labor Konstakademien

16.2—14.3 2021

Salad Hilowle Ut ur tystnaden

Vår 2018. Klockan är 13:04. Läns museet Gävleborg har återigen öppnat efter två års renovering. Jag tittar hastigt in på avdelningen som visar måleri från 1600- och 1700-talen. Platsen är den fasta utställningen, Rettigs konstsäl. Det smäller i mina ögon. Ser en målning som jag aldrig sett förr, fastän jag varit här många gånger. Här och nu, inför mina ögon, en målning som jag försöker förstå. Sju barn där sex vita barn försöker tvätta bort färgen på det sjunde, svarta, barnet. Eller tar de ömsint hand om sin mörke vän?

Titeln på målningen är *Vanus Labor* som betyder fåfångans möda. Jag tittar på året när denna målning gjordes, sent 1600-tal står skrivet på skylten. Konstnären hette David Klöcker Ehrenstrahl. I detta delirium så börjar tankar flöda. Ord som: *Den pratar till mig. Den säger: Jag har alltid funnits här. Här är jag.*

Det är i denna stund som jag bestämmer mig för att skapa, förhandla, och föreslå ett tillägg till den svenska konsthistorien. Ett tillägg som ska väga lika tungt som det som redan finns där. *Vanus Labor* visar en annan historia men hur kan den historien framlockas och förstås? Är det här något som vi sett förut? *Vanus Labor*-ögonblicket väcker något inom mig, även om det är historia. Vi kan se tillbaka och fråga "vad skulle ha hänt om vi hade gått i en annan riktning?". Om *Vanus Labor* hade ansetts vara ett av Ehrenstrahls nyckelverk och fått en annan plats i konsthistorien?

Jag försöker inte omformulera vad man vet. Jag försöker snarare att se vilka sätt som finns att komma förbi det vi redan vet. Vi känner till Anders Zorn och Carl Larsson. Vi har hört talas om Gustav Badin. Slaveriet är väldokumenterat. Men vad vet vi om svarta subjekt under sent 1600-tal i Skandinavien? För att ta reda på det krävs mycket enkla saker, till exempel att söka och uppmärksamma det som är annorlunda, det avvikande. Men också att betrakta det välbekanta som om det vore allra första gången vi såg det. Det handlar om att vara tålmodig, att ta sig tid att hitta olika ingångar.

Höst 2020. Klockan är 10:30. Konstakademiens forskningsbibliotek. Jag och Eva-Lena Bengtsson, intendent på Konstakademien, tittar på elevförteckningen från 1778–1795. Det får mig att tänka på tystnaden i svensk konsthistoria. Tystnaderna uppdragas när vi studerar elevförteckningen närmare: det fanns tre mörkhyade män (morianer) inskrivna 1780–1784. De hette Jean Louis, Simon Orosman och Philip Andresen. Tystnaden kring dessa tre personers historia kan också ses som en frånvaro. Men på ett plan är dessa personer fortfarande närvarande – vi fann dem ju i elevförteckningen. Närvaro och frånvaro blir här ett material som jag försöker använda, knåda och presentera i ett annat format. De blir som två sidor av samma rörelse, kraft och energi.

Avslutningsvis, dessa ingångar till det förflutna är mycket personliga men de kan också upplevas kollektivt. Det är inte revolutionerande, men att vara medveten om sin kropp i förhållande till makt och den plats där jag befinner mig kan erbjuda ett alternativ. Till exempel en operaaria eller ett enkelt bygge i en ateljé.

Maria Lind

Med varsamma händer: Tankar kring Salad Hilowle på Konstakademien

Det är med varsamma händer som konstnären håller upp sin avgjutning av Apoteket Morianens egen morian, skulpterad i trä. Han sitter halvnaken med en krona av blad, pilbåge och koger på ett dörröverstycke, med dinglande ben som om han vore redo att hoppa ner. En klichébild av det som kommer långt bortifrån, det främmande och kroppsliga, och samtidigt lockande. Det är januari 2021 och jag är på besök i Salad Hilowles ateljé på Konstakademien i Stockholm där han tack vare det så kallade Bernadottestipendiet kan arbeta under ett år. Han berättar om Stockholmsapoteket som från 1600-talets slut sålde medicin från hela världen, vars inredning delvis levtt kvar i Apotekarsocietetens Farmacihistoriska museum. Därifrån har han fått låna träskulpturen.

