

11.9 2026—10.1 2027

REMNANTS

Ikram Abdulkadir, Simnikiwe Buhlungu, Don Cherry,
Kudzanai Chiurai, Nina Cramer och Ellen Nyman, Doug
Crutchfield, Salad Hilowle, Ernest Mancoba,
Wonga Mancoba



Tensta konsthall

Värdet på ett arvegods är aldrig entydigt

Cecilia Widenheim



Simnikiwe Buhlungu, *This We're Not Making Up!*, 2017

I september förra hösten åkte jag ner till Köpenhamn för att se utställningen *Remnants* på HEIRLOOM-center for art and archives, curerad av Tawanda Appiah i Köpenhamn. Det slog mig hur viktigt det är att det skandinaviska konst- och kulturlivet är öppet för olika röster, för olika perspektiv, för olika synsätt. Det är välgörande, och framför allt öppnar sig möjligheten att betrakta den skandinaviska konstscenen utifrån delvis andra och nya kritiska läsningar. Men det slog mig också att konstfältet behöver institutioner som gräver där de står, som gräver bredvid mittfåran av etablerad konst- och kulturproduktion där de stora institutionerna anger tonen.

HEIRLOOM startade 2022 som en forskningsbaserad organisation och ett arkivcentrum med fokus på flyktiga konstpraktiker och på utforskade konstsamlingar, material som ofta utelämnats ur den nationella historieskrivningen och som sällan eller aldrig dokumenterats. Genom att återaktivera slumrande praktiker, sätta ljus på dolda samlingar och följa intressanta spår i arkiven vill HEIRLOOM bidra till en större mångfald av perspektiv och kritiskt granska det som betecknas som kulturarv i dialog med samtiden.

Heirloom, en släktklenod eller ett arvegods på svenska, är ett föremål som reser genom tid och som färdas mellan generationer, ofta laddat med varierande lager av betydelser beroende på vem som betraktar det, eller vilken nation som måhända höjer det till skyarna. Eller som teamet bakom HEIRLOOM i Köpenhamn själva uttryckt det: "Værdien af et arvestykke er aldrig entydig, og netop forhandlingen om, hvad der tildeles værdi, afspejler HEIRLOOMs tilgang til at åbne arkivet." Når vi nu bygger videre på det sammanhang som skapats för Köpenhamn har vi dels lagt till ett antal konstnärers verk, dels utvecklat utställningens form i dialog med de medverkande konstnärerna. Vi har även bett Elvira Dyangani Ose, curator för den turnerande utställningen *Project A Black Planet—The Art and Culture of Panafrika*, skriva en text som diskuterar konstupställningar som motorer för kunskapsförmering och radikal perspektivförskjutning för att skapa ett bredare sammanhang för utställningen i Tensta.

Vi kan också med stolthet presentera ett antal aktiviteter och programpunkter som vi genomför under hösten med en rad samarbetspartners. Här kan nämnas Fylkingen, ABF Stockholm, Bio Husby Kulturhuset Stadsteatern samt plattformen G/HOSTING med Nina Cramer och Mai Takawira som nyligen lanserat antologin *black monument*, publicerad av Art Hub Copenhagen och Archive Books.

Remnants är en del av September Sessions—A Contemporary Art Festival. September Sessions är ett initiativ från Mint och Index som hyllar mångfalden i Stockholms konstscen samtidigt som den skapar en plattform för internationella kuratorer, och tillför staden en välbehövlig dos av internationell energi. Förutom Tensta konsthall deltar 14 partners med utställningar, performances, filmscreenings, samtal m m.

Jag vill i detta sammanhang uttrycka min tacksamhet till curator Tawanda Appiah och till Johanne Løgstrup och Stine Hebert på HEIRLOOM—center for art and archives som låter oss utveckla den utställning som de skapade hösten 2025 i sina lokaler på Sølvgade i centrala Köpenhamn. Jag vill också passa på att tacka Barbro Osher Pro Suecia Foundation som bidragit till genomförandet av utställningen, Naima Karlsson och Moki Cherry Estate/Cherry Archives som låter oss visa ett stort fantastiskt material ur arkivet och Galerie Mikael Andersen/Ferlov Mancoba Foundation i Köpenhamn som generöst ställt ett antal verk av Ernest Mancoba och Wonga Mancoba till vårt förfogande.

Remnants

Tawanda Appiah

1969 träffar den amerikanske jazztrumpetaren Don Cherry den sydafrikanske basisten Johnny Dyani i Sverige. Två år senare står Cherry, Dyani och den turkiske slagverkaren Okay Temiz på scenen i Paris för ett liveuppträdande som senare blir albumet *Blue Lake*. Projektet *Blue Lake* genomsyras av omedelbar improvisationsanda—intensiv, ofiltrerad och levande.

Ett antal år senare spelar Johnny Dyani Quartet in *Song for Biko* i Köpenhamn. Det är en kampsång till minne av Steve Biko, den sydafrikanske aktivisten som mördades av apartheidregimen 1977. Cherrys trumpet genomsyrar stycket och ger det en obruten resonans. I kölvattnet av 1960-talets svarta medborgarrättsrörelse, vågen av afrikansk självständighet och av panafrikansk solidaritet, korsas Cherrys och Dyanis vägar i musiken. Deras samarbete är ett av många möten som kommer att prägla svart historia.

Remnants, eller efterlämningar på svenska, börjar här. Vad lever kvar i arkiven? Vilka spår av svart liv finns kvar i dess fogar? Hur får vi syn på de hörbara, visuella och taktila spåren som berättar om både skönhet och oro? *Remnants* formar en poetisk konstellation av uttryck från nu levande konstnärer och konstnärer som inte längre är i livet, i ett möte mellan dåtid och nutid. I utställningen möter vi verk som vibrerar av historiskt minne, motstånd och den levda erfarenheten av diaspora och exil, filtrerade genom ekon av jazzmusik.

Kudzanai Chiurai presenterar en ny version av *The Library of Things We Forgot to Remember*, ett audiovisuellt arkiv över svart motstånd, samarbete och solidaritet, som lyfter fram röster från befrielseörelser över den afrikanska kontinenten och internationellt. Wonga Mancobas målningar fångar det myllrande gatulivet i Johannesburg, en plats han hört om hela sitt liv och som han besöker för första gången 1994 efter apartheid med sin pappa, konstnären Ernest Mancoba. I *Remnants* skapar deras verk en symbiotisk dialog.

Dokumentärfilmen *Dancing Prophet* (1971) är en poetisk berättelse om dansaren och koreografen Doug Crutchfields sökande efter frihet via modern dans, men också en påminnelse om att det som finns i arkiven ofta bara visar fragment av något större. Crutchfields queerhet, hans sätt att navigera mellan kulturella och spirituella identiteter, och hans avtryck på den nordiska scenkonsten ligger fortfarande i tystnad.

Simnikiwe Buhlungu utforskar språket som ett flexibelt och formbart medium, öppet för omvandling och omtolkning. Med intresse för hur kunskap skapas—hur den produceras, av vem och hur kunskap sprids—bjuder Buhlungu in till reflektion över hur språket formar vår förståelse av (svart) liv och historia. Nina Cramer och Ellen Nyman återvänder till *SPACECAMPAIN* och den omtalade performance som Nyman iscensatte 2001 utanför den danska riksdagen i samband med ett nationellt val. När vi ser tillbaka på projektet 25 år senare, i en tid präglad av intensiva diskussioner om gränser och tillhörighet, får *SPACECAMPAIN* ny aktualitet.

Ikram Abdulkadir riktar en precis och omsorgsfull blick mot vardagliga scener i det offentliga och privata rummet i Malmö och bortom, och sätter ögonblicksbilder från levda erfarenheter i förgrunden. För Salad Hilowle är arkivet inte en plats för avslutade historier. Med känslig hand låter han karaktärer och berättelser träda fram i videon *Väntan på något, del II* (2025), och öppnar upp för nya tolkningar av det förflutna och möjliga framtida perspektiv genom att låta personliga och kollektiva historier mötas.



Don Cherry och Neneh Cherry i Stockholm, 1968. Foto: Christer Karlsson.
© Moki Cherry estate/Cherry Archives

UTSTÄLLDA VERK

IKRAM ABDULKADIR

Family Familiar, 2024–pågående
Bläckstråletryck och återvunnet material

Family Familiar (2024–pågående) är en fotobaserad installation av Ikram Abdulkadir. Den sammanför fotografier och fragment av ett bokskåp i trä som tagits isär och noggrant omarbetats för Tensta konsthall. Verket skapar en sammanfogad värld av familjärt minne där det förflutna kopplas till nuet. Det framkallar en serie kontraster, från styrka till bräcklighet, och från det intima i hemmet till det offentliga.

Ikram Abdulkadirs praktik bygger på att dokumentera vardagslivet och bevara familjehistorier. Hon är intresserad av att fånga flyktiga ögonblick och hålla fast vid det som annars skulle kunna försvinna. Hennes arbete är starkt kopplat till hennes somaliska arv som värdesätter en muntlig tradition, och hon strävar efter att föra detta vidare genom de uttryck och de medier hon väljer att arbeta med. *Family Familiar* utforskar teman som minne, förskjutning och intimitet, vilka får genklang i Malmö, där hon själv växte upp, och bortom.

