

“Som prins med morian”

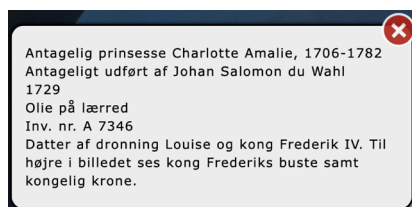
Om slavegjorte pager i dansk portrætkunst fra det 18. århundrede

EMIL ELG

Artiklen undersøger, hvordan sorte “pager” i dansk portrætkunst fra 1700-tallet fungerer som æstetiske og ideologiske kontrastfigurer – og kommenterer samtidig på, hvordan museal formidling fortsat i dag reproducerer koloniale dynamikker gennem både tavshed og racial sprogbrug.

Beskrivelsen af portrættet af prinsesse Charlotte Amalie (Ill. 1) fremstår både forbeholden, passiv og objektiv. Portrættets protagonist er ikke med sikkerhed sig selv, selvom hendes navn står anført med gul skrift i værkets nederste højre hjørne. Det samme gælder kunstneren bag billedet, tyskeren Johan Salomon du Wahl (1689-1765), der arbejdede ved det danske hof i 1700-tallet. Han har antageligvis malet den antagelige prinsesse, men vi kan åbenbart ikke vide det med sikkerhed.

Årstallet på tredje linje – “1729” – indstifter imidlertid en ny, autoritativ vished i teksten, og det samme kan siges om de følgende linjer, der, som vi læser, udgøres af 1) materialebeskrivelsen, 2) inventarnummeret og 3) en præcisering af prinsessens indplacering i det danske kongehus samt en uddybende beskrivelse af (nogle af) billedets andre bestanddele. Vi informeres om, at prinsessen er “[d]atter af dronning Louise og kong



ILL. 1
Screenshot fra Det Nationalhistoriske Museums tidligere virtuelle tour.

Frederik IV”, og om, hvad der “ses” “[t]il højre i billedet”: “kong Frederiks buste samt kongelig krone”.

Vi hører ikke noget om, *hvem* der ser kongebusten og kongekronen, for verbet står i passiv. Og sætningsopbygningen er på den måde med til at kaste et videnskabeligt skær over den korte billedanalyse. Blikket, der ser, er hverken subjektivt eller situeret, men kommer ligesom fra alle steder og ingen steder på samme tid. Det er et institutionelt og disciplinært blik, et blik, der ønsker at fremstille sig selv som objektivt, på friktionsløs bølgelængde med maleriet selv.

Men blikket, der ser “til højre i billedet”, kommer selvfølgelig alligevel fra et sted. Det kommer fra et museum, et slot, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot (DNM). Det er en medarbejder på slottet, sandsynligvis en inspektør, der på et tidspunkt har betragtet det antagelige portræt af prinsesse Charlotte Amalie og omsat sit blik til et passivt verbedet. Medarbejderen har formuleret en sætning og har i samme moment skjult sig selv. Sætningens alder fremgår ikke af teksten, men i 2016 blev den uploadet i den virtuelle rundvisning, man indtil for nylig kunne tilgå på DNM’s hjemmeside: en omfattende Google *street view*-version af Frederiksborg Slot, hvor man – på lydsiden ledsaget af stemningsgivende rokoko-musik og en forklarende *voice over* – kunne udforske slottets rum, dreje 360 grader rundt om sig selv, kigge ned på gulve og op på lofter samt zoome ind på værker, møbler og andet.¹

Første gang, jeg besøgte DNM, var via denne virtuelle tour. Det var i foråret eller den tidlige sommer 2020, jeg skulle til at starte som ph.d.-stipendiat ved Københavns Universitet med et forskningsprojekt om repræsentationer af sorthed i dansk billedkunst fra 16- og 1700-tallet, og alting var lukket på grund af pandemien.

Jeg var overrasket, da jeg læste den digitale formidlingstekst tilhørende portrættet af prinsesse Charlotte Amalie. Ikke fordi jeg ikke kunne identificere de omtalte personer og genstande, men fordi jeg lagde mærke til endnu person, som ikke blev omtalt i museets tekst. En person, som egentlig var ret synlig i maleriet, men som altså tilsyneladende ikke “sås”. Jeg vil gerne redegøre for, hvad jeg så, og hvad jeg fortsat ser. Til venstre i billedet (Ill. 2) ser jeg et barn eller i hvert fald en person, der er betydeligt lavere end prinsessen. Der er tale om et sort barn, uden tvivl et forsøg fra



ILL. 2

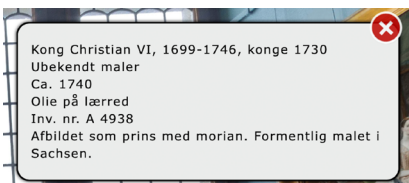
Johan Salomon du Wahl (antageligt), *Prinsesse Charlotte Amalie* (1706-1782) (antageligt), 1729.
Olie på lærred, 150,5 × 121 cm.

© Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot. Foto: Kit Weiss

malerens side på at skildre en afrikaner eller en afrocaribier, med røde læber og et ansigt, der, selvom det fremstår mørkt og utydeligt, forekommer at udtrykke en blanding af længsel, betagethed og, måske, smerte. Barnets blik er ærefrygtigt rettet mod prinsessen og kongebusten og fungerer såle-



ILL. 3
Ukendt kunstner, *Christian 6.*, ca. 1740. Olie på lærred, 62 × 49 cm
Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot. Foto: Kit Weiss.



ILL. 4
Screenshot fra Det Nationalhistoriske Museums tidligere virtuelle tour.

des som det, jeg ved en anden lejlighed og i forlængelse af kunsthistoriker David Bindman har kaldt for “en instruerende fordobling af beskuerens blik” (Elg, 2025, p. 74).

Barnet bærer en kurv med blomster i forskellige farver, hvoraf de største og tydeligste er tre bleglyserøde roser, der vender i beskuerens retning, og hvoraf den midterste berøres af prinsessen i en gestus med tydelige erotiske undertoner. På sit hoved bærer barnet en perle- og ædelstensbesat hvid turban med en sort fjer foroven, og om halsen bærer det noget andet, der ligeledes lyser op i kontrast til ansigtets malede mørke: en bred og glinsende metalkrave. Et halsbånd, der overfor beskueren tydeliggør, at der med dette barn er tale om nogens ejendom, en slavegjort person. Men hvorfor nævnes dette slavegjorte barn ikke i værkets formidlingstekst? Hvorfor nævnes det ikke, at portrættet af prinsesse Charlotte Amalie (også) er et billede af dansk kolonihistorie samt af racial og kolonial vold? Og hvilke konsekvenser har denne påfaldende udeladelse for beskuerens læsning og forståelse af billedet?

Hvad er en “morian”?

På DNM hænger der en række portrætmalerier fra 16- og 1700-tallet, hvor både medlemmer af kongefamilien og andre magtfulde, hvide individer med tilknytning til det danske monarki er skildret med slavegjorte såkaldte pager.² I det følgende analyserer jeg et af disse portrætter og spørger til, hvilke funktioner (repræsentationen af) det slavegjorte barn har i billedet. Artiklens analyser, pointer og perspektiver lægger sig i forlængelse af min ph.d.-afhandling, *Karel van Manders kærlighed: Om billeder af sorthed i ældre dansk kunst*, som jeg indleverede og forsvarede i 2025, men retter fokus mod et billede, jeg ikke behandlede i afhandlingen. Det drejer sig om et portræt af Charlotte Amalies storebror, Christian 6. (Ill. 3), udført i samme periode som billedet af prinsessen. Fra museets digitale formidlingstekst (Ill. 4) lærer vi, at kongen er “[a]fbildet som prins med morian”. Den formidlingsmæssige udeladelse, der karakteriserede beskrivelsen af prinsesse-portrættet, gør sig således ikke på samme måde gældende her, hvor vi kan læse, at barnet i billedet er en “morian”. Men hvad er en “morian” egentlig? Og hvad laver denne “morian” egentlig i værket? Lad os starte

med kort at forsøge at besvare det første af disse spørgsmål. Slår man ordet “morian” op på *Wikipedia* får man følgende definition:

En morian eller en mor er en ældre dansk betegnelse for en, oftest sort, afrikaner. Det er beslægtet med ordet maurer, der dog oftest betegner en afrikaner af arabisk eller berberisk oprindelse. Begge ord kommer via latin af græsk μαῦρος /maúros/, “sort”.

Inden for heraldik bruges morian stadig om en neger som heraldisk figur. [...]

Den danske racer- og speedwaykører, pilot og meget andet, Jens Henning Fisker Hansen, var mest kendt under sit kælenavn Morian Hansen, et tilnavn han havde fået, fordi han ofte var “sort som en morian” efter speedwayløbene.³

Et opslag i *Danmarks Nationalleksikon* fortæller os noget lignende i en lidt kortere – og lidt mindre neutral – form: “Morian er et forældet og nedsættende ord for en sort person og andre mørklødede personer.”⁴ Disse definitioner kan endvidere suppleres med en slags definition fra DNM selv, idet museet enkelte steder i sin digitale formidling kortfattet uddybde termens betydning. Eksempelvis i beskrivelsen af et portræt af Sophie Amalie, færdiggjort i 1667 af en ubekendt kunstner. Her stod der nemlig, at “[e]n morian (en sort tjener) holder dronningens jagtfalk”. Og det samme gjorde sig gældende i et billede af Karel van Mander 3. fra ca. 1660 beskrevet i følgende vendinger: “Prins Jørgen i heroisk kostume, med en morian (sort tjener) og en løve i baggrunden”.⁵

Ifølge museets egen, kortfattede definition er en “morian” altså at forstå som en slags nexus udgjort af hudfarve og/eller race og så en klasse- eller standsmæssig position. En “morian” er sort, og en “morian” er tjener, hvilket i øvrigt her bør læses som en eufemisme for slave. Men at en “morian” er alle disse ting – “en ældre dansk betegnelse for en, oftest sort, afrikaner”, en “neger som heraldisk figur”, “et forældet og nedsættende ord” samt en “sort tjener” – gør os imidlertid ikke klogere på det andet af de spørgsmål, jeg stillede før: Hvad laver figuren i billedet?