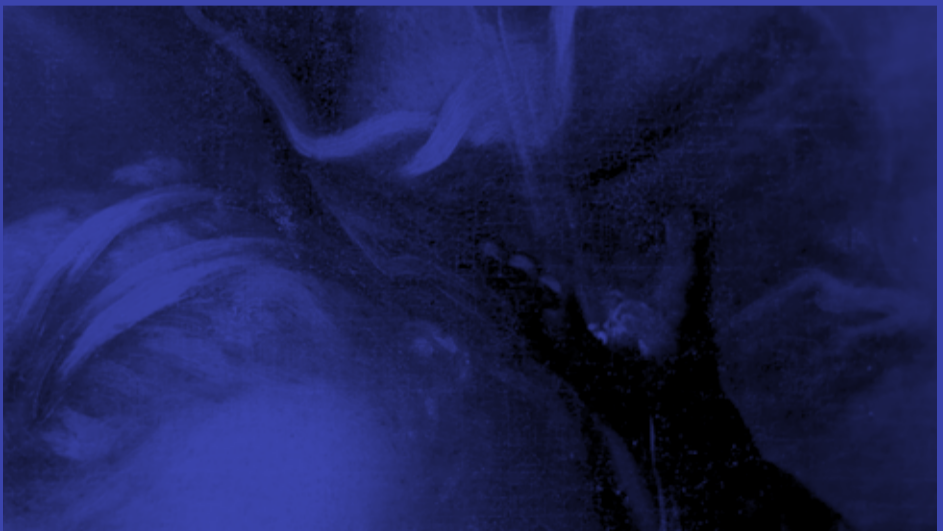
En annan klichébild dyker upp i den nya filmen som Salad Hilowle visar mig på datorn. Det är skulpturen av en muskulös morian som drar upp nät vid ena brohuvudet i kungliga Ulriksdals slottspark, endast iklädd ett blåvitrandigt höftskynke. På andra sidan bron finns en tvilling men med rödvitrandigt tyg runt höfterna, också han bemålad med svart på huden, röda läppar och kritvita ögonglober. Bronsskulpturerna skapades ursprungligen för Haga slottspark år 1845 enligt den etablerade ikonografien med mörkhyade män – morianer – som under flera århundraden fördes till Europa och dess hov som slavar. En och annan kvinna tillhörde också gruppen, till exempel Daphne som hamnade i Vetlanda i slutet av 1700-talet. De var symboler för status, för världsvida kontakter, leksaker som kunde tala, och arbeta.

På väggen i ateljén hänger vid mitt besök en gobeläng föreställande samme Ulriksdalsmorian. En gång i tiden var gobelänger, liksom de flesta textilier, dyrbarheter som hamnade högt upp i bouppteckningarna. De var en annan sorts lyxvaror som endast de mest välbärgade kunde omge sig med. Just den här gobelängen hade konstnären låtit tillverka och visat på Kungl. Konsthögskolans avslutningsutställning ett halvår tidigare. Då var den placerad i Konstakademiens entrésal omgiven av gipsavgjutningar av berömda antika skulpturer som Nike av Samothrake, Diana, Apollo och den mustaschprydda döende gallen. De är alla idealiserat vita, trots att originalen var målade i bjärta färger.

Bredvid gobelängen på ateljéväggen hänger något som drar till sig min uppmärksamhet, en lång våd av bomullstygg på vilket ett tecknat mansansikte tryckts. Mannen ser sammanbiten ut i den skissartade teckningen. Till skillnad från männen i skulpturerna i Ulriksdalsparken har han ett namn, Pierre Louis Alexandre. Under 1870-talet stod han modell på Konstakademien. Då var han en av flera rassifierade män som finns dokumenterade i skolans listor av modeller och elever. Till den gruppen kan även eleverna Jean Louis, Simon Orosman och Philip Andresen räknas. De var alla inskrivna under 1780-talet.

En annan morian, vars liv är väldokumenterat, är Coschi, mer känd som Adolph Ludvig Gustaf Fredrik Albert Badin. Coschi var namnet han hade med sig när han som föräldralös tioåring kom till Sverige från Västindien via Danmark, skänkt till drottning Lovisa Ulrika av en godsherre i Skåne. Namnet Badin betyder gyckelmakare och ger en hänvisning till hans roll vid hovet där han kom att växa upp, som upppassare åt drottningen och lekkamrat till kronprinsen, sedermera Gustaf III, och hans syskon. Influerad av filosofen Jean Jacques Rousseau använde drottningen honom i ett uppfostringsexperiment där Coschi fick lära sig kristendomens grunder, läsa och skriva men i övrigt var han fri att göra egna val och forma sina omdömen.