Ikram Abdulkadir (1995) är en svensk-somalisk fotograf som arbetar inom den dokumentära traditionen. Hennes bilder föds ur nära relationer med människor och platser runt omkring henne och porträtterar vardagsliv i såväl urbana miljöer som i hemmet. Genom ett lågmält och uppmärksamt visuellt språk utforskar Abdulkadir teman som omsorg, tillhörighet och gemenskap med fokus på de relationer och känslomässiga band som

formar gemensamma rum. Hennes verk reflekterar över hur personliga och kollektiva historier bärs genom gester, miljöer och olika former av närvaro. År 2026 har hon haft separatutställningar på Moderna Museet Malmö och på Nils Staerk Gallery i Köpenhamn.



Ikram Abdulkadir, *Family Familiar*, 2024–pågående

SIMNIKIWE BUHLUNGU

This We're Not Making Up!, 2017
Screentryck på textil, 140 x 102 cm
Privat ägo

Ode to the Skreets, 2017–pågående
Väggmonterad vinyl
Courtesy: konstnären och Stevenson Gallery, Johannesburg

This We're Not Making Up! av Simnikiwe Buhlungu är en textil banderoll där verkets titel återges i silkscreentryck mot en mättad blå bakgrund. Buhlungu beskriver sina textila verk som ”visuella hymner som expanderar tiden”, vilket betonar deras mångbottnade betydelser och hur de utforskar språk som ett flexibelt och föränderligt medium. Verket bjuder in till reflektion över hur språket formar vår förståelse av (svart) liv och historia. I det sammanhang som utställningen *Remnants* skapar syftar frasen till arkivets förankring i fakta och sanning. Samtidigt uppmärksammar orden oss på hur skört minnet är—hur förträngning och modifiering kan förskjuta en betydelse mot fiktion.

Simnikiwe Buhlungus engagemang kring språk och språkets relation till vardagslivet sträcker sig in i *Ode to the Skreets* (2017–pågående). Verket anspelar på de flyktiga affischer och flygblad som präglade centrala Johannesburg under perioden efter apartheid och som lovade en ny start för alla som betraktade dem. Flygbladen lyfter fram den improvisation och de nyanser som finns inbäddade i sociala rum och i ”gatans” vardagsspråk.

Simnikiwe Buhlungu (1995) är en konstnär från Johannesburg, för närvarande bosatt i Amsterdam. Ett intresse för kunskap—hur den produceras, hur den sprids och

av vem—driver Buhlungu att lokalisera sociohistoriska och vardagliga fenomen genom att navigera dessa frågor och deras outtömliga potentiella svar via forskningsbaserade metoder. Hon kartlägger punkter av förståelse som likt ekosystem skapar olika lager av medvetenhet. År 2024 publicerades hennes bok *beside Puleng; dontsa-ring and roving preoccupations* av Chisenhale gallery London och Mousse Magazine Milano. 2025 deltog Buhlungu i GIBCA—Göteborg International Biennial for Contemporary Art.



Simnikiwe Buhlungu, *Ode to the Skreets*, 2017–pågående

DON CHERRY

Notes by Don Cherry, 2025

Installation med arkivmaterial från familjen Cherry. Ljud: *Blue Lake*, 1974 inspelad live i Paris den 22 april 1971 med Don Cherry (trumpet, snäckskal, piano, celesta, flöjt, slagverk och sång); Johnny Dyani (kontrabas, percussion och sång) samt Okay Temiz (trummor och slagverk).

I urval av Tawanda Appiah och Naima Karlsson

Moki Cherry/Cherry Archives

Piff, Paff, Puff, 1972

Barnprogram i 6 avsnitt producerade av SVT med Moki, Neneh, Eagle-Eye och Don Cherry i Tågarp, 1971.

Av Agneta Ekeröth, Kjell Jacobsson, Jan-Olof Magnusson och Roland Lundin

Producent: Björn Lundholm

copyright: Sveriges Television (SVT)

Notes by Don Cherry (2025) är en installation som är specifikt framtagen för utställningen *Remnants*. Den har utvecklats i samarbete med Don Cherrys barnbarn, konstnären och musikern Naima Karlsson, och presenterar ett urval av material från Cherrys arkiv—fotografier från liveframträdanden och vardagliga situationer, handskrivna notationer, teckningar och olika typer av personliga dokument och föremål. Här finns spår av ögonblick med andra konstnärer och musiker, däribland Johnny Dyani och Abdullah Ibrahim, från Sverige, Danmark och andra platser. Tillsammans bildar materialet en sorts ljudlig och visuell notation—ett fragmentariskt men ändå klangfullt porträtt av ett liv präglad av radikal improvisation.

Verket anknyter till den amerikanska akademikern Christina Sharpes uppfattning om anteckningar som handlingar av närvaro, komposition och omsorg, och lyfter fram de intima, medskapande och politiska dimensionerna i Cherrys konstnärskap. *Piff, Paff, Puff* är ett experimentellt tv-program för barn inspelat i Don och Moki Cherrys hem i Skåne 1971. Programmet är ett exempel på *Organic Music*, paret Cherrys genreöverskridande och deltagarbaserade metod där konst, musik och ömsesidigt lärande korsbefruktar varandra.

Don Cherry (1936–1995) var en av de mest inflytelserika jazzmusikerna under det sena 1900-talet och är känd för sin banbrytande roll inom frijazzen. Han föddes i Oklahoma City, USA, och var en av grundarna av Ornette Colemans kvartett under slutet av 1950-talet. Han var främst trumpetare, men spelade även många andra instrument och förenade olika musikaliska genrer genom improvisation och ett starkt intresse för icke-västerländska musiktraditioner. Cherry bodde i Sverige under många år och samarbetade med sin hustru, den svenska konstnären Moki Cherry, i en lång serie projekt där de förenade konst, musik och community.



Don Cherry och Eagle-Eye Cherry under en SVT-inspelning, Tågarp, 1971. © Moki Cherry estate/Cherry Archives

KUDZANAI CHIURAI

Radio Freedom, 2020–pågående
Installation med ljud

The Library of Things We Forgot to Remember, 2017–pågående

The Library of Things We Forgot to Remember grundades 2017 av Kudzanai Chiurai. Det är ett audiovisuellt arkiv som tillägnas svart motstånd, solidaritet och samarbete. Arkivet rymmer en omfattande samling ljudinspelningar och verk på papper med anknytning till olika befrielseörelser över hela den afrikanska kontinenten och bortom denna.

I *Remnants* framträder arkivet i form av Chiurais löpande projekt *Radio Freedom* (2020–pågående). Verket har lånat sitt namn från den sydafrikanska befrielseörelsens underjordiska radiostation, African National Congress (ANC), och dess väpnade gren, uMkhonto we Sizwe (Nationens spjut). Att lyssna på *Radio Freedom* var förbjudet under apartheidregimen och kunde bestraffas med upp till åtta års fängelse. Installationen uppmärksammar den betydelse som transnationell guerilla-radio hade för att bygga kollektivt motstånd och solidaritet mot kolonialt förtryck. Radiostationen på Tensta konsthall omfattar bl a en diskussion ledd av Angela Davis om Winnie Mandela och anti-apartheidörelsen, vilken ägde rum 1988–1989, samt en inspelning från den konferens om kampen för befrielse och återuppbyggnad i södra Afrika som hölls 1981– Conference on Liberation and Reconstruction Struggles in Southern Africa.

Kudzanai Chiurai (1981) lever och verkar i Harare, Zimbabwe. I sitt konstnärskap arbetar han med en rad olika medier och fokuserar främst på återkommande cykler

av politisk och ekonomisk ojämlikhet samt på processer för konfliktlösning i postkoloniala samhällen. Han har haft ett stort antal separatutställningar och deltagit i flera grupputställningar. 2019 visades hans utställning *Vansinnets historia* på Södertälje konsthall, curerad av Joanna Sandell.



Kudzanai Chiurai, vinylomslag till *Radio Freedom*, *Voice of the African National Congress* (1985). Ingår i Kudzanai Chiurais samling *The Library of Things We Forgot to Remember*, 2017– pågående

NINA CRAMER OCH ELLEN NYMAN
*SPACECAMPAIN—an interview
in the archive, 2025*
Video, 16:36 min

Pressfoto taget vid en
SPACECAMPAIN-aktion i samband
med partiledardebatten på Danmarks
Radio. Foto: Lars Krabbe, 31 oktober
2001

*Any Similarity to Actual Persons or
Events is Unintentional, 2003*
Poster, ursprungligen producerad av
Ellen Nyman för 3:e Berlinbiennalen
och posterprojektet *Copycat*

Ellen Nymans konstnärliga och aktivistiska
projekt *SPACECAMPAIN* aktiveras på
nytt i utställningen *Remnants* genom
en närläsning gjord tillsammans med
konsthistorikern Nina Cramer. Spåren av
Nymans performance som ägde rum under
det danska valet 2001 lever kvar i det
offentliga minnet, men dokumentationen
av händelserna och mottagandet av dem är
idag till stor del otillgänglig.

I sitt arbete gestaltar Ellen Nyman
karaktären Alem, en svart muslimsk kvinna
klädd i ett gult tygstycke som för tankarna
till en chador. Alem uppträdde vid politiska
evenemang för att störa och utmana
rådande föreställningar, vilket ofta väckte
fientlighet och hat. I *Remnants* resonerar
återblickarna på *SPACECAMPAIN* starkt
med vår tid, och synliggör pågående
konflikter och rasism i samtida politik.