Portrætproblemer

I artiklen “Subjectivity and Slavery in Portraiture” (2013) identificerer David Bindman et billede af Titian som et af de tidligst kendte eksempler på

et værk, hvor en hvid person “ledsages af en hengiven tjener/slave”. Han skriver:

Der findes et mindre antal europæiske portrætter fra det 16. til det 18. århundrede, der har overlevet til i dag, hvor afrikanere eller personer med afrikansk baggrund er det centrale motiv. I uendeligt flere tilfælde er de til stede, men visuelt underordnet en europæisk mand, kvinde eller et barn. Genren, hvor en herre/frue ledsages af en hengiven tjener/slave, blev i al væsentlighed opfundet af den berømte venetianske kunstner Titian, og det første identificerbare eksempel er portrættet af Laura Dianti, Grev Alfonso af Ferraras elskerinde, malet i 1520'erne. (Bindman, 2013, p. 71. Min oversættelse).

Bindman giver i sin artikel en række eksempler på denne særlige genre indenfor europæisk portrætkunst. En genre, hvis opblomstring er uløseligt forbundet til udviklinger og accelerationer indenfor den transatlantiske slavehandel i 15-, 16- og 1700-tallet, men som samtidig også, skriver han, gør sig gældende i europæiske lande, der ikke var direkte involveret i handel med slavegjorte og plantageslaveri. Bindman påpeger endvidere, at der i dette møde mellem slaveriet som institution og ontologi overfor portrættet som genre opstår en særlig friktion. Eller som han selv formulerer det:

Begreberne ‘slave’ og ‘portræt’ udgør tilsammen et oxymoron, en begrebsmæssig selvmodsigelse, for det definerende formål med et portræt [...] er at bekræfte den portrætteredes subjektivitet, autonomi og integritet. (Ibid., p. 75. Min oversættelse).

Hvis et oxymoron er en “stilfigur hvor to i princippet uforenelige begreber kombineres”,⁶ hvordan skal vi så forstå Bindmands pointe her? Litterat Agnes Lugo-Ortiz og kunsthistoriker Angela Rosenthal, der sammen har redigeret antologien *Slave Portraiture in the Atlantic World* (2013), hvor Bindmans artikel er publiceret, formulerer i introduktionen til selvsamme bog en række spørgsmål, der går i dialog med hans bemærkning. De spørger:

Hvis portrætmaleriet som genre, i sin mest konventionelle og præ-avantgardistiske form, er blevet forstået under forudsætning af, at beskueren tillagde det billede, der var synligt på lærredet, en vis subjekts-virkelighed, hvad indebærer det så for de visualiserings- og subjektiveringsdynamikker, der gennemsyrrer portrættingen af slavegjorte mennesker, hvis eksistensbetingelser og synlighed historisk set er blevet systematisk udvisket? (Lugo-Ortiz og Rosenthal, 2013, p. 5. Min oversættelse)

Hvad sker der, når en kunstnerisk genre, der historisk har handlet om at dokumentere og producere individualitet, agens, personlighed og subjektivitet, rettes mod et indhold – slaven – der i al væsentlighed er defineret ved manglen på netop disse egenskaber? Det er en kompleks problemstilling, som blandt andre litteraturteoretiker Peter Erickson har forsøgt at undersøge nærmere. I artiklen “Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture” (2009) skriver han:

Den sorte tjener er placeret i en anormal position i tidlig moderne portrætkunst. Det er den hvide herre, der portrætteres: Tjeneren er sekundær, men ikke desto mindre også ‘skildret’ [‘portrayed’]. Denne afbildning [portrayal] er formet af en paradoksalt vekselvirkning mellem synlighed og usynlighed. Formålet med rollen er fremvisning – derfor er tjeneren et tydeligt synligt objekt. Men fremvisningen skal samtidig signalere en nok-ses-men-ikke-høres-underdanighed – og derfor er tjeneren usynlig som subjekt. (Erickson, 2009, p. 24. Min oversættelse).⁷

Den subjekt-mæssige usynlighed, Erickson her omtaler i relation til repræsentationer af slavegjorte afrikanere i “tidlig moderne portrætkunst”, skyldes både slaveriets føromtalt fundamentale uforenelighed med portrættet, men også en anden og mere lavpraktisk omstændighed, som er, at det i størstedelen af disse skildringer af sorte pager frem til sidst i det 18. århundrede kan være svært at sige med sikkerhed, *hvem* de slavegjorte personer i billederne *i virkeligheden var*. Som oftest fremstår de nemlig – i modsætning til portrætternes hvide protagonister – unavngivne og uden særlige personlige karakteristika. Men hvis det ofte er besværligt at etablere dokumenterbare forbindelser mellem de malede sorte pager og virkelige, historiske personer, der levede virkelige liv udenfor malerierne, skyldes dette ikke blot en mangel på data eller relevante arkivalier. En andet problem, der yderligere problematiserer etableringen af sådanne forbindelseslinjer, er nemlig, at tilstedeværelsen af slavegjorte afrikanske eller afrocaribiske tjenestefolk i portrætkunst fra de omtalte århundreder langt fra med sikkerhed kan opfattes som tilfredsstillende dokumentation for, at der er tale om repræsentationer af virkelige, historiske subjekter. Bindman skriver:

Sorte slave/tjenere [sic] optræder kun i et fåtal af portrætter fra den periode, og de er ikke repræsentative for tilgængeligheden af sorte slaver eller bevis

for, at den portrætterede ejede en, for de kan være fiktive eller tilføjet af maleren. (Bindman, 2013, p. 77. Min oversættelse).

“Med fjerprydet hat, brunlig dragt og røde spændsko”

Lad os i forlængelse af ovenstående teoretiske ekskurs vende tilbage til portrættet af Christian 6. og den sorte page. Hvordan skal vi opfatte det slavegjorte barn i maleriet? Hvem er/var det? Hvad er dets funktion i billedet? Er det *portrætteret*? Hvis ikke, hvad er det så?

Det er sandsynligt, at der med den sorte karakter er tale om en person, som – for at vende tilbage til Bindman – er “fiktiv eller tilføjet af maleren”. I hvert fald er der ikke umiddelbart tilgængeligt arkivmateriale eller anden værktøjsdata, der kan hjælpe os med at knytte et navn eller en livshistorie til repræsentationen. Museets interne værkrapport gør os ikke klogere. Her omtales personen nemlig kun en enkelt gang – med samme raciale og anonymiserende sprogbrug, som gjorde sig gældende i den tidligere citerede digitale formidlingstekst. I det pågældende udsnit af rapporten står der:

Lange, sorte støvler med guldsporer, rød hermelinskappe, med elefantstjernen over venstre arm og skulder, – bagved båret af Morian med fjerprydet hat, brunlig dragt og røde spændsko.⁸

Rapporten melder altså ikke om noget navn; den nævner ikke engang muligheden for, at personen kunne være andet end blot en “Morian”. Er man som beskuer interesseret i at forfølge læsningen af denne repræsentation som en malerisk gengivelse af en virkelig historisk person, må man altså lede andre steder. Men hvor? Et bud kunne være at undersøge eksempelvis regnskabsbøger og lignende materiale fra Christian 6.s hof.⁹ For der er ingen tvivl om, at afrikanske og afrocaribiske slaver var tilstede ved hoffene i det 18. århundrede i både København og andre europæiske hovedstæder, og endvidere at denne tilstedeværelse hænger uløseligt sammen med de mange skildringer af sorte pager, der dukker op i malerkunsten i perioden (se f.eks. Mallinckrodt, 2024; Simonsen, 2021). Spørgsmålet er imidlertid, om en sådan fremgangsmåde er den rigtige overfor et billede som billedet af Christian 6. og pagen? For er det en god idé at starte sin undersøgelse fra et sted, hvor det antages, at repræsentationen af den slavegjorte person

nødvendigt er forankret i et virkeligt menneske af kød og blod, som vi potentielt kan restaurere os tilbage til, hvis vi som kunsthistorikere eller historikere gør vores arbejde ordentligt og har adgang til det rette kildemateriale? Som jeg har redegjort grundigt for andesteds (Elg, 2025, p. 37-107), mener jeg ikke som udgangspunkt, at en sådan metode er frugtbar, når vi skal analysere et billede som det pågældende portræt af Christian 6. og den slavegjorte page. I hvert fald skal vi – uanset om vi er kunsthistorikere, historikere eller andet – være påpasselige med at gå for hurtigt frem i vores søgen efter autentisk sort liv, når vi undersøger og omtaler repræsentationer af slaver, der – som det er tilfældet i både portrættet af prinsesse Charlotte Amalie og Christian 6. – er skildret på ydmygende, karikerede og racistiske måder, så vi ikke risikerer at puste liv i raciale fantasmer. Samtidig med disse metodiske overvejelser er det dog også vigtigt at bemærke, at der i kunsthistorien undtagelsesvis findes eksempler på repræsentationer af slavegjorte pager, som kan identificeres ved navn, og som det har været muligt i forskellige grader at knytte biografiske informationer og livshistorier til (se f.eks. Dirckinck-Holmfeld, 2022; Larsen, 2017). Dette er imidlertid ikke hovedreglen, og det er derfor mit forslag, at analysen af siden i det pågældende portræt hurtigst muligt forlader det biografiske, hvilket helt bogstaveligt vil sige, at den skrift, der skal skrives om billedet, efter min mening ikke skal være en livsskrift, men noget andet. Det er selvfølgelig muligt at opridsede en klar biografi for portrættets hovedperson, kongen. Vi kan konstatere, at han fødes i 1699 og dør i 1746 – få år efter billedet antageligvis er malet. Vi kan tilføje, at hans regeringsperiode starter i 1730, få år før Vestindisk-Guineisk Kompagni opkøber St. Croix – den tredje og største af de tre caribiske øer, der skal komme til at udgøre Dansk Vestindien – fra franskmændene (Olsen, 2017, p. 108-112). Vi kan tilføje, at Christian 6. selv var storaktionær i det koloniale kompagni og på et tidspunkt ejede over 30 plantager på St. Croix med tilhørende slaver.¹⁰ Vi kan tilføje, at Christiansted – den største by på netop St. Croix – i 1733 blev opkaldt efter netop Christian 6. og fortsat i dag bærer dette navn. Men alle disse biografiske informationer bringer os ikke umiddelbart nærmere en forståelse af den malede slaves liv. Den pointe, jeg forsøger at nå frem til, og som jeg håber, jeg nu har tydeliggjort, er imidlertid, at vi slet ikke bør forsøge at gribe ud efter dette liv gennem et billede som det, vi har at gøre med her.