I den nya filmen är det Salad Hilowle själv som uttalar Coschis ord, som finns bevarade i en dagbok. Fritt tolkade av den barfota konstnären i en folktom Konstakademi, Gustav III:s skapelse vars sentida utbildning konstnären just avslutat, låter de så här: "De sa att jag alltid hade vilda ögonbryn. Så länge jag gjorde på mitt sätt kallades jag naturbarnet. Löv, blommor och grenar. Jag låg i mörkret. Såg det avteckna sig mot den månbelysta grottan. Och allt tycktes





väldigt klart. Här finns en plats som ska berättas till de efterlevande. Det ständigt uppskjutna bygget. Jag fann dem i hålrummen. Därnäst ska vi återvända. Nattetid studerar jag en vårläsning om morianer som var på andra platser. I höga bokstäver stod det: morian, morian!". I nästa filmsekvens möter vi slottsruinen i Hagaparken och Ulriksdalsmorianen insvept i dimma. Stillsam men oroväckande musik ackompanjerar de ödesmättade scenerna som leder vidare in i den Konstakademisal med gipsavgjutningarna där konstnären tidigare ställt ut sin gobeläng.

Stämningen är mättad i filmen, atmosfären skvallrar om återhållna känslor. Lika tyst som det är runt konstnären där han står på Konstakademien, är det i salarna på läns museet i Gävle i följande scen, även om det är fullt med besökare. Ordlöst studerar kvinnor och män i olika åldrar konstsamlingen med nationalromantiska landskap och historiska porträtt där alla personer är vita. Själva är besökarna svarta. Konstnären sedd genom en sprucken spegel klipps in, ett ensamt darrande eklöv hänger kvar bland kala grenar likaså. Ett enkelt bygge i en ateljé. Då börjar en kvinnoröst sjunga, en operaaria: "Här är jag. Ur-assynja. Framtiden välkomnar mig. Och jag anländer, jag anländer." Därefter möter vi konstnären, nu bortvänd med naken överkropp och omgiven av hängande tyger med somaliska mönster.

Så får vi återigen se de tystlåtna museibesökarna, nu framifrån där de sitter på museipallar med blicken riktad mot en vägg där byster av Gustav III och hans gemål Sofia Magdalena flankerar något som liknar en altartavla. Målningen har givit den nya filmen dess namn, *Vanus Labor*, eller fåfängans möda. Den målades runt år 1700 av någon i kretsen runt David Klöcker Ehrenstrahl, och föreställer sju nakna små barn. Två av dem är porträtt av blivande regenter, Karl XII och hans syster Ulrika Eleonora den yngre. Sex av barnen är vita och de ser ut att försöka tvätta det sjunde, svarta, barnet som är placerat i mitten. Vill de att det svarta barnet ska bli som de? I så fall är försöken förgäves – färgen är där för att stanna. Eller är deras gester ett uttryck för omsorg och vördnad?

De filmade närbilderna som saxas ihop i början kompletteras här av smidiga åkningar och mjukare övergångar mellan bilderna. Kameran cirklar runt operasångerskan, som är innesluten i ett blått ljus, iklädd en tunika och med en mycket lång hårfläta. Hon står på ett podium, likt en antik skulptur, i en tom ateljé så när som på den kvartett som står för musiken. "Du undrar när jag kom hit. Jag har alltid varit här. Solen, morgonen, kvällens moder. Vi är rymd med en människas drag. Dina ögon synar med ett sprucket prism. Schism, schism. Trivs med greppbara begrepp. De byggde en båt för havet. Du undrar vem jag är? Ack jag gör min sång. Jag tackar vår stjärna. På vintervita språk. En vacker dag, du fattar nog." Så lyder den klingande arian.

Där i ateljén tänker jag att Salad Hilowle framstår alltmer som en bildberättare. Det är bilderna som tar betraktaren i handen och för berättelsen framåt, högst konkret. Lika varsamt som han höll i avgjutningen av Apoteket Morianens skulptur väver han i de konstverk som ska visas på den kommande utställningen på Konstakademien poetiskt samman spår av den tidiga afrikanska diasporan i Sverige, dess bildvärld, med den egna erfarenheten av att växa upp i Mogadishu och Gävle. Frånvaron av visuella identifikationsobjekt. Bokstavliga erfarenheter, lika fysiska som filmens sång, men fulla av sprickor. Textilier får stå för det kroppsliga, det som kommer närmast in på huden. I hans väv ingår också fornnordiska gudinnor, svenska regenter, barnslavar, objektifierade manskroppar och kungliga konstinstitutioner. Här finns de nära och kära, kompiserna från barndomen i södra Norrland och ett prestigefyllt stipendium. Lik den äldre konstnärskollegan Matts Leiderstam pekar han på blinda fläckar i konsthistorien, och precis som Axel Karlsson Rixon, tidigare Annica Karlsson Rixon, tar han sig an nationalromantikens ensidiga framställning av vad som anses vara svenskt. Och föreslår något annat.

Fredrik Svensk

Lönlöst Arbete

Efter att ha blivit tilldelad "Bernadottestipendiet för sitt arbete med att synliggöra människor med afrikanskt ursprung i svensk konsthistoria" inleder Salad Hilowle hösten 2020 sin ettåriga ateljévistelse vid Konstakademien.