Ellen Nyman (1971) är skådespelare,
performancekonstnär och teaterregissör.
Hon är även doktorand i performativa

konstarter vid Stockholms konstnärliga
högskola, där hon för närvarande bedriver
forskningsprojektet *Anpassning och
efterlikningar—om skådespel, adoption och
motstånd*.

Nina Cramer driver Astrid Noacks Atelier
i Köpenhamn och tog sin doktorsexamen
på Köpenhamns universitet 2026 med
en avhandling som utforskar den svarta
diasporans konstnärliga praktiker i
Danmark från 1980- till 2020-talen.
Cramer är, tillsammans med Mai Takawira,
medgrundare till G/HOSTING, en curatorieell
plattform som företräder kritiska och
reparerande aggreppsätt på kolonial
historia. Hon är också medgrundare till
Black feminist Summer School med
Jan Mendes och Oda-Kange Midtvåge
Diallo. Hon är medredaktör för ett flertal
publikationer, bl a *Et ulydigt arkiv* (2020)
med Sara Ahmeds texter, antologin *black
monument* (2026), samt i specialnummer
av tidskriften *Periskop* (2021 och 2024)
och den dekoloniala feministiska tidskriften
Marronage (2017).



Ellen Nyman, *SPACECAMPAIN*, 2001

DOUG CRUTCHFIELD
Dancing Prophet, 1971
Regi: Bruce Baker
Video, 15:00 min
Courtesy: Chicago Film Archives

Dokumentärfilmen *Dancing Prophet* (1971)
är en poetisk berättelse om dansaren och
koreografen Doug Crutchfield och hans
sökande efter frihet via modern dans.
Filmen, som är regisserad av Bruce Baker,
skildrar Crutchfields resa från Cincinnati
till New York och vidare till Köpenhamn
och Lund. Filmen fångar dansens väsen
i Crutchfields precisa rörelser och i hans
uttrycksfulla händer, som formulerar hans
personliga sanning. Crutchfield lämnade
den kristna trons begränsningar för en
frihet som bottnade i rörelse, andlighet och
kroppslighet. Filmen fångar hans starka
närvaro och den lågmälda spänningen
mellan tro och kroppslig erfarenhet och
mellan övertygelse och kreativitet.
Men liksom många andra arkivmaterial visar
Dancing Prophet bara ett fragment av något
större. Crutchfields queerhet, hans sätt att
navigera mellan kulturella och spirituella
identiteter, och hans avtryck på den nordiska
scenkonsten förblir till stor del utsagda.
Dessa luckor kan inte fyllas, men de bjuder in
till reflektion och en omsorgsfull nytolkning.

Doug Crutchfield (1938–1989) var en
amerikansk dansare och koreograf, främst
känd för sitt omfattande arbete i Köpenhamn
och Lund där han undervisade och uppträdde
under nära 24 år. Han undervisade vid
Den Kongelige Balletskole, Copenhagen
International School of Ballet och Lunds
universitet. Hans konstnärliga praktik hade
sin grund i klassisk balett och modern dans.
Under sin tid i Skandinavien utvecklade han
en unik rörelsepedagogik för sjukhusmiljö
och i äldrevård.



Stillbild ur dokumentärfilmen *Dancing Prophet*,
1971. Chicago Film Archives

SALAD HILOWLE

Väntan på något, del II, 2025

HD video, 3 kanaler, installation,
stereoljud, 14:30 min

Courtesy: konstnären och Cecilia
Hillström Gallery

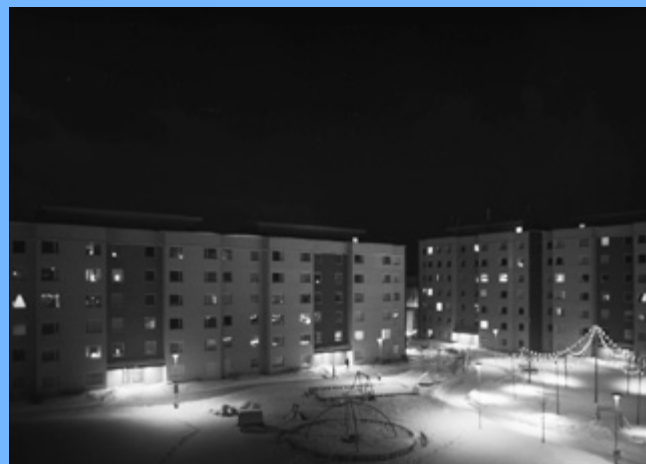
Ljud: Jean-Louis Huhta, Bobby
Ljunggren/Håkan Almqvist/Ingela
"Pling" Forsman

"Det är arkivet som visar att vi finns,
att vi inte är osynliga". Orden är Salad
Hilowles. Hans videoinstallation inleds
med låten *När morgonstjärnan brinner*
som Cyndee Peters (1946) tävlade med
i Melodifestivalen 1987. Cyndee Peters,
amerikansk-svensk sångare, folkkär artist
och författare, flyttade till Sverige 1969
efter att ha tagit en examen i sociologi
på New York University, och gjorde stort
intryck på Salad Hilowle som kom till
Sverige vid 7 års ålder. Gospelstjärnan
Peters legendariska körprojekt *Black
People's Music* engagerade tusentals
körsångare i Sverige och runt om i Europa,
och på 1980-talet drev hon ett flertal
kampanjer mot apartheid.

I videon *Väntan på något, del II* blandas
inslag ur tv-arkiven och vardagliga scener
från konstnärens egen familj med material
ur konstnärens egen research kring närvaro
av svart kultur i Sverige, från 1600-talet
och framåt. För Salad Hilowle är arkivet
inte en plats för avslutade historier. Med
känslig hand låter Hilowle karaktärer och
berättelser träda fram och öppnar upp
för nya tolkningar av det förflutna och
möjliga framtida perspektiv genom att låta
personliga och kollektiva historier mötas.
Joséphine Baker skymtar förbi, liksom
Fatima Svendsen och Doktor Alban. En
antikolonial tecknad serie producerad under
sovjettiden kombineras med Cyndee Peters

sång *Jag är brun—jag är inte vit, nej inte
precis* som Peters gav ut 1978 på LP-skivan
Olikalikadant. Cyndee Peters version av
sången *Like a Bridge Over Troubled Water*,
framförd på svenska, avslutar Hilowles
video-triptyk.

Salad Hilowle (1986) föddes i Mogadishu,
Somalia, och är numera baserad i Bjuråker
och Stockholm. Han spårar historiska
berättelser och reflekterar över den afrikanska
diasporans inverkan på historien och hur
den genomsyrar samtida kultur. Hans
arbete är forskningsdrivet och grundat
i marginaliserade eller bortglömda
berättelser som artikuleras genom en
mängd olika material och medier, inklusive
film, installation, skulptur, fotografi, ljud
och performance. Med bakgrund inom film,
kultur och media skapar Hilowle en personlig
läsning av arkivmaterial och utforskar idéer
om minne, plats och synlighet. År 2026
visades hans videoinstallation *Maroonen*
på Nationalmuseum i Stockholm, ett verk
som producerats för utställningen *Badin—
bortom yta och mask*. Hans pågående
forskning vid Institutet för Framtidsstudier
i Stockholm har titeln *Den svarta stranden*.



Salad Hilowle, *Väntan på något II*, 2025,
stillbild från video

ERNEST MANCOBA

Utan titel, odaterad

Bläck på papper 44 x 27,9 cm

Utan titel (V.7), 1993

Bläck och oljepastell på papper
32 x 50 cm

Utan titel, 1993

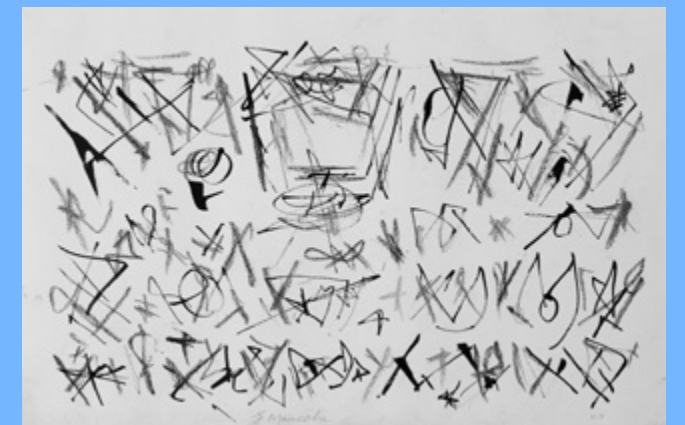
Bläck och oljepastell på papper
30 x 42 cm

Courtesy: Galerie Mikael Andersen/
Ferlov Mancoba Foundation,
Köpenhamn

För Ernest Mancoba var gränsen mellan
abstraktion och figuration ointressant. Efter
att ha lämnat det skulpturala uttrycket
utvecklade han ett unikt bildspråk uppbyggt
av geometriska former, figurer och tecken
som bildar livfulla kompositioner. Tecknen
liksom dansar över pappret, ibland likt en
rörlig kalligrafi, ibland likt en musikalisk
annotering. Hans sammanställning av
tecken förmedlar en direkt omedelbarhet
och vibrerar av kraftfull rörelse trots det
relativt småskaliga och intima format
som han ofta arbetade i. Vissa forskare
menar till och med att Mancoba vände den
föreställande konsten ryggen för att undvika
de förväntningar på uttryck som ställdes på
en svart konstnär.

