



Zahna Siham
Benamor &
Apolonia Sokol

*The False
Rose of Jericho*



O-OVERGADEN

ISBN: 978-87-94311-18-2
EAN: 9788794311182

Zahna Siham Benamor & Apolonia Sokol
The False Rose of Jericho
Exhibition period: 09.03.2024 – 05.05.2024

O-OVERGADEN
Overgaden nedén Våndet 17, 1414 København K,
overgaden.org

INTRODUCTION

It is a great pleasure to introduce this publication, a companion to the exhibition *The False Rose of Jericho* by Zahna Siham Benamor and Apolonia Sokol. Since 2021, O—Overgaden has, with the support of the Augustinus Foundation, published a monographic series in conjunction with our large-scale in-house exhibitions, aiming at expanding the conversations around each show and producing new, offspring material. In this case, the artists have contributed a conversation between themselves, while the publication also includes an essay about the Jericho Rose as a metaphor for resilience, and artistic companionship as an “affective infrastructure”, by scholar Anna Meera Gaonkar; a response to the exhibition’s motifs by artist Jessie Kleemann in a poetic-performative text based on the migrating flower and its pollination; and an extract from the book *Rester barbare* (2022) by French-Algerian author Louisa Yousfi, in the original French and translated into Danish by Zahna Siham Benamor. In addition to thanking the writers for their contributions, the O—Overgaden team for their remarkable effort in connection with the exhibition, and the Augustinus Foundation for the support, a warm thank you must go to fanfare, our graphic designers, and Anne Kølbaek Iversen, O—Overgaden’s in-house editor, for their exceptional work with this publication. Last, but not least, special thanks to the artists, Siham and Apolonia, for so generously sharing their work and material—from concept to extended conversation—with all of us, both through the development of their exhibition and this publication.

The first collaborative exhibition by poet and performer Zahna Siham Benamor and painter Apolonia Sokol builds on their long friendship, or feminist sorority. The show raises shared questions of exiled identities—from the rootless flower, the so-called False Rose of Jericho, to cultural figures or stereotypes such as the nomad and the wandering Jew.

In a new series of large-scale oil paintings, Apolonia Sokol displaces historical, patriarchal portraiture to enthrone the narratives of the two artists’ friends and family, alongside themselves. In one such painting, Zahna Siham Benamor wears traditional Berber wedding clothes while posing as an archer—a gesture taken from an Algerian dance of resistance. As with all of Sokol’s portraits, the painting is drafted in close collaboration with the subject. Here, Benamor takes aim at the viewer, as if she, a Danish author with roots in Algeria, needs to defend herself against potential attacks, even in her private apartment in Copenhagen.

The exhibition’s dark and cavernous main space emits Benamor’s new, raw and punkish soundscape collaging raï rhythms, strings, ambient compositions, rap, and poetic calls, summoning visitors. The audience is invited to sit on the floor, next to the record player as well as a real-life Jericho Rose and, on selected days, see the poet herself performing live. A core inspiration for Benamor’s music is raï, a popular type of Algerian underground music, which has often excluded its stars, mostly socially outcast women, from appearing on their own record covers. In the exhibition, a drawing of a 1990s LP cover by raï star Cheba Zohra substitutes her face with Pamela Anderson’s, raising the question of who owns the (female) image.

In the main space, giant hand-printed murals feature motifs chosen by the duo and drawn by Sokol, ranging from artworks in their own right to spatial backdrops of desert dunes, protest marches, and minarets from Tivoli, indicating Denmark’s colonial appropriation of cultures. The play with false and true imagery—from cultural clichés and class struggles to “wrong” depictions of the Jericho Rose—seems to ask: Who holds the power of definition and why call a flower “false” at all?

Within the painting series, a self-portrait by Sokol shows the artist nude, leaning on a walking stick, hinting at her Jewish heritage. Voluptuous and wretched, bordering on the grotesque, the image rebukes the female body’s seamless sexualization. Other portraits include Claude-Emmanuelle, a trans woman, shapeshifting into nightlife queen of Paris, and a portrait combining two different teenagers transitioning from child to adult. The exhibition thus assembles an intersectional collection of outcasts, creating a space where the exiled take center stage—a collective powerhouse of resistance.

Rhea Dall
Director of O—Overgaden, March 2024

Zahna Siham Benamor (b. 1988, DK) is a Danish poet and performance artist of Algerian and French descent, living in Copenhagen. Alongside this exhibition, Benamor has released the EP *Jeg kommer fra orkenen* (2024).

Apolonia Sokol (b. 1988, FR) is a Paris-based artist of Polish and French origin, raised partially in Copenhagen. Sokol is the main subject of Lea Glob’s documentary *Apolonia*, *Apolonia* (2025).

IN ANOTHER ROSE'S NAME

Anna Meera Gaonkar

In literature, many highly praised and carefully theorized roses grow. They are not, however, of particular importance in this context. The growth referred to by artists Zahna Siham Benamor and Apolonia Sokol in their joint exhibition *The False Rose of Jericho*, stems from a different historiography. It is a rose without an actual flower, a rose without thorns, a rose without roots in Western thought. This rose does not need solid ground from which to feed because, like other wind witches, it does not take root in the ground at all, but instead blows freely across barren landscapes.

The false Jericho Rose is often overshadowed by her famous namesake, the real Jericho Rose. The flower with the “true” name is said to originate from the city of Jericho near the River Jordan, east of Jerusalem, and is hailed as a more or less miraculous desert phenomenon in the Bible, where it dutifully manifests itself for Mary in several desperate situations.¹ The “false” flower comes from Chihuahua, a state in northern Mexico where the desert borders the US, evoking images of barbed wire fences atop huge iron walls. Unlike cultivated roses, none of the desert species were bred with particular ideals of beauty in mind. Both are so-called resurrection plants which, even after being dried into condensed balls of leaves for months, unfold and quickly turn green with only a few drops of water.

It is easy to get lost in the obvious resistance symbolism and photosynthetic impossibility of the Jericho Rose, but why is one false and the other real? Sokol ponders this question in an Instagram post about the exhibition.² She explains that the so-called false resurrection rose functions as a reminder in the exhibition: to take control of one’s own narrative and to become aware of who claims to have the definitive power to know the real from the fake. Benamor writes in a related post that “just as a flower cannot be fake, we give space to look at things without a final conclusion.”³

1. See Karin Friis Plum, “The Resurrection Rose from the Holy Land”, *Kristeligt Dagblad*, 20 March 2016.
2. Instagram post by @apolonia_painterresse, 10 February 2024.
3. Instagram post by @beast_from_the_msee, 10 February 2024.

For the two artists, the rose is, first and foremost, an image of indomitable resilience—not only in terms of individual resilience, but in terms of their years-long friendship, from which grew their collaborative practice and this exhibition. Benamor and Sokol explain on Instagram that their friendship has been characterized by periods of alternating hibernation and intense resurgence. We understand from their descriptions that the friendship has been challenged by their respective affiliations to Algeria and France.⁴ The brutal histories, including colonization and war in Algeria and not least the French treatment of the Algerian diaspora, continues to mark the Algerian population. For example, it has been less than a year since the police killing of 17-year-old Nahel Merzouk, sparking huge street protests and a heated public debate about structural racism in France. Although the two artists write that they have always broadly agreed—on anti-colonialism, on revolution, on a free Palestine—Benamor emphasizes that her friendship with Sokol remains untamed. It is a community “where there is room for rage, jealousy, ferocity, intellectual and artistic ambition, disagreement and difference”, writes Benamor.⁵

As a researcher, I have dealt with both the emotional politics of migration and the communities of art. Among other things, I have examined recent Danish works of art and cultural productions that deal with the experience of being regarded as a stranger in the country in which one lives.⁶ I have asked what such works and productions can teach us about Denmark as a national home and about the emotional consequences of racialization and migrantization—that is, the experience of *not* being recognized as a “genuine”, or “true”, Dane. Which communities do we need and which are we drawn to when we find that our surroundings are hostile to our presence?⁷ I have often answered these questions by focusing on the family and the home as more or less functional communities that can tell us something about how the material and affective consequences of migration are inherited and negotiated differently across generations. With my colleague Cecilie Ullerup Schmidt, I have also worked with separatist collectives, consisting of artists and cultural workers who come together to organize themselves against their shared experiences of racial oppression and marginalization within the cultural sector.⁷

4. Ibid.
5. Ibid.
6. See Anna Meera Gaonkar, “Feeling Sick of Home? A Cultural Study of Postmigrant Homesickness in Contemporary Denmark”, unpublished PhD thesis, University of Copenhagen, 2022.
7. See Anna Meera Gaonkar and Cecilie Ullerup Schmidt, “Separatist Communities of Racialized Art and Cultural Workers in the Nordics”, in *Community, Conflict and Politics: Tensions in the Field of Art and Culture*, eds. Anne Ogunidipe and Arild Danielsen, Fagbokforlaget, Bergen, 2024, pp.87–130.

Yet I cannot quite make Benamor and Sokol’s collaboration fit into these analytical perspectives, because the friendship is, strictly speaking, neither based on norms of common parentage, nor shared origin stories, or strategic essentialisms.⁸ For the vast majority of us, friendship is the very first community we voluntarily enter into. It is an open and loving association that does not exclude other relationships. When Benamor and Sokol install their friendship in the art institution, they command in several ways their artistic, intellectual, and emotional presence in and attachment to the infrastructures of art. For the exhibition, the friendship means that the poet and performance artist Benamor and the painter Sokol do not flow together, but rather act as hosts and guests for each other and their respective practices. At the same time, they also invite others into the institutional context. They share their space by hosting guest performances by other artists and collaborators.

Sokol’s portraits of friends and other life companions also increase the visibility of women and of racialized and queer bodies—bodies that have traditionally been objectified, underrepresented, or made invisible in art history. In this way, the exhibition forms a kind of self-willed affective architecture at O—Overgaden.