Några månader före Akademiens tillkännagivande händer något med en annan kunglig konsthistoria i Hilowles uppväxtstad Gävle. Den 7 april 2020 lägger Läns museet i Gävle upp en 59 sekunder lång film på sin youtubekanal. Rubriken lyder: "Ett konstverk från Läns museet Gävleborg – Fåfång möda". Filmen visar ett fotografi av målningen *Vanus Labor* av David Klöcker Ehrenstahl, målad strax före sekelskiftet 1700.

Först googlar jag verket och ser att en arvinge till Ragnar Josephson (disputerad i Uppsala 1918, professor i konsthistoria, medlem av Svenska Akademien, Dramatenchef och grundare av Skissernas museum i Lund, tillika författare av Ehrenstahls målarlära) sedan den 8 juni 2017 försökt sälja en version av målningen via Stockholms auktionsverk. Utropspris 30 000–40 000 SEK.

Till skillnad från alla andra filmer om enskilda konstverk ur museets samling så saknar *Vanus Labor* berättarröst. "Några vita barn försöker tvätta bort den mörka färgen på det svarta barnet" läser jag i den svenska undertexten medan stumfilmen zoomar in på detaljer av målningen som ska stärka utsagan. Målningen beskrivs som en allegori, vars sensmoral markeras av dess titel, *Vanus Labor*: "Gör inte det som är meningslöst". Målningen är gjord på beställning av drottning Ulrika Eleonora som ville ha en bild av "ett svart barn" som just fötts i Stockholm.

Museets berättelse om vad målningen skildrar låter alltså verkets titel och en specifik tolkning av måleriets motiv och form sammanfalla. Ehrenstahls bruk av allegorigenren antas alltså inte kunna inbegripa andra berättelser om relationen mellan barnen i målningen. Genom att göra både titel och genre överordnade motivet marginaliseras konstnärens egen förmåga att bygga in alternativa berättelser i en och samma genrekonvention. Om en historisk händelse är oupplösligt integrerad i språket och sättet på vilket den förmedlas, då undergräver upptagenheten vid det allegoriska vad vi skulle kunna kalla den dokumentära aspekten. Det vill säga det faktum att bild också är ett porträtt av en afrosvensk född i Stockholm. Med ett namn och en röst som presentationen lämnar okommenterad.

Målningen *Vanus Labor* är en del av det så kallade svenska kulturarvet, skapat mitt under den transatlantiska slavhandeln men före moderna föreställningar som konsthistoria, utveckling, nationalism och vetenskaplig rasism. I tes nummer sju av sina Historiefilosofiska teser skriver Walter Benjamin om hur varje betraktare av det vi kallar kulturarv kommer att drabbas av en rysning.¹ Denna rysning är inte bara sprungen ur de konstnärliga kvalitéerna i en målning som *Vanus Labor*, utan också ur en "namnlös trældom" som hör till målarens och drottningens samtid. Men snarare än att avslöja hur *Vanus Labor* är "ett dokument över barbari", så måste vi fråga oss vad som går att göra med det idag.

Museets informationsfilm på youtube – en regional förmedling genom ett globalt teknikbolag av en målning ägd av svenska folket – upprättar ett tidsligt och rumsligt avstånd till målningens mening. Samtidigt lägger den frågor om dess ontologiska status i betraktarens mun: "Idag är det inte helt lätt att förstå den. Är den rasistisk? Är den rolig?"

Dilemmat med det till synes neutrala antagandet om att målningen idag inte är helt lätt att förstå tilltalar en samtida civiliserad betraktare som förmår hantera svårigheten att förstå en historisk målning utan att kräva ett omedelbart svar och en mindre civiliserad betraktare som inte klarar av detta.²

Utsagan om det att målningen skulle vara svår att förstå implicerar att det en gång funnits en betraktare som förstått den. Vilket i sin tur innebär att den samtida betraktaren skulle vara jämlik alla andra betraktare inför målningens mening på ett sinnligt plan. Dessutom, som Ariella Aïsha Azoulay noterat, skulle det kunna finnas en expertbetraktare. Någon som med utgångspunkt i personlig erfarenhet eller vetenskapliga metod kan göra anspråk på en viss kunskap om målningen.³

Kanske går det inte att använda härskarens verktyg för att göra slut med härskarens hus.⁴ Och särskilt problematiskt blir det när kritiska tekniker och metoder idag integreras i ett bevarande av ett dominerande maktförhållande. Men om det jag kallar vithetens konstkritiska organisationsprincip⁵, varit och är en del av normaliseringen av ett civiliserat medvetande oskiljaktigt från både den rasiala välfärdstat och den rasiala

kapitalism som håller på att göra planeten obeboelig för människor, ja då måste konsten också vara en del av skapandet av vad Sylvia Wynter kallat en människa, efter människan.⁶ Detta är avgörande, inte minst eftersom konsten och de vetenskapliga disciplinerna inom humaniora är grundade i ett tänkande om estetik som något grundläggande mänskligt.