Lad os i stedet for forsøge at forstå, hvordan figuren virker i billedet. Vi har allerede via museets interne værkrapport konstateret, at den unge slave bærer kongens hermelinskappe og sørger for, at pelsen ikke rører gulvet. Der er en afstand mellem de to personer, måske en meters penge i det malede rum, men de er alligevel fysisk forbundet af den rød-hvide kappe, der falder diagonalt gennem billedet som en stor, aflagt ham. En anden diagonal, der usynligt løber parallelt med hermelinskappen, er den linje, der udgøres af drengens blik. Han kigger nemlig – som det så ofte er tilfældet i denne type portrætkunst – op mod kongen, der poserer rank i billedets midte. Christian 6.s blik er derimod rettet direkte ud mod beskueren. Han smiler en smule, med lukket mund, en let rødmen på kinderne. Ansigtet er meget lyst – det lyseste og mest oplyste område i hele billedet – og overgangen mellem panden og pudderparykken fremstår næsten udvisket i en diset hvidhed. Kongens krop er dækket af en glinsende og guldrandet rustning, der har en bemærkelsesværdig gyldenorange åbning i skridtet, samt et væld af forskellige tekstiler – blandt andet et blå skærf, der falder fra et usynligt punkt under kongens venstre skulder og munder ud i en slags sløjfe omkring hans højre hofte. Et skærf, der knytter sig til Elefantordenen, som jeg vender tilbage til i artiklens afslutning.

I sin venstre hånd holder kongen en kommandostav, der forsvinder ned bag en anordning af fjer i forskellige farver. Med sin højre holder han på en ædelstensbesat krone, der sammen med et gyldent scepter ligger på en rød pude af et velourlignende stof. Både fjer, kongekrone, scepter og pude befinder sig på et hvidligt marmorbord båret af et bordben forestillende en maskulin og muskuløs, poseidonlignende havfruefigur, der understøttes i sin maritimitet af et mørkeblåt, gyldenfrynset draperi, som bølger ind over billedet fra nederste højre hjørne.

De forskellige fødder i billedet – bordets volutfod, kongens støvler og barnets røde sko – er placeret i en diagonal sekvens henover gulvets sorte felter. Eller faktisk – for at være mere præcis – er det, som om gulvets grid ophører pludseligt i billedets mellemgrund og i stedet bliver til et diffust, mørkt underlag, både Christian 6. og hans slave står på.

Der er også et andet diffust og mørkt område i billedet: baggrunden. I billedets sider har maleren gengivet elementer af en generisk arkitektur, men bag de afbildede personer er der en åbning ud mod noget, som måske skal

forestille en aften- eller nattehimmel. Det er i hvert fald muligt, at den lille æggeformede plamage, som anes skråt til højre over kongens hoved, er et forsøg på at skildre en måne i det fjerne og således også et forsøg på at male en lyskilde ind i billedet. En kilde, der overfor beskueren kan hjælpe med at forklare og begrunde det markante lysindfald, der synliggør monarken.

Kontrast og kreativitet

Et sted i sin skelsættende essaysamling *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination* (1992) skriver Toni Morrison:

Som sociologen Orlando Patterson har gjort opmærksom på, burde vi ikke blive overrasket over, at Oplysningstiden kunne forliges med slaveriet; det overraskende ville have været, hvis det ikke havde ladet sig gøre. Begrebet frihed opstod ikke i et tomrum. Der var intet, der i den grad fremhævede frihed – hvis det ikke ligefrem var det, der skabte den – som slaveriet.