Benamor and Sokol’s artistic strategy resonates in many ways with what cultural theorist Lauren Berlant calls an “affective infrastructure”.⁹ Berlant is concerned with the conditions of today’s political struggles against normativity, and emphasizes the importance of challenging society’s apparently solid infrastructures, here defined as everything from roads and institutions to the family unit. But, for Berlant, the task of creators of critical social forms—such as artists and activists—is not only to pass judgment on the existing infrastructures, but also to propose alternatives that can affect the harder and softer aspects of sociality. If we follow this thinking, various forms of non-sovereign relationality can help to make the infrastructures we know porous, so that they can eventually be reshaped.¹⁰

Art theorist and curator Daphne Dragona writes with reference to Berlant’s concept that, because the existing infrastructures are connected to power and privilege, the role of art must be to expose these infrastructures, their faults and the need for “alternative architectures of association and resistance”.¹¹ Regardless of whether the affective infrastructure takes form as a counter-infrastructure or as infrastructural interventions,

8. The concept of strategic essentialism is borrowed from the literary theorist Gayatri Chakravorty Spivak; see *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Routledge, London, 2012.
9. Lauren Berlant, “The Commons: Infrastructures for Troubling Times”, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol.34, no.3, 2016, pp.393–419.
10. Ibid., p.394.
11. Daphne Dragona writes in English on architectures of association and resistance; see “Affective Infrastructures”, *Transmediale*, no.3, 2019, archive.transmediale.de/content/affective-infrastructures-0

Dragona’s point is that these practices can teach us how alternative social forms can be installed in the environments we already inhabit: “Technological or not, physical or not, already existing or not, the affective infrastructures are protocols that we need to build, modify, or reclaim as joints that will bring and hold different worlds together.”¹² The productive capacity of the affective infrastructure, then, is that we in communities can learn to live with and survive the broken but nevertheless enduring infrastructures we share and which shape our lives.¹³

Benamor and Sokol’s project can undoubtedly be read in many ways. But if we understand *The False Rose of Jericho* as a kind of affective infrastructure, then the exhibition and its project seem like an independent architecture that unites several artists in a critical and edifying collective project without the aim of domesticating internal differences or disagreements.

From Berlant we can learn that infrastructures, no matter how fleeting they appear, have both material and emotional consequences. Infrastructures affect us, whether we interact with, in, or around them, voluntarily or by compulsion. In the best cases, affective infrastructures can perhaps help to renew the foundations of consciousness, the history writing and the traditions we more or less unconsciously build upon.¹⁴ And so we return to the false rose and Sokol’s call to scrutinize who has the right to decide what is real and what is fake.

Thinking of the fake resurrection rose as the flower of resilience, I cannot help but think of Amina Elmi’s final pages from the epilogue in the poetry collection *Barbar* (2023), which I quote in full here:

*I have grown from many lives
death brings rebirths
it is the planning of my life
which makes me buy the flowers myself
I feel like a black mrs dalloway
without mrs
in my next life I will write this story*

*Wingbeats in the air, we dodge them. Grow old together.
Changing this country’s self-perception.*

*I want my obituary to say,
“she lived her silences loudly.”¹⁵*

12. Ibid.
13. Berlant 2016, p.395.
14. The idea of renewing foundations of consciousness comes from the Black radical thinker and geographer Ruth Wilson Gilmore, who also writes about the infrastructure of emotions in “Abolition Geography and the Problem of Innocence”, in *Futures of Black Radicalism*, eds. Gaye Theresa Johnson and Alex Lubin, Verso, London, 2017.
15. Amina Elmi, *Barbar [The Object of Silence]*, Gyldendal, Copenhagen, 2023, pp.114–116.



THE COLORLESS HARD SPIRALS WITH THE HANGING THREADS STILL SWIM IN THE SEA OF PLASTIC FLOWERS

Jessie Kleemann



The colorless hard spirals with the hanging threads still swim in the sea of plastic flowers. They believe themselves to be alive to hear stories about the lives they lived and the lives they themselves prevented from growing somewhere; a place they did not know existed, like living gardens of seeds that should have been scattered, *too vigorously encouraged to propagate*, no, no, there came a doctor, came two, came three, came more. Each and every one, a so-called savior, each with their own authority came and said, “now it is too soon, now, now it must stop! You cannot, you must not grow bigger or increase in number!”

There are enough plastic flowers that will never be able to be placed on the grave you will (not) get, on top of a pile of stones in the barren soil, thin and hard and with no prospect of being able to grow on a fertile and lush base with long snarly roots and hair yearning for a sun that warms the soul as on a spring day, where arms and hands are snaking in freedom, in love. You will not get that! It’s probably a shame for you (so primitive and un-peasantly, no, I guess it’s just un-Danish). Now we come to save you, for we must plant ourselves in the midst of the glory. It has been legally established that we may come and take exactly what we want. If you are to be fatherless, there are no obstacles—understand that! We are the good ones, and we are also white, which means the utmost purity of human DNA. Just taste the word. And again, if you have forgotten, with the word came the light. Now there is no more darkness and you will be happy, consider that for a moment. >well, no, but you will be happy someday!<

The thing about language, so we say, is that when it hasn’t come with you along the way—like when you’re traveling and have some luggage with you and discover that it might have fallen off—it’s gone, like psst, quietly away. Like when a leaf falls from a flower. It will feel like a loss that can be felt within the flower, if you are the flower yourself and think you miss it, physically. Something missing. Here in the innermost core of what is me, what is you. Perhaps this is also why we sing of the flower in all its phases and colors and scents and in its death, and then when we wait again for its new life. Its resurgence as life itself. The flower, whether it is now found as a rose from the Middle East, and has actually migrated to the northern continents, or as a bell flower, it is likely the same. We still have the joy of waiting for the resurrection of the rose in the Arctic. It sounds strange, but then I think, “why not?” Why shouldn’t we wait for the Jericho Rose? Everything moves with the wind, but also by colonizing, like mushrooms do. Why is it hard to understand that we all come from over there? From *OVER THERE*.

Naasunnguatut illit takorloortarpakkit, you are like the most beautiful flower I can imagine, also sung as a farewell to a dear deceased at a funeral, or on a quiet morning, when the flowers slowly and imperceptibly begin to wake to life again after the long hibernation.

After all, it is not just the flowers, but also we who awake, and not as undead zombies, walking around the street and mirroring ourselves in equally silent mobiles with all the feeds that keep popping up, to check, how that war is going, and the new war, and how much closer it is coming towards us, are we going to live, die, shall we flee, where shall we go? There is only the Lomonosov Ridge, yes, then there is the aeolian, the African dust, the direction it blows, and the sea, we have not quite exhausted it all. We don’t know when a rose will come that will grow up and unfold itself, after being tormented, cut, cleaned. Or does it come from down there in the ground, does it miraculously come up from the sea like another siren?

Look around, we cannot reach around the globe, others have walked before us, the arms and legs cannot, but we walk up and down the street. Shouts. Shouts. Shouts at the wall that surrounds the castle. Shouting at the silence. It’s like that which we know, we think we know. We will be silenced to death.

Yes, and every day we wake up again to a world, after the hard winter, just like the flower. We also sing about having roots. Nunarsuaq sorlaqarfipput.

We wake up to the new wartime, and must once again wait for a truth commission. Truth Commission. Let me say it one more time, our request for a reconciliation commission was rejected. Now there is only a truth commission to go by, because everyone knows that if nothing has been committed that you have to come to terms with, then it must be turned and rotated, page after page must be read with a magnifying glass and written down, and the right questions must be asked in order to initiate a hearing. As you know, those who want to decolonize hold on to the wrong assumptions, things they took for granted and incorrect narratives they see before their eyes. The street. The square. Christiania. Outside the shopping malls. The enclaves in Copenhagen, Aalborg, Nuuk, Iqaluit, or in Anchorage, all these places, or non-places with corners, stairwells, centers, meeting places, and shelters that you ignore and don’t want to be known for.

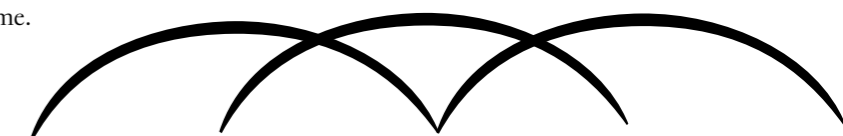
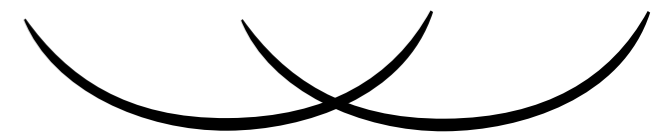
It happened in different times, they say. They are from another country, they say. They have a different culture, they say. They have a different language, they say. We haven’t done anything, they say. Yes, the layer cake is filled with all these superlatives, filled to the brim with sugar marzipan, chocolate truffles, coffee, and fruit jelly like marmalade, giant lakes of cream, and when it gets too tall, it will make a crater where the cake will begin to crack, collapse like another methane tank that has lost pressure. Pfff!

Or is it the community that you are not a part of, because the language did not follow on the journey? This is perhaps why the word “commonwealth” is so difficult to learn the meaning of, simply because the declaration ultimately became a document, a handshake, and a paragraph. Classified and archived. People are people who live, people who educate themselves, people who work, people who travel. So they live, they are mobile. So it is. In the same way, “Inuit” means people, but what does it mean if people live on the street, and not in a house, not in an apartment, a commune, not in a village, a family. Are they no longer Inuit? People? Mensch?

We have learned it well; the colonization has worked. See. Read the scripture. To write and spell D-E-N. Den. M-A-R-K. Mark. Denmark. (It is allowed to read it aloud!) Enthusiastically encouraged. As stated in many a report. Try this exercise one more time.

To be a good Dane is to be a good Danish woman, a good person, a good they and them, and to be a good Dane is to be a good Danish man. If you have learned to behave in a Danish way, you may become a good Dane. Finally, the e is in place, you can see (or read)—yes, keep it, it has to be right. Otherwise it will be wrong, and wrong is that which we don’t want, that’s how it is, and that’s how it will be right. Right. Wrong. Rechts. As everyone knows what right means. It’s blowing to the right, and therefore probably not more correct. I take pride in being wrong, fehl, verkehrt, falsch. Those were probably the flower’s own words, if it could speak. The stem of the rose would sting and cut, the blood would drip from my fingers, thumb, and forefinger and it would not raise its voice, but the wound would tear deeper little by little, deeper than anyone can see. The inflammation will take root.

I would cry my tears, they would roll a little hot, then cool, and not a single knot would flow from my throat, my eyes would fix on your gaze. You see. I see that you see.