Konstutställningen som kritisk form utgår traditionellt sett från en kontemplativ och reflexiv betraktare. Hur kan detta ledas tillbaka till och reproducera något annat än den civiliserade individualitet som gjort den moderna estetiska regimen implicit rasial?⁷

Jag menar att museets presentation av målningen *Vanus Labor* bekräftar ett perspektiv på konsten och begrepp om tid och rum som dominerat den koloniala modernitetens förnuft och medvetande. Fast nu, genom youtube, som en del av den nyliberala transformationen av välfärdsstaten.

När Salad Hilowle integrerar målningen *Vanus Labor* i videoverket *Vanus Labor* på utställningen på Konstakademien gör han det som jag ser det inte genom att okommenterat visa upp målningen i ett nytt kungligt konstsammanhang. Inte heller ger han en ny "tolkning" av målningen. Snarare integreras målningen i en komposition som både implicerar och upphäver såväl presentation som tolkning. Det görs genom att spegla, splittra och blanda tiden och rummen kring en rad afrosvenska liv som ruckar på och rekonstruerar vår tids dominerande makt- och begärsrelation. Men detta kanske bara kan ske genom att blotta en inre motsättning i dagens politiska ekonomi?

En motsättning i dagens politiska ekonomi artikuleras kanske allra tydligast när en konstnär utträttar ett arbete inom ett format och en konvention som i allt högre grad imiterar ett lönearbete utfört för en arbetsgivare. Medan lönearbetaren får en lön för sin arbetstid så är konstnärens arbete lönlöst. Eller i bästa fall en del av ett stipendium. Om dessutom resultatet av den lönlösa tiden som konstnären lägger ner är en produkt ska lösa ett socialt problem eller ge ny kunskap om en viss problematik dras motsägelsens åt ytterligare.

Dagens utveckling av en generalisering av gig-ekonomin förstås fortfarande med utgångspunkt i lönearbetets organisationsmodell. Likväl har samtidskonstens relation till en historisk situation strax före det moderna konstsystemet och lönearbetet formerats blivit allt mer intressant.

Under stormaktstiden arbetade inte David Klöcker Ehrenstrahl bara för det svenska hovet, utan var som adlad en del av dess suveräna makt. Klöckers *Vanus Labor* är alltså tillkommen före konstnärligt arbete kom att stå i en exceptionell relation till lönearbetets dominans.

Salad Hilowles lönlösa arbete *Vanus Labor* omfattar hela denna sekvens, från uppkomsten av den universella människan som inte längre upprättar sig som kristen i relation till det hedniska utan som människa i relation till det mindre mänskliga. Ett skifte som varit vägledande för både den moderna nationalismen, konflikten mellan arbete och kapital, upptagenheten vid familjen, hemmet och den egna identiteten. Men också för den moderna rasismen, hopplöst integrerad i konsthistoriens och estetikens kategorier och ideal och progressiva möjligheter.

Kanske går det att utveckla en konst som integrerar både konstkritikens och curatorns praktik i ett spekulativt och experimentellt berättande? Kanske vore det ett sätt befria föreställningsförmågan och kontemplerationen från det självreflexiva förnuft som idag kännetecknas av ett rättighetstänkande som kräver att egenintresset blir grunden för politiken.⁸ En sådan konstnärlig variant av det vad Saidiya Hartman kallat "kritisk fabulering" vore åtminstone ett annat perspektiv på konstens möjligheter än de som dominerar idag.⁹ Det vill säga det som reducerar konsten till ett investeringsobjekt som kan ge avkastning, legitimitet och socialt eller existentiellt stöd till det egna livet. Eller det som reducerar konsten till ett ideologiskt instrument och en exceptionell form av arbete i vår tids politiska ekonomi. Jag tror det.

1. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 1940, postumt publicerat av Frankfurter Institut für Sozialforschung 1942. Manuskriptet ingår i *Schriften I*, 1955.

2. Jag kallar detta särskiljande av betraktaren för "vithetens konstkritiska organisationsprincip", eftersom det beskriver vitheten som makt- och begärsrelation snarare än som färg. Fredrik Svensk, *Vithetens konstkritiska organisationsprincip*, del 1, Paletten #321-322, 2020 s 113-117

3. Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso 2020 "The role of institutions such as archives and museums in the 'preservation' of the past is the effect of a vast enterprise of destruction conducted at the expense of and as a substitute for destroyed worlds."

4. Audre Lorde, *Sister Outsider - Essays and Speeches*, New York: Crossing Press Feminist Series, 2007, 112

5. Fredrik Svensk, *Vithetens konstkritiska organisationsprincip*, del 1, Paletten #321-322, 2020 s 113-117

6. Sylvia Wynter, *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation - An Argument*, *The New Centennial Review*, 3: 3, 2003.