Hun fortsætter:

Sort slaveri virkede berigende på landets kreative muligheder. For i konstruktionen af sorthed og trældom fandtes ikke alene forestillingen om ikke-fri, men også, med den dramatiske polaritet skabt af hudfarve, projektionen ikke-mig. Resultatet var en legeplads for fantasien. (Morrison, 1994, p. 56)

De tre essays, der tilsammen udgør *Playing in the Dark*, omhandler instrumentaliseringen af sorthed hos kanoniserede US-amerikanske forfattere som eksempelvis Edgard Allan Poe, William Faulkner, Gertrude Stein og Ernest Hemingway, og både Morrisons empiri og geografi afviger på den måde fra min artikels genstandsfelt. Alligevel mener jeg, at hendes præcise analyser af forskellige former for metaforisk sorthed (hos Morrison også omtalt som “diskursiv afrikanisme”) i skønlitteratur er anvendelige i forbindelse med portrættet af Christian 6. og beslægtede billeder. Intet, skriver Morrison, fremhæver oplysningens frihed som kontrasten til (sort) slaveri. Og som vi læser, påpeger hun tilmed, hvordan denne kontrast både kommer til udtryk på hudens overfladiske niveau (“the dramatic polarity created by skin color”) samt på et dybere og mere formativt plan (“the projection of the not-me”) – og at disse niveauer fletter sig ind i hinanden. En pointe, som med fordel kan bidrage til at åbne op for forståelsen af

pagemotivet i billedkunsten. Den dobbelthed, Morrison peger på, gør sig nemlig også gældende i det billede, vi har at gøre med her. Maleren har tydeligvis efterstræbt at fremstille kongen så lys som muligt. Og det er klart, at slavens mørkebrune hudfarve fremhæver Christian 6.s i forvejen stærkt accentuerede hvidhed. Men dynamikken udspiller sig også på et mere metaforisk og mindre synligt plan, idet den slavegjorte page i kraft af sin underforståede ufrihed og status som tingsliggjort også genererer en form for ontologisk, kontrastmæssig indramning af kongen, der får sidstnævnte til at stå endnu tydeligere frem som et oplyst, frit, magtfuldt og rigt subjekt.

Coda: Elefantordenen

Kontrasten mellem barnet og kongen spejles eller parafraseres endvidere af det ordenstegn (Ill. 5), der titter ud mellem enderne på det blå skærf. Der er tale om insigniet for Elefantordenen – Danmarks ældste, vigtigste og sværest opnåelige ridderorden, som fortsat er aktiv i dag, og som ligesom den sorte page i billedet peger i retning af de forskellige forbindelseslinjer, der historisk knytter kongehuset sammen med dansk koloni- og slaverihistorie (Cramer, Danbolt, Elg et al., 2022; Díaz 2019; Elg 2024; Hoffman 2023). Det er for omfattende at redegøre for Elefantordenens komplekse ikonografiske udvikling her, men helt kort er det værd at nævne, at den mørke rytterfigur, vi ser på ryggen af den hvide elefant i portrættet af Christian 6. og slaven, er en helt central komponent i Elefantordenens visuelle identitet. En ikonografisk komponent, der første gang bliver en del af ordenstegnet i 1630'erne under Christian 4., og som ca. 60 år senere



ILL. 5
Detalje.

skrives ind i de statutter for Elefantordenen og mere overordnet det danske ordensvæsen, Christian 5. publicerer i 1693 (Hein, 1993). Statutter, hvori det i øvrigt specificeres, at den sorte figur er en "Morian".¹¹

Der er intet overraskende i, at en dansk konge er portrætteret iklædt Elefantordenens blå bånd og ordenstegn (samt bryststjernen, som delvist ses bag en fold i hermelinskappen omkring den portrætteredes venstre overarm, og som ligeledes er en del af Elefantordenens faste udstyr), og går man en tur på Frederiksborg Slot, vil man se utallige portrætter af konger, prinser og adelige, hvor ordenens forskellige kendetegn indgår. Dog afviger det ordenstegn, vi ser i billedet af Christian 6., en del fra normen på grund af den sorte figurs størrelse og bemærkelsesværdige positur. Figuren her er nemlig betydeligt større end tilfældet er i de virkelige ordensmærker. Derudover er det påfaldende, hvordan figurens arme og hænder synes at række ud eller gestikulere henimod billedets øvre venstre side – parallelt med elefantens hvide snabel og stødtænder og i retning af slaven i billedet. Der er noget næsten bedende over den henvendelse, rytteren forekommer at rette mod det slavegjorte barn. Men hvad er bønnens indhold? Hvad er det, figuren ønsker at opnå ved sin rækken ud? Det er muligt, at en sådan affektiv og agentiv læsning af rytteren i det malede ordensmærke forekommer spekulativ, men samtidig er der ingen tvivl om, at figuren kompositorisk er vendt mod den slavegjorte page, og at kunstneren har ønsket at skabe en tydelig forbindelse mellem repræsentationen af den sorte figur i insigniet og repræsentationen af barnet. Spørgsmålet er så, hvad denne forbindelse gør? Hvad betyder den? Tilsammen udgør de tre menneskeskikkelser – rytterfiguren, barnet, kongen – en trekant i billedet. Rytteren orienterer sig i retning af barnet, som på sin side kigger op på Christian 6. Der er tale om en trekant, men der er også tale om et hierarki, en slags trappe, en vertikal struktur, hvor rytterfiguren er nederst, slaven er i midten, og monarken er øverst. Det slavegjorte barn er på den måde placeret mellem to yderpoler: den primitivistiske sorte mikroskulptur og den store, lyse konge. Der står det og sitrer uforløst mellem menneske og ting, mellem subjekt og objekt. Det er ikke helt en skulptur, men får heller ikke helt lov at være menneske. Det er – som så mange andre sorte pager i europæisk kunsthistorie – skildret som en form for inventar i billedet, som et tilbehør, som en *accessory*. Der er tale om en prekær ontologi, der også