EXPLODED ICONO- GRAPHIES

CONVERSATION WITH APOLONIA SOKOL
AND ZAHNA SIHAM BENAMOR

Anne Kølbaek Iversen

Thank you for talking with me about your joint exhibition at Overgaden, *The False Rose of Jericho*. The exhibition draws on a number of cultural and personal references, including the portrait tradition in art history, raï music, the Chipko movement in India, Tivoli Gardens, the desert, the library, and the Jericho Rose—both the so-called “real” and the “false”. Would you like to say something about the different iconographies and mythologies you each draw on and how they converse here in the exhibition, and also about the displacement of motifs and the negotiation of the so-called “real” and “false”?

Zahna Siham Benamor

If we start with the desert image as it appears in the exhibition, it comes from something quite personal. In Algeria, coming from the desert is considered something negative. My father came from the desert, my mother was from the city, and there it was common to look down on people who are from the periphery—as is also the case in Denmark, by the way. The desert is, on the one hand, something physical, geographical: *Saharawi*. And it has always been a form of insult that I have also been called “Saharawi”. To say: “I come from the desert” is to take on something that I have been scolded for being—to be from my father’s lineage.

But the desert, for me, is also a philosophical and ethical framework. I say in my poetry, “I come from the desert, from nothingness” and with that I have the idea that you can wipe the slate clean, create a *tabula rasa*, a new place from which to begin.

Apolonia Sokol

The desert is an important element, but water is also very present in Siham’s poetic universe. Purely iconographically, I have tried to create a desert that could be an ocean. I printed one of the boards upside-down so it looks like a mountain. So, actually, it is a free space. When I was in the desert, I was told that the sand moves in a certain way that is repetitive. After three small waves, the dunes, comes a big one. The sand acts like ocean waves. Sitting on a dune is like sitting on a wave. The sand is constantly shifting and nomadic peoples are shifting with it. One follows the movements of the sand. I see that image as a free earth, a moving, floating earth.

(ZSB)

I also write about the cave, a reference to the Algerian writer Yamina Méchakra, who wrote a book called *La Grotte éclatée*, which is a story about the war of liberation.¹ In it, the cave is where the wounded go, but it’s also a prison, because they can’t move and are trapped there. Then an illegitimate child is born, a bastard, and becomes an image of, or a reflection upon, the time after liberation and a critique of French colonialism. The period after the war of liberation can be seen as a birth, and the new Algeria as a child. I am inspired by and reuse Méchakra’s idea of the cave as a place for the wounded and exiled, but I freestyle over it and use the cave as an image of something positive being born and a new world where the wounded can create a new and more humane future. The illegitimate child is my take on the child born in Méchakra’s tale, and is about being born into and standing on the threshold between a time when its status was illegitimate and an unknown future where its identity has not yet taken form.

(AKI)

One actually says in Danish that it is an “inauthentic” child.

(ZSB)

An “inauthentic child”, yes, exactly.

(AS)

It reminds me of the false Jericho Rose—what is real and what is fake. The rose exists, just as the child does. It cannot be fake if it exists—

(ZSB)

I also think of the illegitimate child as one of the outcast, exiled identities, which at the same time has something fruitful in it, which I also feel is there in our exhibition. Seeing being outside as a point of view and asking: where do you go from here?

In addition, there is a form of class criticism embedded in the imagery that comes from the desert. A criticism of the idea that you only feel you are something when you own something; that you must own land to feel like a worthy part of a community—that it is the new gold. And the fact that it is someone else who has determined what ownership is, also becomes an argument that you are nothing. It is also an argument that is being carried by another civilization. So, when I say “in your logic I own nothing, but I come from the desert, I own something nevertheless”, it is a form of reversal.

(AKI)

Can you recognize some of the thoughts about conversion and reinterpretation in the portrait of yourself as the Wandering Jew [in Danish often called “The Eternal Jew”], Apolonia? And would you like to tell us a bit about that motif and the story behind it?

1. Yamina Méchakra, *La Grotte éclatée* [The Exploded Cave], Editions S.N.E.D., Algiers, 1979.

(AS)

The Wandering Jew is a personification of the Jewish story of escape. In the history of Europe, the Jews were not actually allowed to own land, so they wandered. From the 1300s to the 1400s, Poland was the only place where people were welcome to settle. That place was called Polin, a mixture of Poland and Lithuania. Polin also means “here we have a sanctuary” in Hebrew, and was also known by the Hebrew name Po-Lan-Yah, meaning “here God has rested”. That history has been forgotten, and I want to remind us of it because it is in my name: A-Po-Lan-Yah. Ahasverus—the name of the eternal Jew—is an antisemitic cliché, and he is often caricatured and described as a vile foreigner. Using the term “the Wandering Jew” is an insult that I take upon myself and reclaim by wearing it on my body. I think it is quite beautiful that the eternal Jew has forgotten death and thus continues to wander for all eternity.

(ZSB)

That he is sentenced to life.

(AS)

Yes, if you reverse the rhetoric. It is beautiful to be sentenced to life, but it alludes to the curse of living forever. According to the Christian myth, Ahasverus was an accomplice in the crucifixion of Christ, and because he refused to help God he was sentenced to life and to wander the Earth for all eternity. I thought it was important to be able to carry that iconography right now—also due to the current situation of “war” and the *cancellation* and harassment that takes place when you speak out for a ceasefire. I hardly dare to speak about the situation in Gaza because I have been threatened. Like many other people who have come forward, I have been bullied and intimidated to the point where it is affecting my economy and my life. But as an indirect victim of the Holocaust and someone who still wanders the Earth—a wandering Jew who does not own land because I have lost all culture and identity through genocide—one should be able to speak out about the conquest of land and mass murder without being called antisemitic. Siham has pushed and supported me to give myself permission to speak with that voice, and permission to express the identity that I have never really expressed before.

(ZSB)

In any case, I think this is part of the quality of this exhibition. I think that the fact that we come together as Arabic and Jewish people who have origins in these two places, from which we are at the same time culturally disconnected, has also been a way of saying, “I am these things” and to try to apply them in the present; to look at how we are both part of the history of displacement—also in light of what is happening today. At the same time, it’s important to say that those paintings—both the one you made of me as a warrior and the one you painted of yourself—of course lean towards something personal, but I think it’s just a reversal of a stereotype. We all carry these stereotypes and, in a way, taking them on can be empowering. “I am this person, haha.” It’s a cliché, and somehow also

a bit funny, as if you’ve asked “am I old?” with the painting, and in that way have created your own type.

(AKI)

Yes, it is another thing that you have depicted yourself as quite old.

(AS)

Yes, the Wandering Jew is old because he cannot die, but at the same time, my Wandering Jew is a woman. In Western art history there has been a huge fascination with representing young, dead women—Ophelia, for example, who is drowning [*Ophelia* (1851–52) by John Everett Millais]. I have been fascinated by a book called *Ouvrir Venus* by Georges Didi-Huberman, in which, for example, there is a discussion about the anatomical dolls that doctors used to learn about human anatomy and the functions of the organs.² Some of these were almost hyper-realistic; their skin was made of wax and they had real hair. According to Didi-Huberman, they were created that way to satisfy a perverted fantasy about the dead young woman who had to be opened. The list of beautiful dead ladies in Western culture is long. But the elderly or the dead, or the old, are very rarely represented. I thought it was obvious to paint her as old, and maybe she’s not even old enough. Her breasts are sagging due to pregnancy. She also looks a little pale, but she has strong legs because she walks. My mother has offered to lend me her body for the next work. I’m looking forward to it.

(ZSB)

It’s like the picture you made of me: I’m a bride, but I stand and shoot. Does it change something or *fuck with* the expectation of what is right or what is beautiful?

(AS)

This is also what lies in the title of *The False Rose of Jericho*. It’s about reclaiming the narrative. And all the iconography in the exhibition is something that could be clichéd, but is really something else.

(AKI)

I think it is quite interesting that there is a resistance in what moves, because you often think of resistance as something that is fixed. Perhaps you also point out that there is a resilience and a resistance or a rebellion in the fact that one reinterprets, wanders to another place, moves oneself or displaces something.

(ZSB)

Exactly. Another image we have in the exhibition is a drawn reproduction of the cover of an album by the raï singer Cheba Zohra. When I looked on Spotify to find the singers that I listen to, that I also listened to when I was a kid in the ’90s, I found that it was, for example, Pamela Anderson, or some other white woman, who was on the cover. And it seemed like those were the pictures they used back then.

2. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Venus: Nudité, rêve, cruauté* [Opening Venus: Nudity, Dream, Evil], Gallimard, Paris, 1999.

If there had been a collaboration, the man was actually depicted, and the woman was a picture like this.

(AS)

From something that looks like an Ikea commercial. They are all very Scandinavian-looking women, some blonde types who have been cut out with scissors maybe.

(ZSB)

And at first I thought that maybe it was actually to protect the women, that they used a different image, because in the 90's there was an Islamic political party that was on the rise. But afterwards I thought it was also a way in which the women had been made invisible.

(AS)

Well, it is raï music that expresses resistance, something that comes straight from the gut. It has a lot of strength in it, so it must be difficult to protect the musician.

(ZSB)

Yes, but it's also quite funny, because they all talk about fornication, drinking, sadness, desire and things like that. And it really made me think, "God, what conditions must they have been living in?". It is an invisibility, which in some way has probably been a protection for them, but I have also tried to find information about these women and there is nothing. And I even found out that many of the women have made some beats that other raï musicians have become famous for.

(AS)

I think that's exciting, speaking of iconography. Because what you're talking about, it takes us on to intersectionality. From a white feminist perspective, one could think "no, it's a shame that her face is removed" and "she's been made invisible, that's so terrible". Conversely, one might think that it is actually just as much an invisibility that a white woman has to be half-naked all the time in order to be able to sell various goods—that her image is no longer her own. Pamela Anderson is an icon, and she can be used on this raï LP cover, but she can also be used for anything: porn, commercials, movies—and now with AI, there are no limits to what it can be. I think it is interesting—speaking of the false Jericho Rose and our exhibition purely conceptually—that the power that may be in the image is also taken from the people who are in the image. Pamela Anderson, for example, has no power over her own image.

(ZSB)

Well, I also thought about how images are used so much that they almost become gimmicky, and I also think that the reason that maybe one chooses a woman who looks like that is that she kind of stands for the "neutral", "objective" and "beautiful" woman who somehow does not refer to anything. And then you think, "why doesn't she?".

(AKI)

I would like, in conclusion, to have you say something about how the exhibition, in addition to building on your friendship and collaboration, becomes a platform for new communities or collaborations.