Ernest Methuen Mancoba (1904–2002)
föddes i Transvaal-kolonin men tillbringade
större delen av sitt liv i Europa. Han
har beskrivits som Sydafrikas första
professionella svarta moderna konstnär
och ställde ut från slutet av 1920-talet
och framåt. År 1938 reste han med båt till
Storbritannien där han tillbringade en tid
med att besöka de afrikanska samlingarna
på British Museum och bosatte sig senare i

Paris. Mancoba hade först stött på den väst-
och centralafrikanska skulpturtraditionen
i ett bibliotek i Kapstaden, i publikationen
Primitive Negro Sculpture, vilket blev en
vändpunkt för den unge konstnären och
kom att påverka hans tolkning av den
europeiska modernismen, en geometrisk
estetik modellerad efter afrikansk skulptur.
Tillsammans med sin fru, konstnären Sonja
Ferlov, flyttade Mancoba till Danmark 1947,
där han blev en av grundarna av CoBrA-
gruppen, uppkallad efter de tre städerna
Köpenhamn, Bryssel och Amsterdam, kända
för att avbilda mytiska och löst figurativa
element i sina verk. Ernest Mancoba skulle
inte återvända till Sydafrika förrän 1994
efter apartheid-regimens slut och skulle
aldrig bo och leva där igen.



Ernest Mancoba, *Utan titel* (V.7), 1993. Galerie
Mikael Andersen/Ferlov Mancoba Foundation

WONGA MANCOBA

City of Wisdom III, Passion at the Dancing Hall, utan årtal
City of Wisdom IV, Hope & Hopelessness at Christ our King, utan årtal
City of Wisdom V, Ink Spots In It White Spot, 2005

City of Wisdom VI, Amor at the Crossroads/Love in the Worlds Apart, utan årtal

Serie om 4 målningar, olja på duk
200 x 80 cm vardera

Utan titel, odaterad
Olja på duk 60 x 120 cm

Taxi to Gauteng, 2012
Olja på duk 60 x 60 cm

Utan titel, odaterad
Olja på duk 60 x 60 cm

Utan titel, odaterad
Olja på duk 80 x 80 cm

Utan titel, odaterad
Olja på duk 80 x 80 cm

Courtesy: Galerie Mikael Andersen/
Ferlov Mancoba Foundation,
Köpenhamn

Wonga Mancoba är son till målaren Ernest Mancoba och den danska skulptören Sonja Ferlov Mancoba, båda grundande medlemmar i CoBrA-rörelsen. Ernest Mancoba flydde från apartheidregimens Sydafrika, och arvet av politiskt motstånd löper genom sonen Wonga Mancobas konstnärskap. Hans målningar, som ännu inte fått det erkännande de förtjänar, är laddade med symbolik och känslomässig intensitet. De är genomsyrade av minnet av det våld som riktats mot svarta människor—ett våld

som han bemöter genom ett mångbottnat och poetiskt bildspråk. Med en bakgrund i filosofi och ett djupt intresse för södra Afrikas kosmologier och symbolvärldar präglas Wonga Mancobas arbeten av såväl intellektuell skärpa som andlig reflektion.

De målningar som valts ut till *Remnants* förflyttar betraktaren till Johannesburg i Sydafrika, och stadens komplicerade historia. När Wonga Mancoba anlände dit tillsammans med sin far 1994 i slutet av apartheidtiden, fick staden omedelbart en central plats i hans konstnärskap. Verken sprudlar av färg, textur och rörelse. Genom sin skickliga förmåga att förmedla inlevelse fångar Mancoba splittring, spänning och fragmentarisering samtidigt som han skapar en känsla av fascination.

Wonga Mancoba (1946–2015) var en dansk-sydafrikansk målare och tecknare som levde och verkade i Paris. Hans konst för samman berättelser om minnen, kamp, folklöre och den moderna stadens komplexa liv. Även om hans uttryck skilde sig från hans föräldrars—skulptören Sonja Ferlov Mancoba (1911–1984) och målaren Ernest Mancoba (1904–2002)—förblev hans konstnärskap i dialog med deras arv. Genom ett grafiskt formspråk och motiv hämtade från den urbana miljön och från reklam skapade han en bildvärld där det förflutna och framtiden möts.



Wonga Mancoba, *Utan titel*, odaterad. Mikael Andersen/Ferlov Mancoba Foundation

Om utställningen som institution

Elvira Dyangani Ose, konstnärlig ledare på ZEITZ MOCAA

När jag började planera åttonde upplagan av GIBCA, Göteborgs internationella konstbiennial, *A Story Within a Story*, insåg jag att jag ännu inte visste något om det sammanhang jag just skulle kliva in i—trots mina resor, ateljébesök, fantastiska strövtåg genom större och mindre städer, och de många samtalen med konstnärer, curatorer, skribenter och andra kollegor i och utanför mitt fält.¹ En viktig del av vår tilltänkta målgrupp var fortfarande okänd för mig, oemottaglig för förberedelser: publiken. Vad innebär det att rikta sig till publiken för en biennial? Vad innebar det att rikta sig till allmänheten—*en publik*—inom tidsramarna för en utställning? Hur ta med i beräkningen att en stor del av besökarna redan varit på de där platserna, institutionerna flera gånger, eftersom sammanhanget är deras lokalsamhälle. Enligt Michael Warner ”existerar olika publikar endast tack vare sin föreställningsförmåga”.² Men hur kan man då som curator—och en kraft som bidrar till att reproducera institutionen—stärka denna tänkta samhörighet med en utställningsupplevelse? Och hur påverkar en sådan samhörighet—om den nu finns—inte bara programutbudet i specifika projekt, utan dessutom den strukturella omvandlingen av institutionens framtid?

Som vi alla vet är en utställning—av konstverk, föremål eller andra material—inte enbart hopplöskad som ett slags smörgåsbord för att ackompanjera något som verkar relevant för platsen i relation till ett tema eller en agenda. Den är mer. För mig är det otänkbart att formulera en utställning utan att först förstå att det finns en historia som vill berättas—eftersom den måste höras, ses, upplevas—utan att vittna om en praktik som kräver engagemang, långsamhet och uppmärksamhet. Jag önskar att utställningsbesökare oftare kunde ges möjlighet att delta i våra personliga möten med konstnärerna, få uppleva deras idéer, deras mod, skörhet, i deras ateljéer eller verkstäder. Ännu en grundförutsättning är att förstå det specifika sammanhang som utställningen ska presenteras i. Frågan blir då inte bara vad som ska visas, utan hur man förbereder sig inför en publik—och om den publiken ser sig själv som ett kollektiv med klart uttalat inflytande.

1 För mer information om GIBCA 2015, se Elvira Dyangani Ose (red), *A Story Within a Story* (Art and Theory Publishing, Stockholm, 2015)

2 Michael Warner, *Public and Counterpublics* (Zone Books, New York 2000), sid 8

Detta ansvar—att ständigt tänka på publiken man riktar sig till, precis som en författare vänder sig till sina *läsare*—är något som en curatorspraktik utanför institutionerna antingen försummar eller tillgodoser, förutsatt att teamet på en institution tillsatts för att åstadkomma något som ligger bortom institutionens tidsramar. Inifrån museivärlden förväntas man tillfredsställa en publik, eller snarare en rad publikgrupper. Och kravet på att tillfredsställa alla är överväldigande, nästan omöjligt att leva upp till. Att rikta sig till alla är en utopisk—men inte fåfång—uppgift. Kanske är det därför som jag alltid vidhållit att en del av utställningsarbetet måste handla om att förstå den konkreta institution som vi vänder oss till—i lika hög grad som det handlar om att tilltala en publik, som jag här omnämner i singularis. Men den består förstås av många olika lager. Lager som är kulturella, ekonomiska, politiska, allt möjligt. Och som ibland fungerar intersektionellt och som kan missas av konsultföretagens sociala profilering och ledningsstrategierna för publik, grupper och besökare—sådant man lägger märke till på presentationsmöten när man kommer till en ny institution.

Biennalen i Göteborg hade i själva verket på förhand getts en panhumanistisk inramning: det var ett panafrikanskt projekt, eller åtminstone ett projekt med koppling till ett speciellt sätt att tolka verkligheten ur ett revolutionärt perspektiv. Inramningen väckte en ny frågeställning: Vad består kulturliv av? Eller: Vilka beståndsdelar har en blick som erkänner en annan kultur i det specifika sammanhanget Göteborg? Ett konkret svar tog form i *House of Words* (HoW)—la Casa de la Palabra—som byggdes för biennalen under ledning av Recetas Urbanas och Santiago Cirugeda tillsammans med konstnären Loulou Cherinet. Det var en kollektiv process som engagerade individer och lokala grupper—totalt ett sjuttioal personer från olika generationer och bakgrunder uppförde en tillfällig paviljong av återanvänt material intill Röda Sten Konsthall.³ Det var en medveten hänvisning till de traditionella möteshus som är vanliga i Ekvatorialguinea och andra afrikanska samhällen, ett nav för muntlig historia, berättande, framträdanden och ritualer. Nu översattes detta till Göteborg, likt en social plattform, öppen för allmänheten under och efter biennalen. Det återkommande formatet för HoW var rundabordssamtal, som i en studio, med sittplatser, kamera och mikrofoner. Alla samtal som hölls där spelades in och placerades i ett växande arkiv där de gjordes tillgängliga på nätet i stället för att falla i glömska så snart gästerna rest sig från bordet. Samtalen utgick ifrån fyra roller: *Berättare*, gäster som berättade om en upplevelse eller idé över en måltid, en *Värdinna* eller *Värd* som serverade, en *Kamera* som långsamt cirklade runt bordet, och en *Publik* som var välkommen att delta i diskussionen.