7. David Lloyd, *Under Representation - The Racial Regime of Aesthetics*, Fordham University

8. Jmf. Christopher Menke, *Kritik der Rechte*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2015 och Denise Ferreira da Silva, *Toward a Black Feminist Poethics: The Quest (Ion) of Blackness Toward the End of the World*, *The Black Scholar*, vol. 44, no. 2, 2014, s 81-97. (På svenska i Paletten #314, 2019.

9. Se Saidiya Hartman, *On working with archives: An interview with writer Saidiya Hartman* (<https://thecreativeindependent.com/people/saidiya-hartman-on-working-with-archives/>)

Ulrika Flink

Tystnadens röst

Salad Hilowles kamera rör sig långsamt över ett vackert stengolv, bakom tjocka, murliknande väggar träder vi in i ett utställningsrum. Det är inget speciellt med rummet, en museisal som visar upp en historisk konstsamling hängd mot olivgröna, vita och mjukt blå väggar. Målningar föreställer landskap och porträtt inkaplade i guldramar. Två kvinnor betraktar en skulptur i förgrunden, en ung man ser på konsten samtidigt som han långsamt rör sig mellan verken. Atmosfären i salen tättnar då rummet fylls av ett subtilt darrande ljud som skapar en känsla av obehag, som att något oförutsett kommer att hända eller har hänt. Svarta individer som blir svarta kroppar, hypervisibilitet i vithetens rum, fyllt med motsättningar, mytiska konstruktioner och våld.

Målningarnas vita blickar möter svarta blickar. Vi vet alla att den vita blicken bär på en förmåga att marginalisera och osynliggöra, göra subjekt till objekt. Men denna process känns samtidigt avlägsen, snarare tycks verken och rummen genomgå en avslöjande transformation.

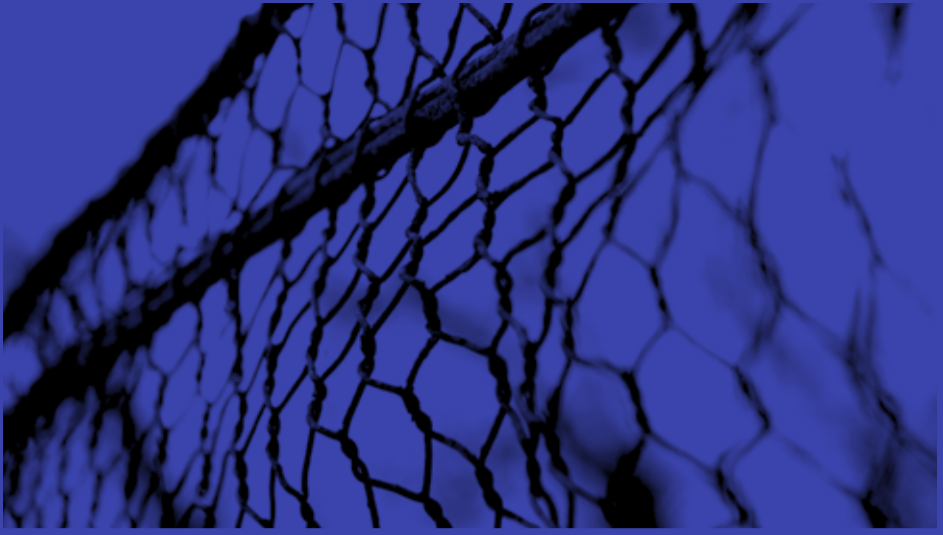
"Se, en morian!" ropas det efter berättarrösten Gustav Badin: "Min svarthet kunde aldrig förstås". Frantz Fanon skrev om den svarta kroppen och hur den kan förändras, deformerar och göras till ett ontologiskt problem i förhållande till den vita blicken. Vad som speglas tillbaka är byggt på ideologi och myter, en rasistisk värdehierarki som placerar den svarta kroppen i kontakt med naturen, inte med intellektet, fastställer dess oföränderlighet, men framförallt dess underordnade ställning.

Kameran rör sig in i ytterligare en museisal, sveper över en publik av kvinnor och män som sitter på museipallar. Vi ser individuella ansikten, uppfordrande blickar, som utan att vika undan riktas rakt fram mot en vägg med målningar. Dessa målningar hörde säkert hemma i slottsmiljö, välburna hem och maktens korridorer. I fokus hamnar målningen *Vanus Labor* eller *Fåfång möda* från slutet av 1600-talet. Vi ser sex vita barn runtomkring ett svart barn som de tycks tvätta. Målningen är en allegori, dvs. den ska uttrycka en lärdom, vad denna lärdom ska vara är jag högst osäker på. På läns museet i Gävle där tavlan hänger dras slutsatsen att de vita barnen försöker tvätta bort hudfärgen på det svarta barnet och eftersom det är dömt att misslyckas utgör det en bild för fåfång möda. Själva handlingen att tvätta någon eller sig själv går att läsa mot förekomsten av rituell renhet dvs att tvätta kroppen före tillbedjan av en gud. Denna målning kommer till inom en kolonial världsordning där synen på vita européer som av naturen överlägsna även präglar Sverige. Mot denna bakgrund med kolonialismens ögon skulle det svarta barnet aldrig ha tillgång till en gud, dess naturliga plats i den gudomliga kosmologin, skulle göra en reningsrit *vanus labour*.