knytter sig til slaveriet som strukturelt forhold uafhængigt af billedkunsten, men som i Christian 6.-portrættet og i lignende billeder virkelig sættes dramatisk og karikeret på spidsen. Og derfor er det også så vigtigt, at vi, der arbejder med disse repræsentationer – på museerne, på universiteterne og i andre sammenhænge – sætter os for at finde et nyt sprog, der kan hjælpe med at begrebsliggøre og forstå, hvad det egentlig er, der er på spil i disse voldelige billeder. At sige om Christian 6., at han er “afbildet som prins med morian” er nemlig ikke bare utilstrækkeligt; det er en formidlingsmæssig reproduktion af den dehumanisering, den tingsliggørelse, den inventarisering, som portrættet allerede selv producerer. Lad os derfor fremadrettet forsøge os med nye formuleringer.¹²

Emil Elg (f. 1991) er ph.d. i kunsthistorie og undersøger i sin forskning kontaktzonen mellem kunsthistorie, kolonihistorie og monarkihistorie i både en dansk og international kontekst. I 2027 udkommer hans ph.d.-afhandling, Karel van Manders kærlighed: Om billeder af sorthed i ældre dansk kunst, på Aarhus Universitetsforlag.

SUMMARY

“Som prins med morian”

Om slavegjorte piger i dansk portrætkunst fra det 18. århundrede

The article examines how enslaved Black children, so-called pages, appear in Danish portrait paintings from the 18th century and how Danish museums continue to overlook or minimize their presence. Focusing on portraits of Princess Charlotte Amalie and King Christian VI, the article shows how institutional descriptions emphasize royal symbols while ignoring enslaved figures who are clearly visible in the artworks. The article further argues that this particular kind of portraiture affirms white subjectivity while rendering enslaved figures visible only as objects or accessories, not as subjects. The term “moor,” still sometimes used in Danish museum texts, is analyzed as a racialized and dehumanizing label that reinforces this logic. Finally, the article calls for new interpretive language that confronts the violence and dehumanization embedded in these images.

LITTERATUR

- Bindman, David: "Subjectivity and Slavery in Portraiture – From Courtly to Commercial Societies" in *Slave Portraiture in the Atlantic World*, Agnes Lugo-Ortiz og Angela Rosenthal (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Cramer, Nina, Danbolt, Mathias, Elg, Emil et al.: "I kontaktzonen mellem kunsthistorie og kolonihistorie" in *Periskop – Forum for kunsthistorisk debat*, nr. 27: *Kunsthistoriefaget i dag*, København, Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat og Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, 2022.
- Díaz, Jorge Simón Izquierdo: "The Trade in Domestic Servants (Morianer) from Tranquebar for Upper Class Danish Homes in the First Half of the Seventeenth Century" in *Itinerario*, vol. 43, nr. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- Dirckinck-Holmfeld, Katrine: "Entangled Archives: Reparative Critical Practices in Situations 'Beyond Repair'" in *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 31, nr. 64, 2022.
- Elg, Emil: *Karel van Manders kærlighed. Om billeder af sorthed i ældre dansk kunst*. Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, 2025.
- Elg, Emil: "Kong Frederik pryder sig med et raciale levn fra Danmarks koloni- og slaverihistorie", kronik i *Information*, d. 27. februar 2024.
- Erickson, Peter: "Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture" in *Journal for Early Modern Cultural Studies*, forår-sommer, vol. 9, nr. 1, 2009.
- Hein, Jørgen: "En elefant af purt guld. Ordenstegnenes historie" in *Fra korsridder til ridderkors – Elefantordenens og Dannebrogordenens historie*, Mogens Bencard og Tage Kaarsted (eds.), Odense, Odense Universitetsforlag, 1993.
- Hoffman, Andreas: "Riddere af Danmarks fineste kongelige orden bærer Danmarks slaverihistorie rundt om halsen. Er de mon klar over det?" in *Berlingske*, d. 27. december 2023.
- Larsen, Alex Frank: *Kongehusets joker – Fra slavedreng til slotsidol*, København, Informations Forlag, 2017.
- Lugo-Ortiz, Agnes og Angela Rosenthal: "Introduction: Envisioning Slave Portraiture" in *Slave Portraiture in the Atlantic World*, Agnes Lugo-Ortiz og Angela Rosenthal (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Mallinckrodt, Rebekka von: "Iconography and the Law: Slaves at the Dresden Court" in *The European Experience in Slavery, 1650-1850*, Berlin, De Gruyter Oldenbourg, 2024.
- Morrison, Toni: *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage Books, 1993 [1992].
- Morrison, Toni: *Mørkespil: Hvidhed og den litterære fantasi*, Jesper Klint Kistorp (trans.), København, Lindhardt og Ringhof, 1994.
- Nelson, Charmaine: "Slavery, Portraiture and the Colonial Limits of Canadian Art History" in *Canadian Woman Studies Les Cahiers De La Femme* vol. 23, no. 2, 2004, pp. 22-29.