3 Se Katherine Finnertys artikel "How to 'Host' History-Making | *House of Words* (HoW)" <https://gibca.org/index.php/en/gibca2015/house-of-words/1how>

House of Words förtydligade det som i övrigt endast antydde på biennalen: att själva historieskrivningen kan utgöras av ett kollektivt berättande, en direkt intervention i Göteborgs offentliga rum snarare än en väntan på att ställas ut i den. En strategi helt i linje med Umberto Ecos föreställning om historien som ett öppet verk vilket inspirerat denna biennial. Huvudtemana för HoW presenterades inte som påvisbara argument, utan som utgångspunkter. *Postkolonin*, med beståndsdelarna avkolonisering, efterkolonialism, postkolonialism och nykolonialism. *Deltagarbaserad arkitektur*, som aktiverar det offentliga rummet och deltagarperspektivet i en struktur som HoW självt. *Grupp- och deltagarpolitik*, och den individuella agendans införlivande i kollektiv handling. *Museet*, och hierarkierna som genomsyrar dess institutionella ramverk. *Miljö*, tolkad genom geopolitik och platsens specifika egenskaper. *Anti-universitetets* vägran att rätta sig efter utbildningskanon. Och *queerhet*, som identitetens politisering och en hyllning av nonkonformistisk mångtydighet. Rummet var medvetet utformat utan någon hierarki mellan temana. Det var en plattform som syftade till en sammankomst, ett måhända tids- och platsspecifikt rum där en tydligt kollektiv och demokratisk identitet kunde svetsas samman—en gest som aktiverade en paradox av utanförskap och gemenskap—och där nationella och transnationella perspektiv kunde diskuteras och ifrågasättas snarare än lösas.

Samma lyssnande praktik som vi tillämpat på en arkitektur byggd för sammankomster snarare än för ett visst argument, tillämpade jag även på musik. Ett perspektiv jag intog—kanske inspirerad av det som intresserar mig mest i musik—var att lyssna på hur musiker arbetar med tystnad. John Cage är en självklar förebild. Men också Julius Eastmans verk där pauserna gestaltas av kontraalten, tenoren och sopranen. Jag satte Thelonious Monks album *Live in Stockholm 1961* på repeat, först för att jag inte kan låta bli att fascineras av hur han jobbar med rytmen, med fraseringsens struktur. Och sedan för att lyssna på något mer specifikt: hur publiken dras till musiken, en publik vars andetag hörs i pauserna, i den spänning som musiken bygger upp mellan kompositionerna.

Den Monk-lik gesten visade mig en kulturell realitet som tidigare gått mig förbi. Det är så klart något av en fantasi—men en som är tänkvärd: möjligheten att prata om vem vi vänder oss till är också möjligheten att känna sig utsatt i själva handlingen att vända sig till någon. När vi pratar med någon skapar vi ett lager av offentlighet—vad jag kallat en *publik persona*. Men det är inte så mycket en mask som ett rum för avsikter, där den fullständiga utsattheten hos varelsen bakom avsikten kan förbli delvis dold.

Det för mig till en fråga jag blivit ombedd att ta upp här med tanke på utställningen *Remnants*, en fråga som är mycket viktig för mig: Vad innebär det att betrakta utställningen som en institution? Vilken möjlighet har ett curaterat projekt att förvandla inte bara de publikgrupper som besöker utställningen utan också själva infrastrukturen? Museet? Rentav definitionen av en institution? En institution

existerar trots allt i ett sammanhang. Den existerar i en tid, ett samhälle, inom ramarna för en särskild kultur-, finans- och utbildningspolitik, mecenattraditioner, beroende av marknad och sammanhang—och den roll museet spelar i förhållande till denna marknad eller kontext.

Det kändes värt försöket att föreslå att man kanske kan lyssna på museet—som jag gjorde under åren på MACBA i Barcelona—snarare än att vara fången i vad konstnären Andrea Fraser beskriver som en åtrå i ens relation till institutionen. Att lyssna på museet som något i grunden okänt—och samtidigt en förlorad identitet som ingen kan säga sig ha full kunskap om. Ändå pratar vi ständigt om ”institutionen” som om vi faktiskt vet vad den är, som om strukturerna som avgör var den befinner sig—fysiskt, materiellt, konceptuell, andligt—helt enkelt är den formel som får en offentlig kulturinstitution att bli till. Vi håller fast vid idén om att något alstras av formeln, trots att det är nästan filosofiskt absurt att se på en institution som en person—vilket ändå är exakt så som vi pratar om den.

För mig är utställningen alltså inte ett exempel på en tillfällig institution—utan en möjlig intervention i den med hjälp av instrumentets egen tidsbundenhet—vad det skulle kunna innebära att skapa ett projekt som går utöver förslaget om en permanent struktur. I arbetet med utställningen *Project a Black Planet* på MACBA innebar det att vi till exempel undersökte hur den progressiva period av reflektion under Andra spanska republiken i Barcelona hängde samman med längtan att uppfatta mobiliseringen av spanska småbönder och fabriksarbetare som en ny och bättre värld, en vision som delades av många svarta radikala marxister på andra håll i världen. Och hur vissa historier på detta sätt hade tystats.

Det är ett konkret exempel där två skenbart avlägsna kulturer når fram till samma filosofi—och det pekar på något mer generellt: att ett projekt som det i Barcelona var metodologiskt förankrat helt och hållet i principer som hämtats från en annan region, ett annat samhälle. Sambandet påpekades både i publikationen som åtföljde utställningen och i delar av utställningen—vilket enligt min mening är bevis för en längtan efter ett möte öga mot öga mellan sammanhang som annars hålls åtskilda.

Här blir Kathrin Böhms verk användbart i vårt resonemang om utställningen som institution—om hur det vi gör inte är det som händer på museerna, som jag sagt på annat håll, utan det som händer *med* museet. Den vändningen—en specifik önskan om att långsiktigt förvandla både projektet och institutionen—tog konkret form på The Showroom i London 2020 och 2021, i projektet som Böhm genomförde där hela hennes ateljé, dess ekonomiska förutsättningar och praktiska verksamhet, överfördes till ett rum präglat av distribution, handel, pedagogik och förändring.⁴

4 För mer information, se The Showrooms projekt: <https://theshowroom.org/exhibitions/kathrin-bohm-compost-for-future-use> och <https://theshowroom.org/exhibitions/kathrin-bohm-compost>
Se även Van Noord, Gerrie, Paul O'Neill och Mick Wilson (red), *Kathrin Böhm: Art on the Scale of Life*. Sternberg Press,

I just det tillfället var den gesten ett radikalt utspel om institutionell praktik—ett utspel som av en slump sammanföll med coronautbrottet, funderingarna kring The Showroom, och min egen flytt till Barcelona.

Dessa tre tillfällen vill jag ställa mot varandra—Göteborgsbiennalen, The Showroom, MACBA—en formulering vars logik nu framkastas som ett tydligt förslag i utställningen *Remnants*. Om Göteborg frågade hur historien kan betraktas som ett öppet verk—i enlighet med Umberto Ecos estetik och Michel Rolph Trouillots tanke att icke-professionella röster rubbar de berättelser som exkluderar hela grupper—så besvarar *Remnants* den frågan med en specifik och konkret genealogi: Don Cherrys egen väg genom Sverige, först som ena halvan av det självförsörjande familjekollektiv han skapade med Moki Cherry i Tågarp där musiken blev en oskiljaktig del av vardagslivet, och 1969 i mötet med den sydafrikanska basisten Johnny Dyani som flytt undan apartheid och som han spelade in albumen *Blue Lake* och *Song for Biko* med. Vad utställningen påstår är med andra ord att Cherrys Sverige aldrig var en plats, utan två: en familj som förvandlats till ett partitur, och en mellanstation för en transnationell solidaritet som byggde på landsflykt. Att tolka utställningen som institution är att hävda att arkivet det bildar—familjematerial, tyger, inspelningar, tystnader—inte är någon illustration, utan ett bevis på exakt det Trouillot menar: det är ett bevis för att det hela tiden pågick en historieskrivning för marginaliserade grupper, parallellt med institutionerna vars syfte var att dokumentera den. Det är den tanken jag vill lägga fram här: att förvandla en nordisk institution i förhållande till de kulturer den glömt innebär ett lärande. Precis som *Remnants*. Att lyssna efter det som redan fanns där—under en europeisk högvind som helst vill att den förblir i glömska—snarare än att tro att institutionen måste trola fram inkludering ur tomma luften. I slutänden måste vi vara ett med allmänheten, tillhöra det kollektiv som bär institutionen framåt, som kan ta den från utställningens här och nu, från den specifika ledningens vision här och nu. Som Michael Warner skriver: ”att tänka på sig själv som del av en allmänhet är att vara en viss sorts person, att leva i en viss sorts socialt sammanhang”.⁵

En sista tanke, eller kanske mer av en anekdot: i samtal med kollegorna på institutionen Segera i Kenya nyligen, i samband med arbetet på en utställning om ”land”, väcktes återigen frågan om vad det innebär att skapa ett konstprojekt där varje steg som tas leder till en förändring av institutionens framtid.⁶ Mycket av det jag lärt mig av de tre tillfällena ovan återknyter till en fråga som jag jobbar vidare med på Zeitz MOCAA i Kapstaden—och till hur idén om den institution vi bygger där kan bidra till just detta arbete.