Den sittande publikens blickar möter målningarna och dess historia genom tystnad, en tystnad som tycks anta formen av existentiellt motstånd som talar till vithetens kraft, stör den, avbryter den bara genom att göra den synlig. Det är detta blottläggande som utgör Salad Hilowles filmverk *Vanus Labors* storhet.

Vi påminns om att museerna har aldrig varit neutrala eller objektiva, alla rum bär på en historia, en kontext som bekräftar och konsoliderar ett perspektiv, en berättelse. Angela Davis skriver "Any critical engagement with racism requires us to understand the tyranny of the universal. For most of our history, the very category 'human' has not embraced Black people and people of color /.../". Jag tänker på detta när museisalen fylls av en vacker sopran som sjunger:

*Du undrar när jag kom hit
Jag har alltid varit här
Solen, morgonen, kvällens
Moder
Vi är rymd med en människas drag*





Mårten Snickare

Ett konstnärsmöte i 1600-talets Sverige

Han verkar hemmastadd i palatsmiljön. Avslappnat lutad mot marmorbalustraden och klädd i en ledigt elegant dräkt, inte olik de kläder som samtida konstnärer gärna avbildade sig själva i – jämför med Mikael Dahls och David Klöcker Ehrenstrahls självporträtt, båda från 1691. Mannen omges av apor och fåglar, färgstarka, livliga, i rörelse.

Rörelse och gränsöverskridande kännetecknar 1600-talet.

I konsten, där människor, gudar, och änglar tumlar runt bland molnen och gränserna osäkras mellan bildrummet och betraktarens rum. Och i världen, där europeiska koloniserare, handelsmän och upptäcktsresande korsar nya hav och erövrar nya territorier. I motsatt riktning färdas föremål, djur och människor från alla kontinenter till Europa. En del frivilligt, andra under tvång: slavhandeln är det mörkaste kapitlet i historien om 1600-talets rörelse och migration.

Mannen i målningen har förmodligen färdats långt. Hans utseende vittnar om rötter i Afrika söder om Sahara. Även målningens upphovsperson, David Klöcker Ehrenstrahl, är migrant: född i Hamburg, utbildad i Holland och Italien, verksam som hovmålare åt Hedvig Eleonora, svensk drottning och sin tids stora mecenat (hon hade förresten också migrerat, från Tyskland till Sverige). Djuren har sina ursprung på än mer avlägsna platser: döds-kalleapan som klättrar på metallstången hör hemma i Sydamerika, så även solfjäderspapegojan i den mindre ringen och parakiten på mannens högra hand; gulstofskakaduan i den större ringen lever vanligen i Australien, och Berberapan på mannens vänstra axel i Nordafrikas bergsområden.



David Klöcker Ehrenstrahl — Ung man med papegojor och markattor, olja på duk, 1670

Tillsammans tecknar djuren och människorna (den avbildade mannen, konstnären och beställaren) konturerna av världen som den var känd i 1600-talets Sverige, en värld präglad av kolonial expansion och förundran över det okända. Mannen och djuren kan mycket väl ha varit där, inför ögonen på drottningen och hennes hovmålare. Koloniala företag och globala handelsvägar förde människor och djur från när och fjärran till Stockholm. Samtidigt kan målningen förstås som en allegori över Europas förmenta särställning och européers självpåtagna rätt och skyldighet att samla ihop världen och ordna den längs en skala från kultur till natur, civilisation till barbari. Materiellt såväl som ideologiskt skildrar målningen en kolonial världsordning, en värld i vilken djur och människor kan

reduceras till samlarobjekt, eller utnyttjas för slavarbete. Det finns ett obestridligt samband mellan det svenska deltagandet i den transatlantiska slavhandeln och bilden av den svarte mannen vid det svenska hovet.

Men samtidigt frammanar målningen bilden av en värld där gränserna ännu inte stelnat och hierarkierna ännu inte slagits fast. Det finns mycket rörelse i målningen, kroppsligt, geografiskt och kulturellt. Dess huvudperson framstår inte som ett statistiskt samlarobjekt, fångad av den koloniala blicken, utan snarare som en individ med värdighet och självkänsla.