(AS)

Well, in the middle of the room there is an installation by Siham, which is a sound work. You can sit around it. It's almost like a Bedouin campfire in the desert. So, you can sit around it and tell each other stories. It is also a way of drawing attention to the oral tradition. It is a way of resisting categorization, as with the fake or the real rose for example.

(ZSB)

Yes, living language. That, I think, is both in the poetry and in the figuration, in the prints and also the paintings. There are these iconographies, but it's all sorts of different people who represent us and represent different things within the images. So it's a physical space for diversity that is already like an expanded space from our friendship, a space for communities at the intersections between old, young, depictions, covered, and naked bodies. So then it becomes a space which people can enter. It's an open space—of course for the guests who come in from the street, but we've also invited a collective separatist BIPOC circle to come in and take over the space. They get their own keys, and then they actually have their own writing circle in here. We just invited them in to use it as a room. And I myself hold a writing circle once a week. The room is a platform for the living, so what will happen depends on who enters the room.

(AS)

It's so beautiful.

UNE ESPÈCE DE BARBARIE

Louisa Yousfi

Je témoigne d'un peuple que plus personne n'a hélé à sa force et à sa dimension exactes.
– Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*¹

Kateb Yacine, de son propre aveu, est un barbare. Avec une simplicité déconcertante, il a déclaré: "Je sens que j'ai tellement de choses à dire qu'il vaut mieux que je ne sois pas trop cultivé. Il faut que je garde une espèce de barbarie, il faut que je reste barbare²." La formule est belle, percutante. On croit la comprendre immédiatement. La culture est une gloutonnerie qui rend l'esprit obèse et impuissant. La barbarie, une vitalité primitive qui permet l'écriture vraie, le geste pur, la poésie. Paradoxalement, on est tenté d'y consacrer une glose érudite. Kateb Yacine réactiverait-il ainsi le couple nietzschéen Apollon-Dionysos pour dire la tension intime qui agite le geste créateur entre l'ordre et le chaos, la mesure et l'*hubris*, bref entre la culture et la barbarie? Il ne fait aucun doute que la conversation aurait lieu, une main au menton et le cul confortablement assis, dans une ambiance qui serait l'exacte antithèse de "l'espèce de barbarie" qu'il convient de garder pour avoir encore des "choses à dire". Non, la formule de Kateb Yacine ne peut souffrir un tel traitement. C'est une formule magique.

Qui est Kateb Yacine lorsqu'il dit devoir "rester" barbare et "garder" une espèce de barbarie? La question est cruciale. Kateb Yacine est un Algérien, réduit au statut d'indigène par l'administration coloniale française. Mais son indigénat jouit d'une particularité: issu d'une famille de notables, il fait partie de l'élite indigène, ce qui lui permet de fréquenter l'école française où il apprend l'histoire, la littérature, la poésie et la langue de l'empire colonial. Transposé à nos jours, on dirait qu'il est un indigène "intégré": pur produit de l'école républicaine, il maîtrise la langue avec aisance, peut citer Victor Hugo dans le texte et tenir avec les Français une agréable conversation. Mais Kateb Yacine a tellement de "choses à dire" qu'il sent bien que la conversation cultivée n'est pas un terrain favorable au développement de son art. Avoir des choses à dire, c'est tout sauf converser. Car c'est toujours par effraction que le barbare surgit dans la conversation. Dérobant la parole aux bien-parlants, il lui insuffle une force nouvelle en la transfigurant en événement – plus exactement, en attentat.

.....
This is an excerpt from Louisa Yousfi, *Rester barbare*, La Fabrique Éditions, Paris, 2022, reprinted here with the author's permission.

1. Les Éditions du Seuil, Paris, 2015, p.50.
2. Entretien avec Jean-Marie Serreau, France Culture, 23 février 1967.

Ainsi se déploie l'horizon esthétique katébien: la barbarie comme un lieu d'énonciation à partir duquel l'intempestif "poète-boxeur" saccage l'ordre des choses pour le rendre à sa vérité crue. Soit. Mais on retombe dans nos travers de confédérariens. Non, il n'y a pas que cela dans la formule de Kateb Yacine. À elle aussi il faut faire cracher le morceau. Révéler non pas seulement ce qu'elle dit – qui appartient à l'auteur, sa conscience éclairée – mais ce qu'elle "a à dire" qui nous appartient, à nous qui la recevons et frémissons de complicité confuse à son contact. Qu'est-ce qu'elle nous raconte cette formule, de nous, de moi? Car ce n'est pas seulement comme prescription esthétique qu'elle nous frappe – "il faut rester barbare", mais comme récit politique.

Au commencement, il y a les verbes: garder et rester. Ils sont intéressants, ces verbes, pour l'antériorité qu'ils marquent. Ils font comme si Kateb Yacine était d'abord un barbare, avant d'être un homme de lettres reconnu. Mieux: ils disent qu'il est en train de perdre cela, cette barbarie originelle, et que c'est une drame et pour l'homme et pour le poète. Un drame pour qui a des "choses à dire". Mais que perd-il exactement, le barbare que la civilisation n'a pas manqué d'entraîner dans sa course vers le progrès humain, le nourrissant généreusement des richesses culturelles qui font la fierté des empires, à commencer par le français, langue superbe et chargée de siècles? Lui qui a vraisemblablement trouvé en cette langue un moyen d'exprimer son génie, applaudi des deux mains par les Français eux-mêmes? Que perd-il exactement, Kateb Yacine, fils de son père et de sa mère indigènes, que le gratin littéraire parisien considère comme le "Rimbaud algérien"? Les rimbaldiens s'exclameront peut-être: Harar³! L'analogie est irrésistible, mais Kateb Yacine a sa propre histoire avec la barbarie. Littéralement.

Tout indigène aristocrate qu'il est, Kateb Yacine descend dans les rues de Sétif, le 8 mai 1945. Il est alors âgé de seize ans et participe au cortège nationaliste des manifestations organisées pour fêter la victoire des Alliés. L'histoire est connue: c'est un carnage historique. Plusieurs dizaines de milliers de morts algériens. Une répression hors du commun. Kateb Yacine échappe à la mort mais pas à la prison. C'est là, dans l'enfermement, qu'il date sa rencontre avec l'Algérie, "la vraie", en chair et en os. Celle de son peuple meurtri, déshumanisé, mais inébranlablement révolté. C'est là surtout qu'il fonde son destin d'écrivain public, de scribe, de kateb⁴: il va écrire au milieu des analphabètes, pour les analphabètes – Deleuze dirait "à la place des analphabètes" – et il va le faire pour les venger. Pour venger sa race, sa race de barbares.

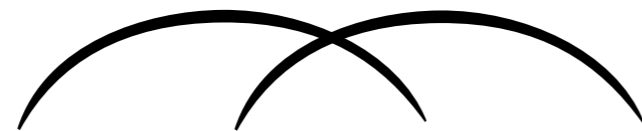
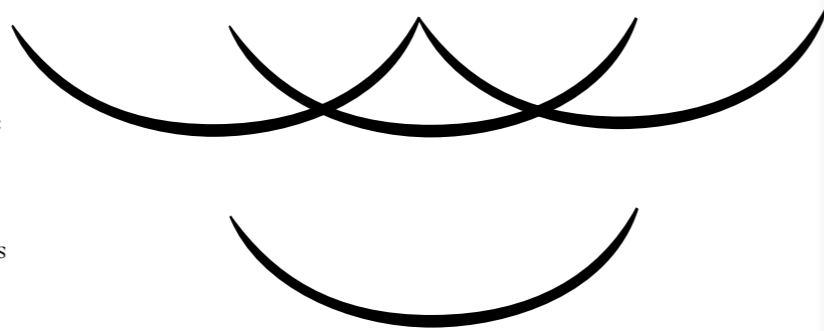
.....
³. Harar est la ville d'Éthiopie où Rimbaud a "disparu" des radars, après avoir abandonné définitivement l'écriture et le monde littéraire parisien.

⁴. En arabe, *kateb* signifie écrivain.

Aux yeux de l'administration coloniale, c'est exactement ce qu'ils sont : une sous-espèce cantonnée au stade primitif du développement humain, une masse informe et moralement abjecte. Quand ils ont l'air inoffensifs, ce sont des sauvages. Quand ils se rebiffent, ce sont des barbares. La distinction n'est pas anodine et il faudra y revenir. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que "barbare" est une identité historique qui lui saute au cou dès le berceau pour le recouvrir comme une seconde peau. Mais elle n'est pas (encore) une carapace, loin de là. Elle est un anathème imposé par la civilisation occidentale. Au delà de l'Empire, c'est la zone du non-être, là où il végète, lui et ses codétenus : paysans, étudiants, camarades révolutionnaires. Tous des barbares. Son statut social n'y change rien. En prison, il comprend qu'il n'est jamais sorti de la zone, que tous ses efforts pour parler la langue du civilisateur et maîtriser son monde sont impuissants face à cette vérité : barbare je suis, barbare je reste. De cette révélation, il tire un serment : barbare je suis, barbare je veux rester. Dans l'offense, il ouvre une brèche. Kateb Yacine s'avère un spécialiste en la matière : prendre l'arme de l'ennemi et la retourner contre lui. La langue française comme butin de guerre. Les codes du roman français cassés en "polygone étoilé"⁵. Le barbare comme fierté. C'est une stratégie vieille comme l'oppression : le retournement du stigmaté. On attrape l'insulte, on la retourne, et on lui fait dire le contraire.

Ça a l'air simple comme ça mais la méthode est périlleuse. Cela exige un certain art. Nombreux sont ces peuples alchimistes qui ont procédé au miracle : transformer la souillure en fierté, l'infamie en noblesse. Si la stratégie avait une devise, elle s'énoncerait ainsi : "oui et alors?" Là aussi, c'est une formule magique. Barbare, oui et alors? En dépit de l'évidence, ce "oui" ne valide rien. Il s'amuse. Il rigole comme un gamin insolent qui maîtrise l'art d'agacer. Quand il a fini de rire, il regarde l'accusateur au fond des yeux et achève : "et alors?" Le trouble est jeté. Il dit : un autre jeu est en cours, un jeu caché, avec des règles inconnues de vous. Qui ne ressent pas l'air frais qui vient de souffler? On croirait qu'on vient d'ouvrir une immense fenêtre en plein hiver. L'air est glacial, il gifle le visage. Mais qu'est-ce qu'on respire. On pourrait en faire un dictionnaire de ces formules magiques. Il s'appellerait par exemple *Dictionnaire des formules magiques*, sous titre *Le Nègre t'emmerde*. Voilà. Le barbare vous emmerde, aussi. Qu'est-ce qu'on respire.

5. Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé* (Paris: Les Éditions du Seuil, 1966).



O—OVERGADEN

Overgaden neden Vandet 17, 1414 København K,
overgaden.org

Zahna Siham Benamor & Apolonia Sokol
The False Rose of Jericho
Exhibition period: 09.03.2024 – 05.05.2024

ISBN: 978-87-94311-18-2
EAN: 9788794311182

Editor: Anne Kølbaek Iversen
Text: Rhea Dall, Anna Meera Gaonkar,
Jessie Kleemann, Louisa Yousfi
Translation: Kevin Malcolm
Copy editing: Susannah Worth
Photo: David Stjernholm, Christian Brems,
and Rita Blue Biza

The excerpt from Louisa Yousfi's book *Rester barbare*,
La Fabrique Éditions, Paris, 2022,
is reprinted here with the author's permission.

O—Overgaden's publications are funded by
The Augustinus Foundation. Benamor and Sokol's
exhibition has received support from: The Danish Arts Foundation,
The Copenhagen Municipality's Council for Visual Arts, the New
Carlsberg Foundation, and The Danish Art Workshops.

Graphic design: fanfare
Typography: Glossy Magazine, Bold Decisions
Printed at: Raddraier, Amsterdam

Printed in edition of 150 copies









Chelsea Zolma



Chelsea Zolma

Hbbibi Wabandhanger

Chelsea Zolma



Og det er her, hans offentlige forfattereskæbne tager sin sande begyndelse; som en, der skriver, en *katib*;⁴ Han vil skrive midt iblandt analfabeterne og for analfabeterne – Deleuze ville sige "i analfabeternes sted" – og han vil skrive for at hævne sig. Han vil hævne sin race, sin race af barbarer.

I den koloniale administration er det netop det, de er: De er en underlegen race, der befander sig på et primitivt stadie i den menneskelige udvikling. De er en formløs og moralsk afskyelig masse. Når de virker uskadelige, er de vildmænd. Når de bider fra sig, er de barbarer. Denne distinktion er ikke ligegyldig, og vi vil vende tilbage til den. Men det, vi skal holde fast i her, er, at *barbar* er en historisk identitet, der griber ham om halsen fra krybden, som en sekundær hud. Det er endnu ikke blevet anvendt som et skjold, langftra. Det er et *anaemia* påtvunget af den vestlige civilisation. Langt ud over imperiets grænser er det en zone af ikke-væren. Her vegeterer han med de andre afsonende; landmænd, studerende og revolutionære kammerater. Hans sociale status ændrer intet. Det er i fængslet, han forstår, at han aldrig har bevæget sig uden for zonen. Hele hans indsats for at tale der civiliserede spog og beherske deres verden trumfer ikke denne sandhed: *Barbar er jeg, barbar forliver jeg*. Foran denne åbenlyse sandhed allægger han en cd: *Barbar er jeg, barbar vil jeg forblive*. *Katib Yacine* viser sig at være en specialist i at tage fjendens våben og vende det imod ham, i at bruge det franske sprog som krigsbytte. Koderne i det franske sprog bliver smadret i hans værk *Polygone étoilée*;⁵ Barbaren bærer med stolthed. Det er en strategi, der er lige så gammel som undertrykkelsen; *détournement* af stigmata. Man tager imod fornærmelsen, vender den på hovedet og giver den den modsatte betydning.

Det virker simpelt, men metoden er ikke uden farer. Det kræver en vis kunst. Det lykkes for nogle alkymistiske urbefolkninger at få miraklet til at ske, at forandle en besmittelse til en stolthed, en ringegældelse til en noblesse. Hvis strategien havde et motto, ville det lyde: *Ja, og hvad så?* Det er også en magisk formulering: Barbar, ja, og hvad så? Modsat hvad man skulle tro, bekræfter dette 'ja' ingenting. Han har det sjovt. Han ler som et uartigt barn, der har mestret kunsten at irritere. Når han er færdig med at le, kigger han sin anklager dybt i øjnene og afslutter sit svar: *og hvad så?* Forsyrtelsen er indtruffet, og den skaber en anden fortælling. En anden leg er nu i gang, en skjult leg med regler, som I ikke er indviet i. Kan vi nu ikke mærke den friske luft? Man skulle tro, vi havde åbnet et kæmpe vindue midt om vinteren. Vinden er iskold og rammer ansigtet som en lussing. Hvor vi dog kan ånde. Vi kunne lave en ordbog med alle disse magiske formuleringer. Den kunne for eksempel hedde *Ordbog over magiske formuleringer* og have under titlen *Fuck dig, Det er det*. Barbaren siger *fuck dig*, lige tilbage. Nu kan vi virkelig trække vejret.

4. På arabisk betyder *katib* "den der skriver".

5. *Katib Yacine, Le Polygone étoilé* (Paris: Les Editions du Seuil, 1966).

O - OVERGADEN
Overgaden nedenu Vandet 17, 1414 København K,
overgaden.org

Zahna Siham Benamor & Apollonia Sokol
Den falske Jerikoro
Udstillingsperiode: 09.03.2024 – 05.05.2024

ISBN: 978-87-94311-18-2
EAN: 9788794311182

Redaktør: Anne Kølbaek Iversen
Tekst: Rhea Dall, Anna Meera Gaonkar,
Jessie Kleemann, Louisa Yousfi
Oversættelse: Zahna Siham Benamor
Korrektur: Anders Bonnesen
Foto: David Styernholm, Christian Brems
og Rita Blue Biza

Uddraget fra Louisa Yousfis bog *Kester barbar*
(Paris: La Fabrique Editions, 2022) er oversat og genoptrykt
i nærværende publikation med tilladelse fra forfatteren.

O - Overgaden
Benamor og Sokols udstilling har modtaget støtte fra Statens
Kunstfond og Københavns Kommune: Rådet for Visuel Kunst,
Ny Carlsbergfondet og Statens Værksteder.

Grafisk design: Fanfare
Typography: Glossy Magazine, Bold Decisions
Trykt hos: Raddraier, Amsterdams

Trykt i 150 eksemplarer

Fra noget, der ligner en IKEA-reklame. Det er alle sammen meget skandinavisk udsendende kvinder, nogle blonde typer, der er klippet ud med en saks måske.

(ZSB)

Og først tænkte jeg, at det måske faktisk var for at beskytte kvinderne, at man lavede et andet billede, fordi der i 90'erne var sådan et islamisk parti, som var *on the rise*. Men bagefter tænkte jeg, det også var en måde, kvinderne var blevet usynliggjort på.

(AS)

Altså, det er jo rap-musik, der udtrykker modstand, noget der kommer lige fra marer. Det har meget styrke i sig, så det må være svært at beskytte musikeren.

(ZSB)

Ja, men det er jo også ret sjovt, for de snakker alle sammen om hor, druk, sorg, lyst og sådan nogle ting. Og der har virkelig fået mig til at tænke på, "gud, hvilke forhold de mon har været under?" Det er en usynlighed, som på en eller anden måde nok har været en beskyttelse for dem, men jeg har også prøvet at finde information om de her kvinder, og der er ikke noget. Og jeg fandt endda ud af, at mange af kvinderne har lavet nogle bays, som andre rap-musikere er blevet kendte på.

(AS)

Det synes jeg er spændende, apropos ikonografi. Fordi det, du taler om, det fører os videre til

intersektionalitet. Fra et hvidt feministisk perspektiv

kanne man tænke "ej, det er simpelthen for dårligt,

at hendes ansigt er væk", og "hun er jo gjort usynlig,

der er også forfærdeligt". Omvendt kan man tænke,

enavid kvinde skal være halvnøgen hele tiden for

at kunne sælge forskellige varer – at hendes billede

ikke er hendes eget længete. Pamela Anderson er

et ikon, og hun kan bruges på det her rap-*cover*,

men hun kan også bruges til hvad som helst: porno,

reklamer, film – og nu med AI er der ingen grænser

for, hvad det kan være. Jeg synes, det er interessant –

apropos den falske Jerikoroose og vores udstilling rent

konceptuelt – at den magt, der kan være i billede

også bliver taget fra de personer, som er på billede.

Pamela Anderson, for eksempel, har ingen magt

(ZSB)

Jamen, jeg tænkte også over, hvordan billeder bliver

anvendt så meget, at de nærmest bliver *gimmicky*,

og jeg tænker også, at grunden til, at man måske vælger

en kvinde, der ser sådan ud, er, at hun på en måde står

for den 'neutrale', 'objektive' og 'skønne' kvinde,

som på en eller anden måde ikke refererer til noget.

Og så tænker man, "hvorfor gør hun ikke det?"

(AKI)

Jeg vil gerne, som afslutning, have jer til at sige noget

om, hvordan udstillingen – udover at bygge på jeres

vensskab og samarbejde – bliver en platform for nye

(AS)

Altså, i midten af rummet er der en installation

af Siham, som er et lydværk. Man kan sidde omkring

den. Det er næsten ligesom en beduins bal i ørknen.

Så man kan sidde omkring det og fortælle hinanden

historier. Det er også en måde at gøre opmærksom

på den mundtlige overlevering på. Det er en måde

at modstå den type kategorisering som med den falske

eller den ægte rose for eksempel.

(ZSB)

Ja, det levende sprog. Men det, synes jeg, er både

i poesien og i arbejdsprocessen, i printene og også

malerierne. Det er de her ikoniseringer, men det er

alle mulige forskellige mennesker, som repræsenterer

os og repræsenterer forskellige ting inde i billederne,

så det er et fysisk rum for mangfoldighed – for at

bruge et godt dansk ord – at det ligesom allerede er en

udvidelse af vores vensskab, et rum for fællesskaber på

tværs af netop gamle, unge, arbejdsstillinger, tildekkede,

nøgne kroppe. Og så bliver det et rum, folk kan

komme ind i. Det er et åbent rum – selvfølgelig for

gæsterne, der kommer ind fra gaden, men vi har

også inviteret en kollektiv separatistisk BPOC-kreds,

der kommer ind og overtager rummet. De får deres

egne nøgler hertil, og så har de faktisk deres egen

skrivekreds herinde. Vi har bare inviteret dem ind til at

bruge det som rum. Og jeg holder selv en skrivekreds

en gang om ugen. Rummet er en platform for det

levende, så, hvad der kommer til at ske, afhænger af,

(AS)

Det er så smukt.