Berlin 2023

5 Ibid, sid 10

6 <https://www.segera.com/art>

En återblick på SPACECAMPAIN

Ellen Nyman och Nina Cramer

Vårt gemensamma bidrag till utställningen *Remnants* har sitt ursprung i våra samtal som konstnär och konsthistoriker, engagerade i att spåra och skapa utrymme för svart liv i Skandinavien. För detta sammanhang har vi tillsammans återbesökt delar av Ellens personliga arkiv som rör hennes konstnärliga och aktivistiska projekt *SPACECAMPAIN* (ca 1997–2005).

Vid millennieskiftet formulerade *SPACECAMPAIN* kritik mot rasism riktad mot svarta, afrikaner och muslimer i massmedia, parlamentarisk politik och det offentliga rummet i Europa, och i synnerhet i Danmark. Bland annat iscensatte Ellen aktioner som Alem—en figur som känns igen på sin karakteristiska dräkt—ett gult tygstycke utformat för att efterlikna en jilbab. Ellen ansåg sig ha en personlig koppling till Eritreas muslimska befolkning som splittrades genom hennes transnationella adoption till Sverige. Denna övertygelse låg till grund för hennes kritik av stereotyper i media kring den befolkningsgrupp hon identifierade sig med—en muslimsk kvinna från Eritrea—genom figuren Alem. Alem syftade till att bryta den vita föreställningsvärldens endimensionella bilder av östafrikanska muslimska kvinnor som individer utan politisk handlingskraft.

Alem dök upp i form av en engagerad medborgare som deltog i massdemonstrationerna i Göteborg 2001 mot Schengen och EU:s gränsregler. Hon försökte dela ut amerikanska dollarsedlar till ovilliga förbipasserande i Berlin runt jul. Hon medverkade i den tv-sända partiledardebatten inför det danska parlamentsvalet 2001. Hon var på plats på valkvällen, där hon sjöng den danska nationalsången i ett uppträdande för att protestera mot den växande högerpopulismen. Alem deltog i den årliga utställningen *Årets danska pressfoto*, där hon var avbildad på ett av de nominerade fotografierna. Senare återkom hon som politisk kandidat på valaffischer i danska städer inför parlamentsvalet 2005. *SPACECAMPAIN* satte sin prägel på den offentliga debatten i nyhetsartiklar, böcker, intervjuer, pressfotografier och tv-sändningar genom dessa aktioner och hur de dokumenterades.

I vår gemensamma intervjuvideo som presenteras i utställningen *Remnants* ser man oss prata på en kolonilott i Köpenhamn, en plats som har en särskild betydelse för *SPACECAMPAIN* eftersom den förekom i en av projektets aktioner. Vi använder arkivmaterial för att nå det förflutna, och Ellen delar med sig av minnen som sträcker sig bortom alla arkivets uppgifter. Vårt samtal illustrerar hur *SPACECAMPAIN* kräver att vi betraktar svarthet i relation till transnationell adoption, aktivism, migration och konst i ett skandinaviskt sammanhang.

SPACECAMPAIN byggdes upp kring begrepp som yttre rymden (som en sfär av existentiell förundran och upphävande av förtryckande system), alienation (som uppstår ur den förflyttning som präglar Ellens livserfarenhet som transnationellt adopterad) och rumsskapande (en outhärlig strategi för svarta konstnärer i Skandinavien). På detta sätt agerade *SPACECAMPAIN* i opposition till den skandinaviska vitheten genom att kämpa för utrymme för svart liv.

Vår video fokuserar på Ellens insatser i samband med det danska parlamentsvalet 2001—ett val som många minns som en vattendelare då främlingsfientlighet och islamofobi fick ett aldrig tidigare skådat fäste i dansk politik. Videon visar bilder från Alems aktion på valnatten, då hon sjöng den danska nationalsången på trappan till riksdagen när ledaren för det högerextrema partiet Dansk Folkeparti anlände. Partiet blev det tredje största partiet i parlamentet efter att ha fört en populistisk valkampanj som drevs av rasism och islamofobi. Alem vägrade att acceptera de idéer om tillhörighet och exkludering som Dansk Folkeparti hade skapat, ett parti som fortsätter att använda språket och begreppen kring den nationella kulturen som vapen för att kontrollera gränserna för vad som är danskt. Denna aktion illustrerar också Alems planerade ”risk work”—ett riskfyllt arbete—som gjorde det möjligt för henne att infiltrera direktsändningar i nationell tv vid ett avgörande och mycket laddat ögonblick.¹ Medan aktionen bevaras i arkivet är dess initiala genomslag en garant för att den också lever kvar i det kollektiva minnet.

När *Remnants* visas på Tensta konsthall i Stockholm är det ett ypperligt tillfälle att återupptäcka *SPACECAMPAIN* och dess genklang över tid och rum som en del av en svart politisk protesttradition i det offentliga rummet. Det populistiska danska valet som *SPACECAMPAIN* reagerade på år 2001 får nu ny aktualitet i Sverige, där ett val som har mobiliserat nationalism och rasifierad tillhörighet kommer att avgöras bara några dagar efter att *Remnants* har vernissage på Tensta konsthall i september 2026. Val som dessa skjuter på gränserna för vad som anses acceptabelt i den offentliga debatten, vilket gör att rasism kan genomsyra det offentliga rummet. Sverigedemokraterna har bedrivit en valkampanj som omfattar en spektakulär affischering av Stockholms centralstation och på bussar i Skaraborg med främlingsfientliga och rasistiska budskap.² Tjugo svensk-somaliska bussförare i Skaraborg sjukskrev sig efter att Sverigedemokraternas annonser, som uppmuntrade till så kallad återvandring till Somalia, satts upp på lokala bussar. Chaufförerna rapporterade om en ökning av ”trakasserier och kränkande kommentarer”.³ När Västtrafik, som inledningsvis hade godkänt annonserna, tog bort dem, menade Sverigedemokraterna att detta var ett

1 Faye Gleisser, *Risk Work: Making Art and Guerrilla Tactics in Punitive America, 1967–1987* (University of Chicago Press, 2023).

2 Malin Hector, Banfa Jawla och David Standar, ”Åkesson om reklamen: ‘Känner inte till syftet’,” *Svenska Dagbladet*, 17 augusti 2026. <https://www.svd.se/a/y5VnEr/sd-s-valkampanj-pa-stockholm-central-plockas-ner>.

3 Maja Steen Danielsson, ”SD-reklam tas ner efter protest,” *Svenska Dagbladet*, 19 augusti 2026. <https://www.svd.se/a/OkaKVw/sd-reklam-tas-ner-i-lokaltrafiken-efter-protester>.

exempel på odemokratisk "censur".⁴ Händelsen påminner om en iakttagelse från en *SPACECAMPAIN*-affisch från 2003, nämligen att fascismen delvis fungerar genom att förvränga verkligheten, då snedvridna och sensationsinriktade berättelser skapar fiktioner som är så kraftfulla att "alla likheter med verkliga personer eller händelser är oavsiktliga".⁵

Vi välkomnar er att tillsammans med oss reflektera kring de frågor som väcks i vår pågående dialog: Vad innebär det att återvända till en intervention som utformades för ett specifikt politiskt ögonblick, när de förhållanden som gav upphov till den både har förändrats och kvarstår? Bör konstnärliga aktioner förklaras, eller riskerar en förklaring att försvaga deras politiska kraft? Vad kan uttryckas nu som inte kunde uttryckas då? Vad riskerar att glömmas bort? Hur kan den taktik med infiltration, protest, vägran och rumsskapande som *SPACECAMPAIN* använder sig av förstås i förhållande till den politiska mobiliseringen och den afrikanska diasporans konstnärliga praktiker i Danmark och Sverige idag?

4 Maja Steen Danielsson, "SD-reklam tas ner efter protest," *Svenska Dagbladet*, 19 August 2026. <https://www.svd.se/a/OkaKVw/sd-reklam-tas-ner-i-lokaltrafiken-efter-protester>.

5 *SPACECAMPAIN*-postern producerades 2003 för projektet *Copycat* på den 3:e Berlinbiennalen som en protest mot EU:s gränspolitik. Postern, som nytrycks för *Remnants*, utformades med syftet att konfrontera de nyhetsmedier där den rådande berättelsen kräver ett ingripande.