I det europeiska 1600-talets visuella kultur hittar man många stereotypa framställningar av svarta, eller "morianer" som man sade. Men också inkännande porträtt av svarta individer. Den här målningen hör till den senare kategorin. Mannens ansiktsdrag är omsorgsfullt studerade och individualiserade och han tycks medveten om oss som betraktar honom samtidigt som han på ett övertygande sätt tar plats i målningens värld. Kanske kommer vi aldrig att kunna identifiera honom, men vi vet att människor med afrikansk härkomst levde i Stockholm på Hedvig Eleonoras tid. Till exempel gav drottningen vid ett tillfälle sin hovmålare i uppdrag att avbilda ett nyfött svart barn, "ein kleines Mohrenkind". Och i de kungliga räkenskaperna, i en förteckning över konstnärer anställda vid drottningens hov, återfinns en "mourian vid namn Carl Ulrich" tillsammans med bland andra David Klöcker Ehrenstrahl.

Låt oss återvända till målningen ännu en gång. Mannens klädsel, hans obesvärat lediga kroppshållning och hans vakna, nyfiket granskande blick – allt detta påminner om hur konstnärer vid tiden gärna framställdes eller framställde sig själva. Det är inte en särskilt vågad gissning att mannen i målningen är Carl Ulrich, den svarte konstnär som omnämns i räkenskaperna. I så fall vittnar målningen om ett möte mellan två konstnärer. Den ena, med rötter i Tyskland, har sedan länge en central plats i den svenska konsthistorien. Den andra, med rötter i Afrika kan nu få träda fram ur dunklet med ett eget namn, och därmed berika bilden av ett svenskt 1600-tal där en svart man inte bara var föremål för andras värderande blickar utan själv kunde rikta sin konstnärliga blick mot världen.

Kolofon

Katalogen är tryckt av Åtta45 och Oskar Laurin, Stockholm, 2021

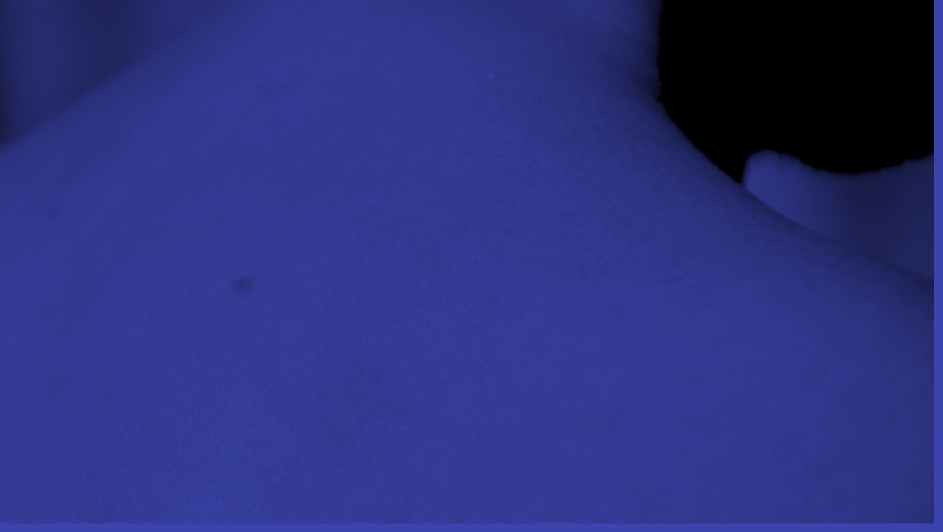
Tack till Malva Furst för att vi fått använda hennes typsnitt Josefina.

Första upplagan publicerad i samband med utställningen *Vanus Labor* på Konstakademien.

Medverkande: Joshua Aylett, Sanna Gibbs, Christopher Cook, Maria Lind, Oskar Laurin, Konstakademien, Aleksander Abens, Apotekarsocieteten, Konstfack, Kungl. Konsthögskolan, Märten Snickare, Fredrik Svensk, Ulrika Flink, Salad Hilowle, Familjen Hilowle, Jont Sonja Nilsson Rundgren, Stig-Åke Nilsson, Kicki Rundgren, Fatima Sheek Abukar Ahmed, Fabian Bergmark Näsman, Michael Cedlind, Loulou Cherinet, Länsmuseum Gävleborg, Ola Larsmo, Sofia Curman, Alva Press, Anna Rubinsztejn, Andreas Lavotha, Weld, Ivan Wahren, Stina Engberg, Gunnar Söder & Neil Wigardt.

Copyright © 2021 författarna och bildrättsinnehavarna

Monologtext med inspiration från *Maroonberget* av Ola Larsmo. Utställningen har möjliggjorts genom medel ur Axel Hirschs fond inom ramen för Bernadotteprogrammet.



L

A

B

O

R