(AS)

hvem der kommer ind i rummet.

FORBLIV BARBAR

Louisa Yousfi oversat af Zahana Siham Benamor

EN FORM FOR BARBARI

Jeg vidner for et folk, som ingen har

hyldet for deres faktiske styrke og størrelse.

– Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang!*

Kateb Yacine er, efter eget udsagn, barbar. Rysende

simpelt erklærede han: "Jeg følger, jeg har så mange ting

at sige, at det er bedst, at jeg ikke er for kultiveret.

Jeg må holde fast i en form for barbari, jeg må

forblive barbar."

En skøn og virkningsfuld formulering, noget, man

straks forstår. Kulturen er et fraseri, der gør ens sjæl

fred og magtesløs. Det barbarske er en primitiv kraft,

der giver skriften autenticitet, gør handlingen ren og

skabere poeti. Paradoxalt nok er man fristet til kun at

hellige emnet en lærd gløse. Er det det, Kateb Yacine

har gjort? Reaktiverede han den *nietzscheanske* partering

mellem Apollon og Dionysos for at sige, at det er den

intime spænding mellem orden og kaos, reglen og

hybriden, mellem kultur og barbari, som aktiverer den

ikke lide under en sådan behandling. Det er en magisk

formulering.

Hvem er Kateb Yacine, når han siger, at man skal

forblive barbar og beholde en form for barbari? Det

spørgsmål er afgørende. Kateb Yacine var algerier og

reduceret til den juridiske status af *indfødt* i den franske

koloniale administration. Men han nød som *indfødt*

godt af en ikke så lille detalje. Kateb Yacine var fra en

indflydelsesrig familie. Han var en del af en *indfødt*

elite, hvilket gav ham adgang til den franske skole, hvor

han lærte historie, litteratur, poesi og imperiets sprog.

Hvis man skulle oversætte det til i dag, ville man sige,

at han var en *integreret* indfødt: det rene produkt af den

republikanske skole. Han beherskede det franske sprog

med letthed, han citerede Victor Hugo, og han førte

behagelige samtaler med franskmændene.

Uddraget stammer fra bogen *Kæster barbare* af Louisa Yousfi

(Paris: La Fabrique Editions, 2022) og er oversat og trykt i denne

publikation med tilladelse fra forfatteren.

1. (Paris: Les Editions du Seuil, 2015) [Blæk, svcd, spyt og

blod], s. 50.

2. Interview med Jean-Marie Serrau, France Culture, 23.

februar 1967.

Men Kateb Yacine havde så mange *ting at sige*,

at han godt kunne mærke, at den kultiverede

samtale ikke var et favorabelt terræn for udviklingen

af hans kunst. At have *ting at sige* er alt andet end

at konversere. For det er altid i opbrud af samtalen,

barbaren optræder. Ved at støjle sproget fra de

veltalende gav han det en ny kraft og forvandlede

det til en begivenhed, mere præcist et attentat. Således

indsættes den *katebianske* æstetiske horisont: barbariet

som et udsigelsessted, hvorfra en utilsigtet *bokser-poet*

smadrer tingenes orden for at afsløre dens rå sandhed.

Meget vel, vi runder dog stadig ind i vores mangler som

talere. Nej, det er ikke det, vi skal hæfte os ved i Kateb

Yacines formulering. Derfor må vi spytte stykket ud.

Vi må afsløre, at denne formulering ikke udelukkende

tilhører forfatterens oplysningsvidenskab og vises,

at der, den siger, også tilhører os: Vi, der modtager

den, vi, der gyser af medskyldighed og forvirring

i kontakten med ham. Hvad er det, den formulering

fortæller os, om os, om mig? Det er ikke kun den

æstetiske tilskyndelse, der rammer os, at vi *skal forblive*

barbarer. Det er også den politiske opfordring.

Til at starte med er det verberne *beholde* og *forblive*.

Det er interessant verber, der indikerer noget

forudgående. De antyder, at Kateb Yacine var barbar,

for han blev en anerkendt litterat. Mere specifikt menes

at han var ved at miste sin barbarske oprindelse,

hvilket både har været et personligt drama, et drama

for menneskeheden og et drama for poeterne.

Et drama for den, der har *noget at sige*. Men hvad er det

der har skubbet ham i retning af menneskelig

fremskridt og generøst fodret ham med en kulturel

rigdom, som ikke er andet end imperiets stolthed;

lang og dyb historie?

Han, som også i det sprog har fundet en måde, hvorpå

er blevet hyldet af franskmændene for sin formåen?

Hvad er det helt præcist, Kateb Yacine har mistet?

Denne søn af indfødt, der i de fine, litterære parisiske

kredse blev betragtet som den algeriske Rimbaud?

Tilhængere af Rimbaud ville sandsynligvis have

udbrudt: *Harar?* Analogien er virkelig fristende, men

Kateb Yacine havde sin egen historie med barbariet,

bogstaveligt talt. Indfødt aristokrat som han var,

1945. Han var seksten år og tilsluttede den algeriske

del af optaget, der fejrede De Allieredes sejr. Det blev

til et historisk blodbad, flere tusinde døde algeriere.

Historien er kendt; det var en helt ubegribelig

undertrykkelse. Kateb Yacine undslipper døden,

men kommer dog i fængsel. Det er her, han får sit

første ægte møde med Algeriet, Algeriets kød og blod,

hvor hans folk er blevet myrdet og dehumaniseret,

men stadig er utrokkelige i deres oprør.

3. Harar er den by i Etiopien, hvor Rimbaud forsvandt efter

definitivt at have opgivet skriften og den parisiske litterære verden.

DE FARVELØSE HARDE SPIRALER MED DE HÆNGENDE TRADE SVØMMER STADIG I PLASTIK- BLOMSTER- HAVET

Jessie Kleemann

De farveløse hårde spiraler med de hængende tråde svømmer stadig i plastikblomsterhavet, de tror de lever for at høre betænkning om deres eget levede liv og de liv de selv forhindrede i at vokse frem et sted. Et sted der burde have været spredt, for *energiske tilskynder til at forplante sig*, nej nej, der kom en læge, der kom to, der kom tre, der kom flere. Hver og en, en såkaldt freiser med hver deres autoritet, kom de og sagde, "det er for tidligt, nu, nu må det stoppe! I kan ikke, I må ikke vokse jer større eller blive flere!"

Der er plastikblomster nok, som aldrig vil kunne lægges på de græve, I (ikke) kommer til at få, oven på en bunke sten i den guldde jord, tynd og hård og uden udstigt til at kunne gro på en fed og frodig bund med lange snertlagtige rødder og har hængende efter en sol, der varmer sjælen som en forårsdag, hvor arme og hænder slynger sig i frihed, i kærlighed. Den får I ikke! Det er vel nok synd for jer (så primitivt og u-bondske, næ det hedder vist bare udanske). Nu kommer vi og redder jer, for vi skal plante os selv midt i herligheden, det er stadfæstet ved lov, at vi må komme og tage lige det vi vil, om I så skal være faderløse, der er ingen hindringer, forstå det! Vi er de gode, og hvide er vi også, det betyder selveste renheden i menneskets dna. Smag lige på ordet. Og endnu engang, hvis du har glemt det, med ordet kom lysct, nu findes der ikke længere mørke, >I må være lykkelige, lad det stå et øjeblik.

Det med sproget, siger vi, som det er, når lige det ikke er kommet med hen ad vejen, som når man er på rejse og har forskellig bagage med, og opdager, noget af det måske er faldet af, det er væk ligesom, psst lydøst væk. Som når et blad falder ud af blomsten. Det vil føles som et tab, der kan mærkes inden i blomsten, hvis man selv er den, det er ligesom fysisk. Noget der mangler. Herinde i den inderste- inderste kerne af det, der er mig, det, der er dig. Måske er det også derfor, at vi besynger blomsten i alle dens faser og farver, dufte, og i dens død, og bagfter, når vi igen vender på dens nye liv. Dens genopståen som livet selv. Blomsten, om den nu findes over en rose fra Mellemøsten, og ligefrem er vandre over til de nordlige kontinenter, eller som en klokkeblomst, det er nok det samme. Vi har endnu den glæde at vente på rosens genopstandelse i det arktiske. Det lyder mærkeligt, men så tænker jeg, "why not?" Hvorfor skulle vi ikke vente på Jerikos rose, alting vandrer med vinden, men koloniserer sig også, som svampe gør, hvorfor er det svært at forstå, og at vi alle kommer derovre fra. *DEROVER* fra.

Naasunghuatur illit takortloortarapakkit, du er som den dejligste blomst, jeg kan forestille mig, synges jo også som en afsked til en kær afdød ved en begravelse, eller som en stille morgen, hvor blomsterne langsomt og umærkeligt begynder at vågne op igen efter den lange vinterdvale. Og det er ikke kun blomsterne, men også os, vi vågner, og ikke som uvirkelige zombier, der går rundt på gaden og spejler os i den ligeså stille mobil med alle de feeds, der bliver ved at poppe op, for at checke, hvordan det går med den nye krig, og den nye krig, og hvor meget nærmere kommer den mod os, kommer vi til at leve, dø, skal vi mon flygte, hvor skal vi hen? Der er kun Lomonosovryggen, ja så er der collian, det afrikanske søv, i hvilken retning blæser det, og haver, har vi snart ikke udprint det hele. Vi ved ikke, hvornår der kommer en rose, det vil vokse op og folde sig ud, efter at have været udprint, klippet, ryddet. Eller kommer det dernede fra jordbunden, kommer det mirakuløst op fra havet som en anden sirene?

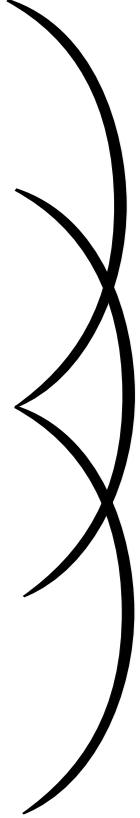
Se dig omkring, vi kan ikke nå kloden rundt, og andre er vandret for os, armene og benene kan ikke, men vi vandrer gade op og gade ned. Råber. Råber. Råber til muren, der omkranser borgen. Råber til stilheden. Det er ligesom det, vi ved, vi tror vi ved. Vi bliver tict ihjel.