Olsen, Poul Erik (ed.): *Vestindien: St. Croix, St. Thomas og St. Jan*, København, Gads Forlag, 2017.

Simonsen, Gunvor: "Racisme, slaveri og marked: Afrikanere i 1700-tallets Danmark" in *Globale og postkoloniale perspektiver på dansk kolonihistorie*, Søren Rud og Søren Ivarsson (eds.), Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2021.

NOTER

- 1 Den virtuelle rundvisning blev taget ned fra Det Nationalhistoriske Museums hjemmeside i 2025, hvorefter museet lancerede en ny audioguide med øget fokus på formidling af kolonihistorie. Denne audioguide kan tilgås via den digitale formidlingsplatform *Smartify*.
- 2 Hvad er en page? I *Karel van Manders kærlighed* fremskrev jeg følgende definition: "Ifølge Danmarks Nationaleleksikon var en page oprindeligt 'en dreng af adelig slægt, der skulle uddannes til ridder'. Den etymologiske forklaring samme sted lyder: 'fra fransk *page*, måske fra græsk *paidon*, diminutiv af *pais* 'barn, dreng, slave'. Pagen er altså en maskulint kønnet figur. Han er ung, og han er tjener. Han er måske adelig, men etymologisk har han også en forbindelse tilbage til slaven. En tvetydighed, som tit synes at komme visuelt til udtryk i repræsentationer af sorte pager, der, som vi vil se, ofte er fremstillet både som underdanige og ophøjede. Pagen rummer, med andre ord, lidt af det ridderlige og lidt af det slavelige – på én og samme tid. Han er en elastik, der kan spændes hårdt ud mellem disse to poler." (Elg, 2025, p. 41).
- 3 <https://da.wikipedia.org/wiki/Morian> (tilgået d. 7. november, 2025).
- 4 <https://lex.dk/morian> (tilgået d. 7. november, 2025).
- 5 Portrættet af Sophie Amalie har inventarnummeret A 4605. Portrættet af Prins Jørgen har inventarnummeret A 2402. Citeret fra Det Nationalhistoriske Museums virtuelle rundvisning.
- 6 <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=oxymoron> (tilgået d. 7. november, 2025).
- 7 Denne problemstilling nævnes også i artiklen "I kontaktzonen mellem kunsthistorie og kolonihistorie", som jeg i 2022 publicerede i tidsskriftet *Periskop* sammen med mine kolleger Mathias Danbolt, Nina Cramer, Bart Pushaw og Anna Vestergaard Jørgensen. Her skrev vi – med henvisning til blandt andre Bindman, Erickson samt kunsthistoriker Charmaine Nelson (2004) – følgende: "Som det er blevet påpeget af forskellige kunsthistorikere, opstår der en række ontologiske og repræsentationelle problemer dér, hvor portrætgenren støder mod slaveriet som fænomen og institution" (Cramer, Danbolt, Elg et al., 2022, s. 50).
- 8 Citeret fra Det Nationalhistoriske Museums interne vækrapport.
- 9 Journalist Philip Sampson peger indirekte på denne fremgangsmåde i artiklen "Negerpige med abe", der blev publiceret på det digitale medie *POV* i 2016. Artiklen kan læses her: <https://pov.international/negerpige-med-abe/> (tilgået d. 7. november, 2025).

- 10 Se eksempelvis journalist Karen Lerbech Bomholts oplysende artikel “Aktionærer, plantage- og slaveejere: Sådan var danske konger involveret i Danmarks tid som kolonimagt” (2025) for mere baggrundsinformation om Christian 6.s – og andre danske kongers – engagement i plantagedrift i Dansk Vestindien. Artiklen kan læses via følgende link: <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/historie/aktionærer-plantage-og-slaveejere-saadan-var-danske-konger-involveret-i> (tilgået d. 7. november, 2025).
- 11 I en lidt længere udgave lyder citatet fra Elefantordenens statutter: “De, som antagis i denne ypperligste Ridder-Orden, skulle daglig bære paa deris høyre Side en Elefant af puurt Guld, hvid émailleret, havendis et Vagt-Taarn på Ryggen, og en Morian med en Piil i hånden, siddendis neden for Taarnet på Halsen [...]”. Statterne kan tilgås digitalt via følgende link: [https://www.omsd.dk/danishorders/docs/Elefantordenens Statutter 1693.pdf](https://www.omsd.dk/danishorders/docs/Elefantordenens%20Statutter%201693.pdf) (tilgået d. 7. november, 2025).
- 12 Tak til Maria Catalina Heitmann for kritik og feedback.