Ellen Nyman, *SPACECAMPAIN*, 2001. Foto: Lars Krabbe

SKRIBENTER

TAWANDA APPIAH

Tawanda Appiah är curator, författare och forskare från Zimbabwe, numera bosatt i Malmö. Hans forskningsinriktade arbete återvänder ofta till historien för att förstå ett samtida sammanhang. Han är konstnärlig ledare och curator vid Skånes konstförening, parallellt med sitt arbete som frilanscurator. Appiah ingår i forskningsrådet vid Stockholms konstnärliga högskola (SKH) och var nyligen gästlärare vid Det Kongelige Danske Kunstakademi i Köpenhamn. Han har även suttit i olika juryer, bland annat för Hasselbladspriset (2026) och Liljevalchs Vårsalong (2024). Tawanda Appiahs arbete som curator omfattar utställningar, offentliga program och interventioner, såsom utställningen *FLIGHT* (Malmö Konsthall, 2023) med verk av Kudzanai Chiurai, Frida Orupabo och Eric Magassa, samt en essä beställd av Tina Campt. Bland de senaste utställningarna kan nämnas *Tremble* (2026), *Object of Devotion* (2026) och *Reading James Baldwin* (2025). Med *Remnants* återvänder Appiah till Tensta konsthall där han 2022 curerade programmet *Sonic Insurrections* tillsammans med Mmabatho Thobejane.

ELVIRA DYANGANI OSE

Elvira Dyangani Ose utnämndes nyligen till konstnärlig ledare för Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (Zeitz MOCAA) i Kapstaden, Sydafrika. Hon är allmänt erkänd för sin forskning inom samtidskonsten med fokus på afrikanska konstnärer och konstnärer i den afrikanska diasporan. Elvira Dyangani Ose var tidigare chef för MACBA i Barcelona och chef för The Showroom i London, samt lektor i visuell kultur vid Goldsmiths, University of London. Hennes arbete som curator karakteriseras

av en kritisk reflektion över förmedlingen av historia som en kollektiv upplevelse, interventioner i det offentliga rummet samt återupptäckten av icke-västerländska berättelser och kunskapsteorier. År 2015 var hon curator för GIBCA—Göteborgs internationella biennial för samtidskonst—och år 2026 var hon medcurator för utställningen *Project a Black Planet: The Art and Culture of Panafrika*, som undersökte panafrikanismens kulturella uttryck från 1920-talet fram till idag och som visats på Art Institute of Chicago, Barbican Centre i London och KANAL—Centre Pompidou i Bryssel.

CECILIA WIDENHEIM

Cecilia Widenheim är chef för Tensta konsthall. Under sin tid som chef för Malmö Konstmuseum (2012–18) initierade hon flera forskningsprojekt med utgångspunkt i samlingen. Tidigare var hon chef för Iaspis, internationella programmet för bild och form i Stockholm (2008–10), och dessförinnan curator vid Moderna Museet i Stockholm med ansvar för den svenska och nordiska konstsamlingen (1997–2012). Hon har haft ett flertal styrelseuppdrag däribland på Overgaden och Statens Museum for Kunst i Köpenhamn samt Konstfack i Stockholm. Cecilia Widenheim har varit medredaktör för ett antal böcker, däribland *Migration—Traces in an Art Collection* (Sternberg Press 2020); *The Society Machine* (Garrett Publications, 2018); *Oomph—kvinnliga formgivare i efterkrigstidens Sverige* (Art & Theory, 2015); *Baltic Reflections* (Arena, 2014); *Work, Work, Work: A Reader on Art and Labour* (Sternberg Press, 2012); *Time and Place: Milano-Turin 1958–1968* (Steidl, 2008); *Moderna Museet: The Book* (Moderna Museet, 2004) och *Utopia and Reality: Modernity och Sweden, 1900–1960* (Yale University Press, 2002).

PROGRAM OCH AKTIVITETER

Vernissage för Remnants

Fredag 11 september 2026
17:00–19:00

17:30 Introduktion till utställningen med Tawanda Appiah och Cecilia Widenheim tillsammans med de deltagande konstnärerna. Öppningen sker i samarbete med *September Sessions—A Contemporary Art Festival in Stockholm*. Vernissagen teckenspråkstolkas.

Konsert med Naima Nefertari + Tomoki Sanders

Fredag 16 oktober 20:00
Fylkingen, Sveavägen 41

I ett samarbete med Fylkingen och ABF Stockholm, och som en del av programmet kring *Remnants*, samproducerar Tensta konsthall en konsert med Naima Nefertari (London) och Tomoki Sanders (New York). De två konserterna rör sig mellan spirituell jazz, fri improvisation och samtida experimentell musik.

Biljetter: fylkingen.se

Black Monument

Tisdag 1 december

Lansering av antologin som utforskar hur konstnärer och samhällen i Europa, Nordamerika, Karibien och södra Afrika bryter med den koloniala monumentaliteten. Redigerad av G/HOSTING tillsammans med

Mai Takawira och Nina Cramer, utgiven av Art Hub Copenhagen och Archive Books. Deltagare: Tawanda Appiah, Nina Cramer, Santiago Mostyn, Nana Osei-Kofi, Lena Sawyer och Mai Takawira.

För mer detaljerad information, se webbplatsen och Tensta konsthalls nyhetsbrev.

Skriv och bli läst—en kurs ledd av Nawroz Zakholy

Onsdagar 7 oktober, 21 oktober,
4 november, 18 november, och
2 december 17:30–20:00

Är du mellan 15–26 år och nyfiken på att utveckla ditt skrivande och läsande? Under fem onsdagar träffas vi och närmar oss skrivande, litteratur och läsande tillsammans. Kursen leds av Nawroz Zakholy, som är poet, skrivcoach och lärare i Scenpoesi och berättande på SMI Stockholm. Tyngdpunkten under kursen ligger på poesi men vi utforskar även andra berättartekniker och manusskrivande. Under hösten gästas kursen av verksamma författare och vi undersöker hur det är att vara ”läsambassadör”.

Höstens kurs är en fortsättning på vårens skriv- och läskurs, men vi ser gärna att nya deltagare anmäler sig. Inga särskilda förkunskaper krävs. Anmälan görs till Nawroz Zakholy senast den 23 sept på mejl: nawroz.zakholy@gmail.com

Kursen är gratis och genomförs med stöd av Kulturrådet.

FÖR SKOLOR OCH PEDAGOGIK

Teckenspråkstolkad vernissage

Fredag 11 september, 17:00–19:00

Teckenspråkstolkad öppning av utställningen *Remnants*.

Lärarkväll

Onsdag 16 september 16:30–18:00

Lärare, rektorer, speciallärare, skolbibliotekarier och kulturombud—den här kvällen är för er! Genom utställningen *Remnants* utforskar vi hur konst, musik och arkiv kan öppna upp för samtal om historia, identitet och samtid i undervisningen. Vi inleder med visning av *Remnants* och informerar om workshops och skolprogram.

Dryck och tilltugg serveras under träffen. Anmälan: anna-stina@tenstakonsthall.se

Taktil visning av Remnants

En taktil visning är en interaktiv visning som sker i direkt koppling till utställningen, med inspiration från de utställda konstverken. Tillsammans utforskar vi olika material, uttryck och metoder. En taktil visning kan bokas för alla åldrar och varar cirka 45 minuter.

Passar anpassad skola och övriga skolgrupper. Går att boka tisdagar-torsdagar. Gratis för mellanstadieklasser i Järva. Övriga: 900 kr.

För bokning: anna-stina@tenstakonsthall.se

Konstlördagar med Studio Funk

26 september: Abstrakt måleri
24 oktober: Textila bilder
21 november: Collage och arkiv
19 december: Ljud och bild

Konstlördagar är till för dig som vill skapa och uppleva konst. Det är för vuxna personer med funktionsvariationer som bor på LSS-boende, går på daglig verksamhet eller är från målgruppen. Konstlördagar är för dig som är intresserad av konst och skapande. Du kan komma själv eller i grupp. Du behöver inte vara med hela dagen. Du behöver inte kunna något innan.

Det är alltid gratis. Material och fika ingår.

Anmälan: gazelle@tenstakonsthall.se
Med stöd från Stockholms stad,
Kulturförvaltningen.

Syntolkad visning

Onsdag 14 oktober, 14:00

Syntolkad visning av *Remnants*. En guidad visning för dig som har en synnedsättning. Visningen är ca 40 minuter. Boka: anna-stina@tenstakonsthall.se

Kvinnocaféet

Tisdagar och torsdagar 13:00–16:00

Kvinnocafét träffas två gånger i veckan och den röda tråden är textilt hantverk, socialt umgänge och utbyte av erfarenheter. I samband med konsthallens utställningar genomför vi ett par skapande workshops med utgångspunkt i utställningens tema under ledning av konstnärer, hantverkare och pedagoger. En gång i månaden åker vi och ser en utställning eller besöker ett museum tillsammans.

Vill du delta eller få mer info mejla:
muna@tenstakonsthall.se eller
asha@tenstakonsthall.se

Språkcaféet

Fredagar och söndagar 14:00–17:00

Språkcaféet träffas två gånger i veckan. Den röda tråden är språk, socialt umgänge och utbyte av erfarenheter under ledning av volontärer och konsthallens team. I samband med samtliga utställningar genomför vi ett par träffar utifrån utställningens tema. En gång i månaden åker vi och ser en utställning eller besöker ett museum tillsammans. Språkcaféet görs som en del av The Silent University, en autonom kunskapsplattform för asylsökande, flyktingar och papperslösa, initierad av konstnären Ahmet Ögüt.