Ja og hver dag vågner vi op igen til en verden, efter den hårde vinter, ligesom blomsten. Vi synger jo også om at have rødder. Nunarsuaq sortaqarftpput. Vi vågner op til den nye krigstid, og skal endnu engang vente på en sandhedskommission. Sandhedskommission. Lad mig sige det en gang til, vores ammodning om en forsoningskommission blev afvist. Nu er der kun en sandhedskommission at gå med, for alle ved da, at hvis ikke der er blevet begået noget, som man skal forsones sig med, så må det vendes og drøjes, der skal læses side efter side med lup og skrives ned, og der skal stilles de rigtige spørgsmål for at kunne sætte en høring i gang. De som vil afkolonisere sig holder som bekendt fast i de forkerte formodninger, ting de tog for givet og forkerte fortællinger, de ser for deres øjne. Gaden. Torve. Christiansia. Uden for storcenterne. The Mallis. Enklaverne i København, Alborg, Nuuk, Iqaluit, eller Anchorage, alle disse steder, eller ikke-steder med hjørner, rappedopgange, center, samlingssteder og shelters man kigger væk fra og ikke vil kendes ved.

Der er jo sket i en anden tid, siger de. De er jo fra et andet land, siger de. De har en anden kultur, siger de. De har et andet sprog, siger de. Vi har jo ikke gjort noget, siger de. Ja, lagkagen er fyldt med alle disse superlativer, fyldt til randen med sukkermarzipan, chokoladetrøfler, kaffe og frugtgøle som marmelade, kæmpe flødesøer, og når den bliver for høj, vil den skabe et krater, hvor kagen vil begynde at krakelere, fælde sammen som en anden metanbeholder, der slipper trykker. Pfff!

Vi har lært det godt, koloniseringen har virket. Se. Læs skriften. At skrive og stave til D-A-N. Danmark. (her er det tilladt at læse det højt!) Energiske tilskynder. Som der står i mangen en rapport. Prøv denne øvelse en gang til. At være en god dansker er at være en god dansk kvinde, en god person, en god de og dem, og at være en god dansker er at være en god dansk mand. Hvis du har lært at begå dig på dansk manér, så kan det være, du bliver en god dansker. Endelig kom r'er på plads, der kan du se (eller læse) – ja, bevarer, det skal jo være rigtigt.

Ellers bliver det forkert, og forkert er det, vi ikke vil have, sådan er det, og sådan bliver det rigtigt. Rigtigt. Forkert. Røchts. Som alle ved betyder højre. Til højre af det. Jeg sætter en ære i at være forkert, fejl, verkehrt, falsch. Det var nok blomstens egne ord, hvis den kunne tale. Rosens stilk ville stikke og skære, blodet ville dryppe ud af mine fingre, tommel- og pegfingrer, og den ville ikke have stemmen, men såret ville hænge dybere lidt efter lidt, dybere, end nogen kan se lige her. Det betændte vil slå rod. Jeg ville græde mine tårer, de ville trille lidt varmt, så køle af, og ikke et eneste knyt ville strømme fra min strubec, mine øjne vil fæstne sig i dit blik. Du ser. Jeg ser at du ser.



I EN ANDEN ROSES NAVN

Anna Mecera Gaonkar

I litteraturen vokser mange højbesungne og omhyggeligt teoriserede roser, der imidlertid ikke er af synderlig betydning i denne sammenhæng.

For den gværksr, kunstnerne Zahna Siham Benamor og Apolonia Sokol kalder rose i deres udstilling

Den falske jertkrose, udspringer af en anden

historieskrivning. Det er en rose uden en egenlig

blomst, en rose uden torn, en rose uden rødder

at nære sig på, for ligesom andre vindhækses slår den

intellektuel og kunstnerisk ambition, uenighed og

forskæl, skriver Benamor.³

Som forsker har jeg både beskæftiget mig med

migrationsens føljespolitik og kunstens fællesskaber.

Jeg har blandt andet undersøgt nyere danske

kunstværker og kulturproduktioner, der behandler

oplevelsen af at blive betraget som en fremmed

i det land, man har hjemme i.⁴ Jeg har spurgt ind

til, hvad sådanne værker og produktioner kan

lære os om Danmark som et nationalt hjem og om

racialiseringens og migrationsrelaterede føljespolitiske

konsekvenser – altså, erfaringen af *ikke* at blive

anerkendt som en 'ægte' – eller i denne sammenhæng

'sand' – danske. Hvilke fællesskaber har vi

brug for og drages vi af, når vi oplever, at vores

omgivelser er fjendtligt indstillet over for vores

tilstedeværelse? Ofte har jeg besvaret disse spørgsmål

ved at fokusere på familien og hjemmet som mere

eller mindre funktionelle fællesskaber, der kan

fortælle os noget om, hvordan migrations materielle

og affektive konsekvenser går i arv og forhandles

forskelligt på værs af generationer. Jeg har med min

modstandssymboolik og fotosyntetiske umulighed,

men hvorfor er den ene falsk og den anden sand?

Dette spørgsmål fremhæver Sokol som en produktiv

undren i et oplæg til udstillingen på Instagram.² Sokol

forklarer, at den såkaldt falske genopstandelsesrose

fungerer som en påmindelse i udstillingen: en

påmindelse om at tage styringen over eget narrativ

og gøre sig bevidst om, hvem der hævder at have

definitionsmagten til at kende det ægte fra det vægte.

Benamor skriver i et beslægtet oplæg om udstillingen,

at "ligesom en blomst ikke kan være falsk, giver

vi plads til at anskue tingene uden et endeligt facit".³

For de to kunstnere er rosen først og fremmest et billede på ukuelig resiliens – ikke kun med tanke på den enkelte modstandskraft, men med tanke på deres årelange venskab, som samarbejdet omkring udstillingen kommer af.

1. Se Karin Frits Plum, "Opstandelsens rose fra det hellige land", Kristelig Dagblad, 20.03.2016.
2. Se oplæg på Instagram af @apolonia_painteressse, 10.02.2024.
3. Se oplæg på Instagram af @bcast_from_the_msc, 10.02.2024.

Benamor og Sokol forklarer på Instagram, at deres

venskab har været præget af perioder af skiftevis

dvaltilstand og intens genopståen. Vi forstår fra

deres beskrivelser, at venskabet har været udfordret

af kunstneres respektive tilhørsforhold til Algeriet

og Frankrig.⁴ Landenes brutale historie, der omfatter

kolonisering af og krig i Algeriet og ikke mindst den

franske behandling af landets algeriske diaspora,

præger fortsat den algeriske befolkning. Det er for

eksempel mindre end et år siden, at politimorder på

den 17-årige Nahel Merzouk fandt sted og affødte

enorme gadeprotester og en ophidsset offentlig debat

om strukturel racisme i Frankrig. Selvom de to

kunstnere skriver, at de altid har været enige om de

store linjer – om antikolonialisme, om revolution, om

et frit Palæstina – understreger Benamor, at venskabet

med Sokol forbyr en uæremet relation. Det er et

fællesskab "hvor der er plads til raseri, jalousi, vildskab,

intellektuel og kunstnerisk ambition, uenighed og

forskæl", skriver Benamor.³

Som forsker har jeg både beskæftiget mig med

migrationsens føljespolitik og kunstens fællesskaber.

Jeg har blandt andet undersøgt nyere danske

kunstværker og kulturproduktioner, der behandler

oplevelsen af at blive betraget som en fremmed

i det land, man har hjemme i.⁴ Jeg har spurgt ind

til, hvad sådanne værker og produktioner kan

lære os om Danmark som et nationalt hjem og om

racialiseringens og migrationsrelaterede føljespolitiske

konsekvenser – altså, erfaringen af *ikke* at blive

anerkendt som en 'ægte' – eller i denne sammenhæng

'sand' – danske. Hvilke fællesskaber har vi

brug for og drages vi af, når vi oplever, at vores

omgivelser er fjendtligt indstillet over for vores tilstedeværelse? Ofte har jeg besvaret disse spørgsmål ved at fokusere på familien og hjemmet som mere eller mindre funktionelle fællesskaber, der kan fortælle os noget om, hvordan migrations materielle og affektive konsekvenser går i arv og forhandles forskelligt på værs af generationer. Jeg har med min modstandssymboolik og fotosyntetiske umulighed, men hvorfor er den ene falsk og den anden sand? Dette spørgsmål fremhæver Sokol som en produktiv undren i et oplæg til udstillingen på Instagram.² Sokol forklarer, at den såkaldt falske genopstandelsesrose fungerer som en påmindelse i udstillingen: en påmindelse om at tage styringen over eget narrativ og gøre sig bevidst om, hvem der hævder at have definitionsmagten til at kende det ægte fra det vægte. Benamor skriver i et beslægtet oplæg om udstillingen, at "ligesom en blomst ikke kan være falsk, giver vi plads til at anskue tingene uden et endeligt facit".³

For langt de fleste af os er venskabet det allerførste

fællesskab, vi frivilligt indgår i. Det er en åben

og kærlig forening, der ikke udelukker andre forhold.

Når Benamor og Sokol installerer deres venskab

i kunstinstitutionen, så råder de på flere måder over

deres kunstneriske, intellektuelle og føljespolitiske

tilstedeværelse i og tilknytning til kunstens

infrastruktur. Venskabet betyder for udstillingen,

at poeten og performernekunstneren Benamor

og maleren Sokol ikke flyder sammen, men snarere

ageret værter og gæster for hinanden og deres

respektive praksisser. Samtidig byder de også andre

med ind i den institutionelle kontekst. De deler

deres plads ved at huse gæstecopterædender af andre

kunstnere og samarbejdspartnere. Sokols portrætter

af venner og andre livsledsagere øger også synligheden

af kvinder og af racialiserede og queer kroppe –

kroppe, der traditionelt set har været objekter for

underrepræsenterede eller usynliggjorte op gennem

kunsthistorien. Udstillingen danner på denne måde en

slags egenrådig affektiv arkitektur på O – Overgaden.

Benamor og Sokols kunstneriske strategier resonnerer

på mange måder med det, kulturretoriker Lauren

Berlant kalder en *affektive infrastruktur*.⁵ Berlant er

opgaget af betingelserne for nutidens politiske kampe

mod normer og understrøger vigtigheden af at udfordre

samfundets tilsynsladende solide infrastruktur,

her defineret som alt fra vej og institutioner til

familieenheden. Men for Berlant er opgaven for

skabere af kritiske sociale former – som kunstnere

og aktivister – ikke alene at fælde dom over de

eksisterende infrastrukture. Opgaven er også at foreslå

sa de på sigt kan omformes.¹⁰

Kunstretoriker og kurator Daphne Dragona skriver

med henvisning til Berlants begreb, at fordi de

eksisterende infrastrukture er forbundet med magt

og privilegier, så må kunstens rolle være at blotlægge

infrastrukturen, deres fejl og behov for "alternativ

arkitekturen af forening og modstand".¹¹ Uanset om

infrastruktur eller som infrastrukturelle interventioner,

er Dragonas pointe, at disse praksisser kan lære os,

hvordan alternative sociale former kan installeres

i de miljøer, vi allerede bebodt: "Teknologiske eller ej,

8. Begrebet *strategisk essentialisme* er hentet fra

litteraturteoretikeren Gayatri Chakravorty Spivak. Se Gayatri

Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*.

(London/New York: Routledge, 2012).

9. Se Lauren Berlant, "The commons: Infrastructures

for troubling times," *Environment and Planning D: Society and Space*,

34,3 (2016): 393–419.

10. Ibid.: 394.

11. Dragona skriver på engelsk *architectures of association*

and resistance. Se "Affective Infrastructures," *transmedialarchive*,

issue 3 [online]. Link: [https://archive.transmedialarchive.com/content/affective-](https://archive.transmedialarchive.com/content/affective-infrastructures-0)

infrastructures-0

fysiske eller ej, allerede eksisterende eller ej,

de affektive infrastrukture er protokoller, som vi

må bygge, modificere eller reklamere som samlinger,¹²

der kan føre og holde forskellige verdener sammen.¹²

Den affektive infrastrukture produktive kapacitet

er altså, at vi i fællesskaber kan lære at leve med og

overleve de ødelagte, men ikke desto mindre vedvarende

infrastrukture, vi deler, og som former vores liv.¹³

Benamor og Sokols projekt kan uden tvivl læses

på mange måder. Men forstår vi *Den falske jertkrose*

som en art affektiv infrastruktur, så virker udstillingen

og dens projekt som en selvstændig arkitektur, der

forner flere kunstnere i et kritisk og opbyggeligt

kollektivt projekt uden mål om at domesticere interne

forskelle eller uenigheder.

Fra Berlant kan vi lære, at infrastrukture, uanset

hvor flygtige de tager sig ud, både har materielle og

følelsesmæssige konsekvenser. Infrastrukture påvirker

os, hvad enten vi interagerer med, i eller omkring

dem, frivilligt eller af tvang. I de bedste tilfælde kan

affektive infrastrukture måske være med til at forny

de bevidsthedsfundamenter, den historiskskrivning og

de traditioner, vi mere eller mindre ubevidst bygger

videre på.¹⁴ Og så er vi tilbage ved den falske rose og

Sokols opfordring til at granske, hvem der har retten til

at bestemme, hvad der er ægte og hvad der er vægte.

Med tanke på den falske genopstandelsesrose

som resiliensens blomst, kan jeg ikke lade være

med at tænke på Amina Elimi's sidste sider fra epiloggen

i digtsamlingen *Barbar* (2023),¹⁵ som jeg her tillader

mig at forstå og citere sammenhængende:

Jeg er vokset ud af mange liv
døden medbringer genfødsler
som får mig til at købe blomsterne selv
jeg følger mig som en sort fru dalloway
uden fru
i næste liv skriver jeg denne historie
»hun levede sine
stilleder høj«

Vingslag i luften, vi undviger dem. Bliver gamle sammen.

Jeg vil have at min nektrolog skal indeholde,

»hun levede sine
stilleder høj«

12. Oversat fra engelsk: "Technological or not, physical or not, already existing or not, the affective infrastructures are protocols that we need to build, modify, or reclaim as joints that will bring and hold different worlds together." Ibid.
13. Berlant (2016): 395.
14. Ideen om fornyelse af bevidsthedsfundamenter kommer fra den Sorte radikale tænker og geograf Ruth Wilson Gilmore, som også skriver om *folksernes infrastruktur* i "Abolition Geography and the Problem of Innocence," i *Futures of Black Radicalism*, red. Gaye Theresa Johnson and Alex Lubin (London: Verso, 2017), 225–240.
15. Amina Elimi, *Barbar* [Tushedsens Objekt] (København: Gyldendal, 2023), s. 114–116.

INTRODUKTION

I udstillingens mørke, groftliggende hovedrum gænges Benamors nykomponerede rå og punkede lydlandskab af rai-rytmer, strengespil, ambiente klanger, rap og poetske optræd. Publikums er inviteret til at sidde på gulvet ved siden af en pladespiller og en ægte Jerrikorose samt, på udvalgte dage, opleve Benamor performe live. En vigtig inspirationskilde for Benamor er rai – en populær type algerisk undergrundsmusik, som oftest har undgået at afbilde musikgenrens typisk socialt understøttede kvindelige sjerner på deres egne pladeomslag. Her vises en tegning af rai-sangerinden Cheba Zohras LP-cover fra 1990'erne, hvor sangikonets ansigt er erstattet af Pamela Andersons, hvilket rjyser spørgsmålet: Hvem ejer det (kvindelige) billede?

Hovedrummets vægge bærer gigantiske, håndtrykte motiver, som er valgt af kunstnerne i fællesskab og tegnet af Sokol. Trykkene vandrer fra at være kunstværker i deres egen ret til at være teatraliske bagtæpper med landskaber, der spænder over bølgende ørkensand, protestmarcher og minarcter i Tivoli, som peger på Danmarks koloniale appropriation af kulturer. Ved at lege med spørgsmål om sande og falske billeder – fra kulturelle klichéer og klassisk kamp til en serie 'forkerte' afbildninger af Jerrikorosen – spørges der: Hvem der har definitionsmagten? og hvorfor overhovedet kalde en blomst 'falsk'?

I serien af malerier har Sokol bl.a. portrætteret sig selv nøgen, mens hun læner sig mod en vandrestok, der antyder hendes jødiske arv. Frødig og forvredt, på grænsen til det groteske, modsætter hendes billede sig den typiske seksuallisering af kvindeskulptur. Blandt de andre portrætterede figurer er transkvinden Claude-Emmanuelle i færd med at klæde om for at antage sin status som nattens dronning, mens et andet portræt kombinerer træk fra to scenagere i overgangen fra barn til voksen. Udstillingen samler således en intersektionel gruppe af udstøtte. Den skaber et rum, hvor den eksilerede står i centrum – en slags modstandens kollektive kraftcenter.

Rhea Dall
Leder af O – Overgaden, marts 2024

Zahna Siham Benamor (f. 1988, DK) er dansk poet og performancekunstner med algerisk og fransk baggrund, bosat i København. I forbindelse med denne udstilling har hun udgivet EP'en *Jeg kommer fra ørkenen* (2024).
Apollonia Sokol (f. 1988, FR) er billedkunstner med polsk og fransk baggrund, opvokset delvist i Danmark og bosat i Paris. *Apollonia* (2023).

Det er en stor glæde at introducere denne publikation, der udkommer i forbindelse med udstillingen *Den falske Jerrikorose* (2024) af Zahna Siham Benamor og Apollonia Sokol. O – Overgaden har siden 2021 med støtte fra Augustinus Fonden produceret en publikationsrække, der udgives i forbindelse med kunsthallens større udstillinger. Formålet med denne serie er at mangfoldiggøre samtalerne under og efter udstillingerne og åbne op for, at nyt materiale kan udspringe heraf. I dette tilfælde har kunstnerne bidraget med en samtale skrrevet et essay om Jerrikorosen som metafor for resiliens og om kunstnerisk venskab og samarbejde som en 'affektiv infrastruktur'; og kunstner Jessie Kleemann har responderet på udstillingens motiver i en poetisk-performativ tekst med udgangspunkt i den migterende Jerrikorose og dens bestøvninger. Publikationen indeholder desuden et uddrag fra bogen *Kæster barbare* (2022) af den fransk-algeriske forfatter Louisa Yousfi i dansk nyoversættelse af Zahna Siham Benamor ved siden af den danske originaltekst. Udover at række skribenterne for deres bidrag og O – Overgadens team for den store indsats i forbindelse med udstillingen samt Augustinus Fonden for støtten skal der lyde en varm tak til vores grafiske designere, fanfarer, og Anne Kølbæk Iversen, O – Overgadens redaktør, for det store arbejde med denne publikation. Sidst, men ikke mindst, en særlig tak til kunstnerne, Siham og Apollonia, for så generøst at dele deres værker og virke – fra koncept til udvalgte samtaler – med os alle sammen, både i forbindelse med tilblivelsen af udstillingen og i denne publikation.

Den første duoudstilling af poet og performer Zahna Siham Benamor og maler Apollonia Sokol gør ud af deres årelange venskab – eller feministiske søsterskab. Med rod i fælles erfaringer spørger udstillingen til eksistens som tilstand og vilkår, hvilket spejles i motiver fra den rodløse blomst kaldt 'den falske Jerrikorose' til kulturelle figurer eller stereotyper som nomaden og den vandrende jøde.

I en ny serie store oliemalerier bytter Apollonia Sokol kunsthistoriens ofte patriarkalske portrætter ud med arbejder af duoen hovedsageligt kvindelige venner og familie og af dem selv. Zahna Siham Benamor er portrætteret i traditionelt berøst bryllupsøj, mens hun poserer som bueskytte i en position, der stammer fra en algerisk modstandsdans. Som i alle Sokols værker er maleriet skitseret i tæt samarbejde med den portrætterede. I dette tilfælde sigter Benamor på betragteren, som om hun, en dansk forfatter med rødder i Algeriet, må forsvare sig selv mod potentielle angreb, selv i sin lejlighed i København.

ISBN: 978-87-94311-18-2
EAN: 9788794311182

Zahna Siham Benamor & Apollonia Sokol
Den falske Jerrikorose
Udstillingsperiode: 09.05.2024 – 05.05.2024

O – OVERGADEN
Overgaden neden Vandet 17, 1414 København K,
overgaden.org

OVERGADEN