Vill du delta eller bli volontär mejla:
fahyma@tenstakonsthall.se

Kolonilotten

Konsthallens kolonilott på Järvafältet är en central del av vårt pedagogiska arbete, med aktiviteter som exempelvis Grönt kollo för barn och unga på sommaren, och Språkcafé, när vädret tillåter. Här odlas inte bara grönsaker och blommor, utan även gemenskap och lärande. Kolonilotten fungerar som ett extra vardagsrum och klassrum, där vi utbyter kunskap och inspiration.

För mer information kontakta
fahyma@tenstakonsthall.se eller
alba@tenstakonsthall.se

HYRA LOKAL

För bokning av gruppvisningar eller för att hyra lokal kontakta oss på:
info@tenstakonsthall.se
eller ring 08–36 07 63.

TILLGÄNGLIGHET

I receptionen finns en lättläst introduktion till utställningen, fråga gärna vår personal. För dig som kommer hit med tunnelbana finns en hiss från markplan ner till torget framför konsthallen. Det finns även en gångväg ner till konsthallen utan trappor uppifrån Tensta centrum.

Vid konsthallens entré finns en permanent ramp avsedd för rullstol, rullator och barnvagn. Det finns ett parkeringshus ca 75 m från konsthallen med infart från Tenstastråket. Färdtjänst kan vid behov köra fram till rampen utanför konsthallens entré.

Alla utrymmen inklusive toaletter är tillgängliga för personer med funktionsnedsättning eller funktionsvariation. I entrén finns särskilda ytor där man kan parkera barnvagnar, rullstolar och dylikt.

Stora väskor får ej tas med i utställningssalen. Ledarhundar och assistanshundar är välkomna. Vi är tacksamma om personalen i receptionen får information om att hundar kommer att finnas i konsthallen.

Alla dörrar i byggnaden har automatiska dörröppnare eller är uppställda.

Till alla utställningar produceras en text på lättläst svenska och engelska.

OM TENSTA KONSTHALL

STAFF

Cecilia Widenheim
Chef

Fahyma Alnablsi
Språkcaféet

Gazelle Kianoush
Assistent, förmedling

Alba Lindblad
Producent, projekt

Nora Pollak
Kommunikation, web

Asha Mohamed Noor
Assistent, Kvinnocaféet

Anna-Stina Ulfström
Intendent, pedagogik

Muna Al Yaqoobi
Assistent, Kvinnocaféet

Johan Wahlgren, Ksenia Pedan
Installation

Tensta konsthalls visuella identitet har
utvecklats av formgivarna Benedetta
Crippa och Johanna Lewengard

Översättning:
Magnus Nordén (Dyangani Ose)

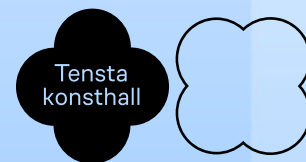
Originalarbete:
Marina Sergeeva

Bild på omslag: *Don Cherry
och Eagle-Eye Cherry, 1970.*
Foto: Jonathan Sa'adah

Tensta konsthall stöds av Stockholms
stad, Kulturrådet och Region Stockholm

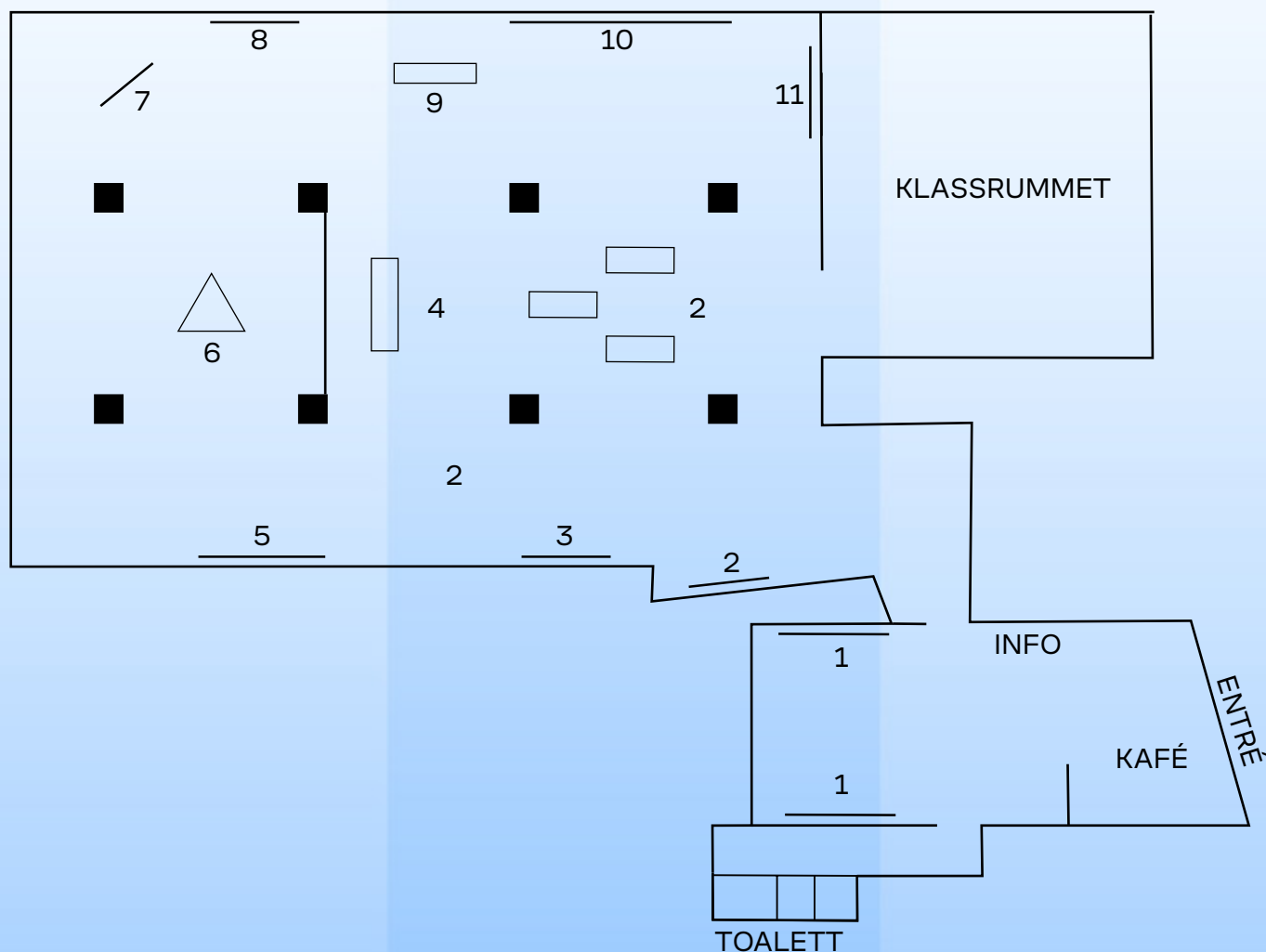
Tensta konsthall
Taxingevärd 10, Spånga
info@tenstakonsthall.se
tenstakonsthall.se

Instagram: @tenstakonsthall
Facebook: @tensta.konsthal



REMNANTS

Ikram Abdulkadir, Simnikiwe Buhlungu, Don Cherry, Kudzanai Chiurai,
Nina Cramer och Ellen Nyman, Doug Crutchfield, Salad Hilowle,
Ernest Mancoba, Wonga Mancoba



- | | | | |
|---|---|----|---|
| 1 | Simnikiwe Buhlungu, <i>Ode to the Skreets</i> , väggmonterad vinyl, 2017—pågående | 7 | Simnikiwe Buhlungu, <i>This We're Not Making Up!</i> , screentryck på textil, 2017 |
| 2 | Don Cherry, <i>Notes by Don Cherry</i> , installation, arkivmaterial, 2025; <i>Blue Lake</i> , album, 1974; <i>Piff, Paff, Puff</i> , barnprogram (SVT), 1972 | 8 | Ikram Abdulkadir, <i>Family Familiar</i> , bläckstråletryck och återvunnet material, 2024—pågående |
| 3 | Ernest Mancoba, <i>Utan titel</i> , bläck och oljepastell på papper, odaterad/1993 | 9 | Doug Crutchfield, <i>Dancing Prophet</i> , video, regi: Bruce Baker, 1971 |
| 4 | Kudzanai Chiurai, <i>Radio Freedom</i> , installation med ljud, 2020—pågående, ur <i>The Library of Things We Forgot to Remember</i> , 2017—pågående | 10 | Wonga Mancoba, fem målningar, olja på duk, för titlar och årtal se katalogblad |
| 5 | Wonga Mancoba, fyra målningar, olja på duk, för titlar och årtal se katalogblad | 11 | Nina Cramer & Ellen Nyman, <i>SPACECAMPAIGN—an interview in the archive</i> , video, 2025; pressfoto av Lars Krabbe, taget vid en SPACECAMPAIGN-aktion, 2001; <i>Any Similarity to Actual Persons or Events is Unintentional</i> , poster, 2003 |
| 6 | Salad Hilowle, <i>Väntan på något del II</i> , HD video, 3 kanaler, stereoljud, 2025 | | |